

La musique de la Russie soviétique vue par *Le Ménestrel* (1920-1940)

PASCAL LÉCROART

Au XIX^e siècle, avec des compositeurs comme Glinka, Borodine, Moussorgski, Tchaïkovski ou Rimski-Korsakov, la Russie est rapidement devenue un pôle musical important, concurrençant les nations jusque-là dominantes comme l'Italie, la France et les pays germaniques. Cette dynamique s'est poursuivie au XX^e siècle : non seulement ces compositeurs prennent une large place dans les programmations musicales internationales, mais encore quatre nouveaux compositeurs conquièrent une audience toujours considérable : Rachmaninov, Stravinsky, Prokofiev et Chostakovitch. La situation n'est pourtant plus la même qu'au siècle précédent : la révolution de 1917 a entraîné un bouleversement complet des liens au pays d'origine, au point que les rapports de Rachmaninov et Stravinsky à la Russie soviétique sont presque inexistantes, tandis que Prokofiev et Chostakovitch, sous des formes différentes, finiront par devenir les victimes d'un régime stalinien qui fera tout pour les asservir.

De fait, la période qui s'étend de la révolution de 1917 à la Seconde Guerre mondiale est difficile à appréhender : on est obligé de distinguer d'un côté les musiciens russes et de l'autre les musiciens soviétiques, ce qui conduit à des approximations¹. De plus, si l'on

1. Non seulement certains compositeurs ont pu passer, en quelque sorte, d'un statut à un autre (Arthur Lourié, s'exilant en 1922 après avoir exercé des

concentre son attention sur la Russie soviétique, on se heurte à une situation très riche mais assez confuse, parfois mal connue de l'extérieur et faite d'itinéraires individuels particulièrement contrastés. Des études, comme celles de Frans C. Lemaire², nous permettent aujourd'hui d'y voir beaucoup plus clair, au-delà des débats et polémiques³. Cependant toute une partie de la production musicale de l'époque reste à redécouvrir.

Il est évident que le prestige musical qu'avait acquis la Russie tsariste ne pouvait laisser indifférent le jeune régime bolchevique puis stalinien. L'art a toujours été instrumentalisé au bénéfice du rayonnement des gouvernants. Via l'influence des partis communistes, via aussi des relais institutionnels comme le label « Le Chant du monde » en France, la musique russe et les musiciens soviétiques sont devenus des outils de propagande après la Seconde Guerre mondiale. Michèle Alten a en partie étudié ce phénomène, avant que Thomas Thisselin ne consacre une thèse d'ampleur à ce sujet⁴. Mais qu'en a-t-il été dès la période de l'entre-deux-guerres ? Outre la situation interne de la Russie soviétique, il faut prendre en compte la situation spécifique de la France à l'égard de la Russie. Sous l'influence, notamment, des Ballets

responsabilités importantes dans le jeune régime bolchévique, Prokofiev rejoignant définitivement la Russie soviétique en 1936), mais encore les délimitations géographiques et nationales ont évolué (Khatchatourian est un compositeur soviétique, d'origine arménienne et non russe).

2. En particulier, Frans C. Lemaire, *La Musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, Paris, Fayard, « Les chemins de la musique », 1994, et Frans C. Lemaire, *Le Destin russe et la musique : Un siècle d'histoire de la Révolution à nos jours*, Paris, Fayard, « Les chemins de la musique », 2005. L'ensemble des noms des artistes et des œuvres cités dans cet article a été orthographié à l'exemple de ces travaux. Je tiens par ailleurs à remercier Thomas Thisselin et Tatiana Trankvillitskaïa pour l'aide apportée à l'identification de plusieurs noms de compositeurs et de personnalités russes absents dans ces deux ouvrages.

3. La plus importante concerne Chostakovitch et son degré d'accommodement ou de résistance au régime soviétique. Voir à ce sujet la mise au point de Frans C. Lemaire, « Fidélité ou dissidence ? Vingt-cinq années de controverses autour de Chostakovitch », in Frans C. Lemaire, *Le Destin russe et la musique*, *op. cit.*, p. 436-442.

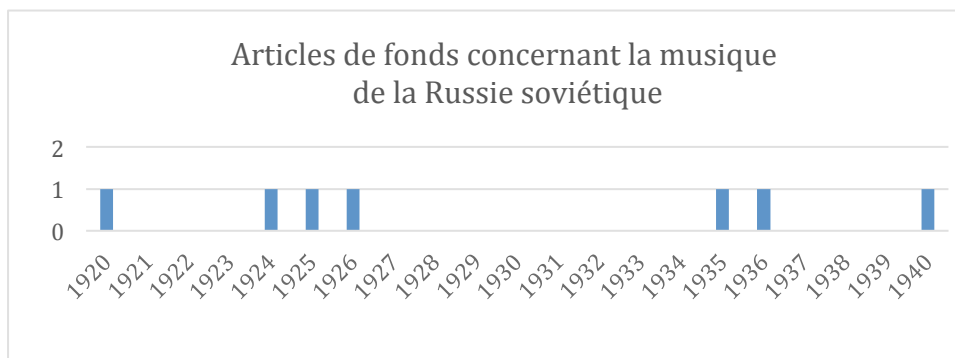
4. Michèle Alten, *Musiciens français dans la guerre froide (1945-1956) – L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, « Logiques sociales », 2000 ; Thomas Thisselin, *L'Importation en France de la musique soviétique entre 1945 et 1956 : formes, enjeux et débats*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marc Leveratto et de Stanislav Savickij, Université de Lorraine, 2019.

russes (1909-1929) de Diaghilev, une véritable russophilie artistique et musicale s'y était développée. Or, la révolution de 1917 a amené une rupture brutale. Cette russophilie française, entretenue ensuite par une émigration russe importante, sera le plus souvent violemment hostile à la Russie bolchevique comme, d'ailleurs, la plus grande partie de la population française. Rares seront, en France, les occasions de découvrir l'œuvre de compositeurs soviétiques. Néanmoins, les revues musicales témoignent d'une vraie curiosité à l'égard de la vie artistique qui se développe en URSS.

L'enjeu de cet article sera d'examiner l'image que la Russie soviétique cherche à donner de sa vie musicale, en la confrontant *in fine* à sa réception réelle en France, étudiée par le biais d'une publication, *Le Ménestrel*. Apparue en 1833 avant d'être rattachée à la maison d'édition musicale Heugel dès 1840, elle a disparu après plus d'un siècle d'existence en mai 1940. Revue hebdomadaire, elle a toujours gardé, dans la période qui nous concerne, le même principe d'organisation : en moins de dix pages, elle présente au moins un article de fond, parfois sous forme de feuilleton, puis rend compte de la vie musicale et théâtrale à Paris, avant de passer à une rubrique intitulée « Mouvement musical en province » puis à une autre : « Mouvement musical à l'étranger ». Des « Échos et nouvelles » viennent généralement compléter chaque numéro ainsi que, dans les années 1930, deux rubriques consacrées à la radiodiffusion et aux disques. À cela s'ajoutent des suppléments musicaux pour les pianistes ou les chanteurs. Par rapport à la *Revue musicale* mensuelle d'Henry Prunières – revue plus prestigieuse apparue en 1920 et limitée à dix numéros par an –, *Le Ménestrel* tient plus de la chronique régulière de l'ensemble de la vie musicale, en France et à l'étranger, ce qui assure, dans le cadre de cette étude, une analyse suivie de différentes évolutions.

La Russie soviétique dans les articles de fond

Quelques articles publiés dans *Le Ménestrel* sont consacrés à la musique de la Russie bolchevique puis soviétique. Peu nombreux, ils dessinent néanmoins une perspective historique intéressante.



L'article, consacré à la musique russe et paru en 1920, propose les premières informations relatives à la musique concernant un pays qui s'est coupé de l'Europe depuis la révolution de 1917. Intitulé « La musique en Russie sous le régime bolchevique », il est dû à Louis Abbiate (1866-1933), violoncelliste et compositeur français qui, comme le précise l'avant-propos, « avait été nommé, avant la guerre, professeur de violoncelle au Conservatoire de Petrograd, [et] [avait] passé dans cette ville près de trois années sous le régime bolchevique⁵ » avant d'être rapatrié. Son entrée en matière donne la tonalité générale de l'article : « Le Bolchevisme, en Russie, a non pas tout frappé, mais tout détruit ». Ce témoignage de première main permet cependant de faire état du sort bien spécifique réservé à la musique et au théâtre :

Mais il y a des concerts, des spectacles, des soirées de danse en quantité. On joue pour les marins, pour les gardes rouges et pour les ouvriers. Dans les théâtres, il n'y a guère d'autre public et, en outre, ces messieurs, nouveaux grands seigneurs, ont leur orchestre, leur troupe d'artistes attachés à leur caserne et à leur usine. On est payé en pain et en produits alimentaires, seule rétribution recherchée et valable, et que, seules les casernes et quelques usines possèdent en abondance⁶.

L'article met en évidence les conditions matérielles désastreuses qui ont conduit de nombreux artistes à l'exil – voire à la maladie ou à la mort. Néanmoins, il souligne qu'une vie artistique a pu subsister. Chaliapine, « enfant adoré des Russes », a par exemple « su, grâce à

5. Louis Abbiate, « La musique en Russie sous le régime bolchevique », *Le Ménestrel*, 30 juillet 1920, p. 303.

6. *Ibid.*

cette popularité non moins qu'à une étonnante souplesse de caractère, se créer une enviable situation sous ce régime même⁷ ».

Le rôle du « Commissariat des Beaux-Arts » est valorisé : « très actif en vérité, [il] a pris en main toute l'organisation des concerts de musique de chambre⁸ », tandis que les « commissaires bolcheviques [...] s'efforcent de maintenir le niveau le plus haut possible, ils inventent tous les expédients pour faire l'éducation du prolétaire, son éducation musicale surtout, car le peuple russe s'y prête », leur servant « abondamment de la musique symphonique, de chambre et d'un caractère sérieux⁹ ». Si le sujet fait débat au sein du pouvoir, certains bolcheviks savent faire sa place à la culture de l'époque tsariste.

Les années 1924, 1925 et 1926 voient paraître, chaque année, un article développé consacré à la musique soviétique. Cette période correspond au moment où la France reprend des relations diplomatiques avec l'Union soviétique¹⁰. Le contenu du premier article est essentiellement anecdotique¹¹. Le second, paru le 20 février 1925, est dû au jeune compositeur Alexandre Tcherepnine (1899-1977), fils du compositeur Nikolai Tcherepnine (1873-1945) qui avait travaillé pour les Ballets russes de Diaghilev et avait trouvé refuge à Tbilissi, en Géorgie, avec sa famille après la révolution, avant d'émigrer en France. Ce regard extérieur sur le pays est bien informé, sans doute par le biais de contacts sur place. Intitulé « Pays russes – Le gouvernement soviétique et la musique », il confirme que « Le gouvernement soviétique a toujours attribué aux arts une grande importance sociale¹² ». Surtout, il insiste sur la prise de contrôle des arts : « on semble procéder à leur organisation à la manière de l'organisation de l'État, en les mobilisant dans le but de propagande des idées communistes. On parle de l'art futur, l'art prolétarien. Et on analyse tout le passé au point de vue

7. *Ibid.*, p. 304.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 303.

10. Édouard Herriot s'était rendu en URSS au printemps 1922. Devenu président du Conseil deux ans plus tard, il instaure aussitôt les relations diplomatiques.

11. Joseph Baruzi, « Une Fête populaire en Russie », *Le Ménestrel*, 11 janvier 1924, p. 13-14. L'article rend compte, à travers le filtre des *Izvestia* et de la *Pravda*, de la « Fête des peuples de Russie » célébrée à Moscou le 30 septembre 1923. Joseph Baruzi (1876-1952) est philosophe et musicologue.

12. Alexandre Tcherepnine, « Pays russes – Le gouvernement soviétique et la musique », *Le Ménestrel*, 20 février 1925, p. 91.

social et marxiste¹³ ». De nouvelles chansons célébrant la révolution servent la propagande du régime, bénéficiant de l'établissement de nouvelles sociétés chorales. Mais évoquant la création d'un « ballet révolutionnaire » qui se termine sur « le triomphe du prolétariat », les nouveaux modes d'enseignement ou l'existence d'un orchestre symphonique sans chef – le célèbre Persimfans, fondé en 1922 et qui disparaîtra en 1932 –, Alexandre Tcherepnine se montre sceptique sur l'application de cette « théorie de l'art officiel », « acceptable en tant que théorie, mais pratiquement irréalisable¹⁴ ». L'avenir lui donnera tort.

Le troisième article est dû à Darius Milhaud (1892-1974) qui est le premier compositeur français à avoir fait le voyage en Russie soviétique en compagnie du pianiste Jean Wiener. Dans ses mémoires, *Ma Vie heureuse*, il donne rétrospectivement des détails sur cette tournée de trois semaines. Elle était organisée autour d'un programme de direction de six concerts à Leningrad et à Moscou. Dans cet article de 1926, Milhaud fait simplement part d'une invitation de la Rosphil (Société philharmonique d'État) de Moscou, mais il est clair que le gouvernement soviétique cherchait déjà à tirer un large parti publicitaire de ces visites pour modifier son image à l'étranger. Cette visite fait d'ailleurs l'objet d'une interview dans *L'Humanité*, publiée le 17 mai, sous le titre « Encore une réponse à Béraud – Un maître de la musique moderne, Darius Milhaud, revient de Russie enthousiasmé¹⁵ ». L'écrivain et journaliste Henri Béraud avait publié en 1925 *Ce que j'ai vu à Moscou*, tableau critique de la Russie soviétique. L'interview de Darius Milhaud est, à l'inverse, caricaturalement positive : il n'a « guère aperçu la différence » entre « le confort des pays capitalistes et la vie en Russie » et ne cesse de faire la louange de la vie musicale et artistique là-bas où même les professeurs du Conservatoire « ne sont pas plus mal rémunérés qu'en France, sinon mieux¹⁶... ». L'article du *Méne-strel*, entièrement de la plume de Milhaud, évite ces outrances, mais reste admiratif de la vie musicale soviétique. Il évoque l'œuvre des jeunes compositeurs rencontrés (Dechevov, Popov, Riazanov, Schillinger, Tiouline¹⁷), la qualité des concerts (notamment ceux du Persim-

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. Parijanine [pseudonyme de Maurice Donzel], *L'Humanité*, 17 mai 1926, p. 1.

16. *Ibid.*, p. 2.

17. Vladimir Dechevov (1889-1955), Gavril Popov (1904-1972) et Joseph Schillinger (1895-1943) ont poursuivi une carrière de compositeurs, à travers les

fans, symbole d'une nouvelle société sans classes sociales), la formation donnée au Conservatoire ou l'activité du gouvernement qui « s'occupe activement de développer l'art révolutionnaire » dans l'ensemble des provinces grâce à l'efficacité des « Unions professionnelles ». On est alors au sommet d'une période d'effervescence artistique qui, malgré débats et tensions, reflète temporairement une certaine liberté retrouvée, tandis que les artistes bénéficient d'un soutien de l'État inconnu en France.

Les deux articles des années 1930 sont dus à Sergueï Levik. Consacrés à « La musique des Mongols » (16 août 1935), puis à « La Musique des peuples sibériens » (29 mai 1936), ils suivent un article d'esprit voisin du même auteur paru en juin 1935, portant sur « La musique chinoise » à l'occasion d'une visite du théâtre de Mei Lanfang¹⁸. La dimension ethnomusicologique – science encore embryonnaire – est dominante. L'absence de dimension politique est aussi une manière de dire ou de faire croire que l'URSS est, à présent, un pays comme un autre.

L'article du 8 mars 1940 du compositeur et musicologue André Clément-Marot clôt la période et ferme la boucle en faisant un bilan implacable de « La musique russe en URSS », alors que le Pacte germano-soviétique et le déclenchement de la guerre avec l'Allemagne ont coupé tous les ponts entre la France et l'URSS. Bien documenté, il indique que toute la vie musicale est à présent soumise à un contrôle absolu, aussi bien pour la programmation que pour les œuvres de création. Celles-ci ne peuvent que s'inspirer « de l'épopée de la construction sociale, “de ses héros”, du passé révolutionnaire, du pays et de ses agents », à moins qu'elle ne « glorifie “Le Père du Peuple”, le grand et génial camarade Staline¹⁹ ». Clément-Marot revient sur la rupture apportée par la publication, en 1936, de l'article de la *Pravda* « Le chaos remplace la musique », à la suite des représentations moscovites de l'opéra de Chostakovitch *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, enjoignant à présent « d'écrire une musique simple, claire, accessible aux masses et exempte de toute recherche dans sa forme », au prix

aléas du stalinisme et du réalisme soviétique, tandis que Piotr Riazanov (1899-1942) et Youri Tiouline (1893-1978) sont surtout connus comme enseignants et musicologues.

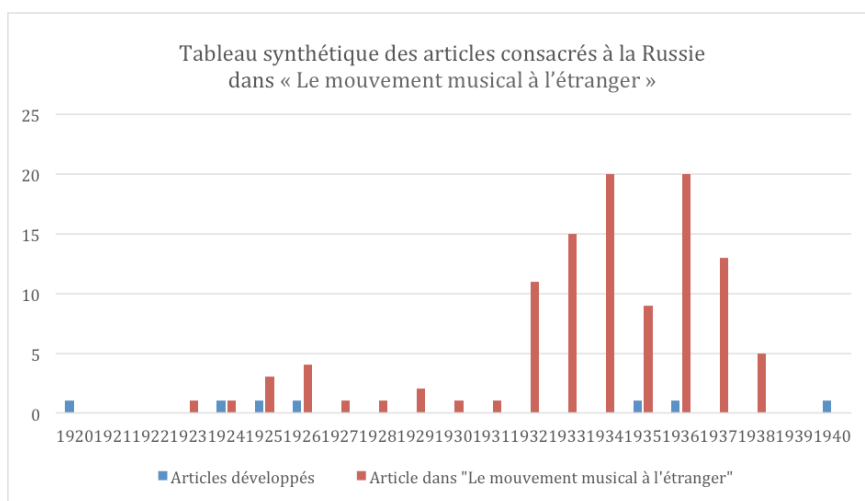
18. Mei Lanfang (1894-1961) est un acteur et chanteur chinois à la réputation internationale, devenu directeur de l'Opéra de Pékin en 1949 et connu essentiellement pour son incarnation de personnages féminins.

19. André-Clément Marot (en collaboration) [*sic* pour André Clément-Marot], « La musique russe en U.R.S.S. », *Le Ménestrel*, 8 et 15 mars 1940, p. 41.

d'une « décadence » générale des arts à laquelle les compositeurs Vasilenko, Miaskovski, Prokofiev et Chostakovitch peuvent, difficilement, échapper²⁰. L'article insiste surtout sur l'attitude du public qui se détourne des œuvres normalisées qu'on tente de lui imposer au profit des ouvrages du passé : « Jamais une auréole plus glorieuse n'a rayonné autour des noms prestigieux de Beethoven, Borodine, Dargomyjski, Moussorgski ». Selon l'auteur, cela manifeste la défaite de la ligne artistique du Parti²¹.

La Russie soviétique dans « le mouvement musical à l'étranger »

Ce premier coup d'œil panoramique sur la période doit être complété par la prise en compte de la rubrique « Le mouvement musical à l'étranger » dans laquelle la Russie trouve plus largement sa place.



Si l'absence initiale de tout compte rendu pendant les cinq ans qui ont suivi la révolution de 1917 souligne à quel point la Russie bolchevique est d'abord restée coupée du monde, la reprise des relations diplomatiques constitue également une rupture pour la vie artistique : *Le Ménestrel* rend d'abord compte, le 16 mars 1923, de la tournée à Paris du théâtre Kamerny (théâtre de Chambre) d'Alexandre Tchaïkovski qui donne en russe *La Princesse Brambilla*, adaptée d'E.T.A. Hoffmann.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 42.

Puis, le 6 avril, pour la première fois depuis la republication du *Méne-strel* en 1918 – après l’interruption créée par la Première Guerre mondiale –, la « Russie » apparaît dans « La vie musicale à l’étranger ». Il s’agit d’un curieux compte rendu, signé « Koutyrine²² ». Il évoque la vie musicale, non à Moscou ou à Leningrad, mais à Irkoutsk, en Sibérie, où l’on joue Debussy ; par ce biais, l’article célèbre les échanges culturels entre la France et la Russie car, « si les peintres russes ont puisé le symbolisme en France, c’est la musique russe de Borodine, de Rimski-Korsakov et de Moussorgski surtout qui a influencé le génie de Debussy²³ ». Le 7 septembre, citant *Le Mercure de France*, *Le Méne-strel* fait état d’une privatisation des théâtres de la Russie, au détriment de la mainmise complète de l’État, ce qui montre que « l’on a abandonné l’entreprise de créer un drame “révolutionnaire”, un répertoire scénique “prolétarien” », au profit du retour « des œuvres “bourgeoises”²⁴ ». Il faut encore attendre un an pour qu’une brève période s’ouvre pendant laquelle la vie musicale soviétique fait l’objet de chroniques ponctuelles mais régulières, avec des correspondants changeants : Alexandre Tcherepnine (5 septembre 1924, 10 avril 1925), le musicologue Viktor Beliaev (1888-1968) (6 et 20 novembre 1925, 15 janvier et 16 avril 1926) avant deux comptes rendus anonymes (1^{er} octobre et 26 novembre 1926), le musicologue Julien Wayncop (1901-1974) (22 avril 1927), puis le compositeur Lev Jablonko²⁵ (3 août 1928). On passe ainsi d’un point de vue extérieur à un point de vue qui vient directement de l’intérieur du pays.

Ces comptes rendus partagent un certain nombre de caractéristiques que l’on peut synthétiser autour de deux perspectives :

– La valorisation de l’activité musicale en Russie soviétique. On rapporte ce qui se passe à Leningrad et à Moscou, mais aussi dans d’autres villes, en particulier dans les capitales d’autres républiques soviétiques comme Kiev ou Bakou. Musique symphonique, ballet et

22. Il pourrait s’agir de Vassili Mikhaïlovitch Koutyrine (1883-1938) dont la femme, Lidia Tchaplina, était pianiste.

23. Koutyrine, « Russie », *Le Méne-strel*, 6 avril 1923, p. 167.

24. « Échos et nouvelles », *Le Méne-strel*, 7 septembre 1923, p. 380. On voit ainsi les incidences de la nouvelle politique économique (NEP) mise en place en 1921 par Lénine.

25. Alexandre Tcherepnine, compositeur et fils du compositeur Nicolas Tcherepnine, a développé une carrière internationale, passant notamment par la France et les États-Unis. Lev Jablonko a fait une carrière bien plus modeste : d’origine azerbaïdjanaise, il a enseigné au Conservatoire de Bakou. Son article se conclut sur l’évocation de la création de ses *Tableaux symphoniques*.

art lyrique sont mis au premier plan. Les orchestres, solistes et chanteurs font l'objet de descriptions, accordant toujours une place privilégiée au Persimfans. On insiste sur l'abondance des créations. Outre les aînés comme Miaskovski (1881-1950), déjà auteur de neuf symphonies en 1926 – il y en aura vingt-sept au total –, on évoque les jeunes compositeurs : en 1924, il est fait mention de Nikolai Roslavets (1881-1944) que l'on compare à Arnold Schönberg, de Samuel Feinberg (1890-1962), d'Anatoli Alexandrov (1888-1982) ; en 1925 de Vissarion Chébaline (1902-1963), d'Alexandre Mossolov (1900-1973) et de Leonid Polovinkine (1894-1949) ; en 1926 de Reinhold Glière (1875-1956), d'Andreï Pachtchenko (1885-1972) et de Dimitri Chostakovitch (1906-1975) ; en 1927 de Vladimir Dechevov (1889-1955). Encore ne s'agit-il que de quelques noms bien identifiés aujourd'hui parmi des listes de noms beaucoup plus importantes qui, autour de l'Association de musique contemporaine (AMC) plusieurs fois mentionnée, donnent l'idée d'une dynamique créatrice très puissante.

– La valorisation des échanges culturels entre la Russie soviétique et l'Europe, plus particulièrement la France. Ainsi, l'article du 5 septembre 1924 mentionne un concert de musique française consacré au Groupe des Six. Il sera par la suite régulièrement question de Darius Milhaud et d'Arthur Honegger, ainsi que d'Erik Satie, de Claude Debussy, de Maurice Ravel, de Florent Schmitt, d'Albert Roussel ou de Jacques Ibert dont les œuvres sont jouées en Russie soviétique. Mais on évoque également Prokofiev ou Stravinsky dont la carrière se déroule à l'étranger, Strauss, Hindemith, Krenek ou Schreker pour les principaux compositeurs germaniques, sans parler de Bartók, Casella ou Falla, tous joués lors d'événements retentissants comme la création des opéras *Der Ferne Klang* de Franz Schreker en 1926 et *Wozzeck* d'Alban Berg en 1927 – œuvres que la France ne découvrira que plusieurs décennies plus tard. Il s'agit donc de donner de l'URSS l'image d'un pays totalement ouvert, accueillant sans réserve la modernité musicale européenne. Les tournées d'interprètes confortent cette perspective : en novembre 1925, le pianiste Gil-Marchex (1894-1970) est le premier artiste français à effectuer une tournée en Russie, avant le chef d'orchestre Pierre Monteux, la violoniste Yvonne Astruc en 1926, ou le chef d'orchestre Rhené-Baton qui obtient « 12 triomphes sans précédent²⁶ » en dirigeant de la musique russe à Bakou. Les Français paraissent néanmoins timides : des chefs d'orchestre comme Felix

26. Lev Jablonko, « Russie », *Le Ménestrel*, 3 août 1928, p. 347.

Weingartner, Otto Klemperer, Erich Kleiber ou des solistes comme Egon Petri ou Joseph Szigeti font, eux, figures d'habitues.

Dans *Le Destin russe et la musique*, Frans C. Lemaire mentionne la période 1927-1935 comme celle du « déclin des utopies ». Le déclin, on le sait, a été progressif, et c'est véritablement l'article anonyme de la *Pravda* du 28 janvier 1936 dénonçant, sous le titre « Le chaos remplace la musique », les représentations de l'opéra de Chostakovitch *Lady Macbeth du district de Mtsensk*, qui marque la fin complète d'une période d'audace et de – relative – liberté. Cette reprise en main se perçoit clairement à travers *Le Ménestrel* dans la mesure où, à partir de 1929, la rubrique « Russie » ne sera plus tenue que par un seul contributeur : Sergueï Levik (1883-1967) (« Serge Léviqne » dans *Le Ménestrel*). Chanteur professionnel, il avait abandonné la scène en 1923 pour devenir musicologue et traducteur. Dans son article du 15 février 1935, il évoque son rôle dans l'établissement d'une nouvelle version en russe du livret de *La Force du destin*, de Verdi. Il était également professeur au Conservatoire de Leningrad. Il a publié ses mémoires sur la vie musicale russe d'avant 1917, *Notes d'un chanteur d'opéra*, qui eurent beaucoup de succès, en 1955, au moment du Dégel, et qui furent rééditées en 1962.

Sur les neuf années au cours desquelles il a l'unique responsabilité de la rubrique « Russie », il est possible de relever un certain nombre de constantes. Dans la continuité des comptes rendus précédents, Levik insiste sur le développement très important de la vie musicale en Russie. Il multiplie les bilans chiffrés qui témoignent des progrès considérables réalisés depuis le régime tsariste et la révolution de 1917. Face à l'Occident qui doit alors faire face à une crise économique à l'origine d'une crise artistique et théâtrale, l'art musical en Russie ne cesse de faire de plus en plus d'adeptes, tandis que se multiplient les lieux pour le pratiquer et le découvrir par l'intermédiaire des Comités culturels et des Maisons de la culture²⁷. Cela lui permet de parler de « pleine prospérité²⁸ » : « partout le même tableau : une croissance inouïe de la vie musicale²⁹ ». Le critique évoque la multiplication des orchestres symphoniques, des chœurs, des orchestres de chambre ou des ensembles folkloriques et populaires. À part les concerts dits « en

27. Voir « Russie », *Le Ménestrel*, 9 octobre 1931, p. 425. L'article du 7 octobre 1932, p. 402, met en perspective la crise de l'Opéra-Comique à Paris avec la « progression » constante affichée par les théâtres russes.

28. « Russie », *Le Ménestrel*, 5 août 1932, p. 329.

29. « Russie », *Le Ménestrel*, 30 octobre 1936, p. 363.

frac³⁰ », il valorise la présence dans le public de jeunes, de soldats et d'ouvriers³¹. La principale usine d'automobiles de Moscou peut ainsi avoir son propre orchestre symphonique composé de 85 musiciens de toutes générations³². Les infrastructures sont renouvelées ou étendues, avec une attention particulière donnée aux salles propres à accueillir des spectacles lyriques, à moins que le concert ne soit donné directement dans une usine, comme c'est le cas à Leningrad, en 1937, « dans l'Usine Optico-Mécanique, parmi les turbines-machines [devant] plus de 2 000 ouvriers³³ ». En 1937, tirant le bilan des vingt années qui ont suivi la révolution de 1917, Levik évoque « l'augmentation des spectacles lyriques [qui] atteint 1 000 %³⁴ ». Ses comptes rendus insistent également sur l'extension de cette vie musicale à l'ensemble des « diverses nations³⁵ » composant l'URSS. Le disque, dont on a pressé cinquante millions d'exemplaires en 1937³⁶, et la radio contribuent également à ce développement : en 1934, le « Radio centre » de Moscou compte trois orchestres symphoniques, quatre petits orchestres, un orchestre de jeunes, un orchestre à vents et un orchestre de chambre, trois orchestres d'instruments populaires, cinq chœurs et quarante chanteurs solistes³⁷. L'article évoque également la « Maison de [la] Radio » de vingt-cinq étages, en cours de construction. De son côté, Leningrad peut se targuer de la vitalité de sa Bibliothèque musicale³⁸. Une activité éditoriale intense se déploie : à partir de 1935, Levik rend compte des articles, selon lui excellents, de la revue mensuelle *La Musique soviétique* qui a, en réalité, mis fin à toute pluralité d'expression³⁹.

30. Cette précision est très souvent apportée pour les concerts symphoniques et les opéras.

31. Voir en particulier « Russie », *Le Ménestrel*, 11 janvier 1929, p. 18 et *id.*, 13 janvier 1933, p. 16 qui porte sur le Théâtre musical du jeune spectateur [Teatr Junogo zritelja] de Leningrad. Le Théâtre de la jeunesse de Nathalia Sats est évoqué en 1936, à l'occasion de la création de *Pierre et le loup* de Prokofiev, sous le titre *Symphonie pour l'enfant* (« Russie », *Le Ménestrel*, 3 juillet 1936, p. 219).

32. « Russie », *Le Ménestrel*, 16 mars 1934, p. 112.

33. « Russie », *Le Ménestrel*, 8 juin 1934, p. 218.

34. « Russie », *Le Ménestrel*, 31 décembre 1937, p. 361.

35. « Russie », *Le Ménestrel*, 16 décembre 1932, p. 518.

36. « Russie », *Le Ménestrel*, 4 juin 1937, p. 176.

37. « Russie », *Le Ménestrel*, 21 décembre 1934, p. 435.

38. « Russie », *Le Ménestrel*, 28 février 1936, p. 72.

39. « Russie », *Le Ménestrel*, 27 décembre 1935, p. 402 ; *id.*, 3 janvier, p. 7-8 ; *id.*, 28 février, p. 72 ; *id.*, 23 octobre, p. 295 et *id.*, 30 octobre 1936, p. 363.

Les articles de Levik évoquent la difficulté de faire face à la demande : on n'est pas loin d'une pénurie de chanteurs et de chefs d'orchestre, ce qui explique la publicité faite autour du recrutement régulier de chefs allemands – ou plutôt présentés comme tels⁴⁰ –, mouvement qui profite de l'arrivée au pouvoir d'Hitler et du départ de nombreux artistes pour l'URSS : Kurt Adler à la Radio de Kharkov, Gustav Brecher au Radio-orchestre de Leningrad, Oscar Fried à l'Opéra de Tiflis, Heinz Unger à la Radio de Leningrad, György Sebestyén (Georges Sébastian) à la Radio de Moscou, Fritz Stiedry à la Philharmonie de Leningrad, sans parler d'Erich Kleiber à l'Orchestre symphonique d'État de l'URSS en 1936 et 1937⁴¹. Rien ne sera dit en revanche du départ successif de ces artistes dans les années qui suivront⁴². La formation des jeunes musiciens est souvent évoquée pour témoigner des nombreuses réussites aux concours internationaux des interprètes russes, en particulier au piano. On suit ainsi – parmi bien d'autres – le début des carrières des pianistes Iakov Zak (1913-1976) et Roza Tamarkina (1920-1950), respectivement Premier et Second prix au concours Chopin de Varsovie en 1937⁴³, de Iakov Flier (1912-1977), mais aussi des violonistes David Oïstrakh (1908-1974), Premier prix, et Elizabeth Guilels (1919-2008) – sœur du pianiste Emil Guilels (1916-1985) –, Troisième prix au Concours international de Bruxelles⁴⁴, sans parler du violoncelliste Daniil Chafran (1923-1997) régulièrement suivi depuis ses dix ans. Le régime soviétique commence ainsi à exploiter la vitrine que lui offrent ses artistes prodiges.

Les nombreuses tournées d'artistes occidentaux en Russie confirment l'attrait que la Russie soviétique paraît exercer. Levik réserve une place importante aux Français, chroniquant la tournée de la cantatrice Ninon Vallin, des pianistes Alfred Cortot et Robert Casadessus, du violoniste Jacques Thibaud ou du chef d'orchestre Albert Wolff en 1936⁴⁵, dans le prolongement de la signature de « l'entente cordiale franco-soviétique » l'année précédente. Mais cette « première place »

40. Kurt Adler était né en Bohême et Georges Sébastian à Budapest.

41. Voir « Russie », *Le Ménestrel*, 25 mai 1934, p. 199 ; *id.*, 8 juin 1934, p. 219 ; *id.*, 23 novembre 1934, p. 394 et *id.*, 21 décembre 1934, p. 435.

42. Seul Oscar Fried acceptera de prendre la nationalité soviétique, condition *sine qua non* pour pouvoir rester en URSS. Il mourra à Moscou en 1941.

43. « Russie », *Le Ménestrel*, 23 avril 1937, p. 135.

44. « Russie », *Le Ménestrel*, 16 avril 1937, p. 126.

45. Voir « Russie », *Le Ménestrel*, 24 janvier 1936 p. 31 et *id.*, 22 mai 1936, p. 171.

que prend alors la France dans ses échanges avec l'URSS⁴⁶ n'empêche pas que ceux-ci restent « embryonnaire[s]⁴⁷ » ; ils ne compensent pas la perte des relations de l'URSS avec l'Allemagne depuis 1933. Après la tournée du chanteur Georges Thill au début de 1937, ils semblent d'ailleurs cesser. Depuis Honegger en 1928, après Milhaud, les compositeurs français ne font plus le voyage en Russie : la venue de Ravel, évoquée à plusieurs reprises pour 1933, n'aura pas lieu⁴⁸.

De fait, malgré l'enthousiasme constant qu'ils essaient de transmettre, les articles de Levik ne peuvent dissimuler une évidente et inquiétante reprise en main politique de la vie musicale qui s'accompagne d'une fermeture progressive à l'égard des autres pays. Le large accueil fait aux œuvres des compositeurs étrangers contemporains se réduit progressivement. En mars 1936, un compte rendu sur un concert dirigé par Fritz Stiedry où étaient jouées les suites composées par Berg pour *Lulu* et par Hindemith pour *Mathis der Maler*, témoigne du changement d'attitude esthétique et politique :

Hindemith fait parfois un pas vers des mélodies ou des harmonies pas trop douloureuses, mais comme s'il avait peur de devenir compréhensible et agréable à l'auditeur, il s'empresse de revenir à l'atonalité, à l'amélodisme et à ses habituelles extravagances. La création de Berg est encore plus condensée dans son impressionnisme profondément pessimiste, et après quelques dizaines de minutes l'auditeur est à la torture. C'est vraiment dommage, car les deux musiciens sont des maîtres d'une technique inégalée, mais dont ils abusent, chacun à sa manière, pour offenser le bon sens et la psychique normale de l'auditeur qui veut de la musique et non des manifestations de décadence corrompue.

Il faut espérer qu'après les derniers articles de la Pravda sur l'assainissement de notre art comportant l'exclusion de toutes les fantaisies extrémistes, anarchiques et « esthétiques », et le retour au travail pour les masses énormes privées de sentiments anormaux, notre jeunesse s'abstiendra désormais de suivre ces exemples⁴⁹.

Levik avait salué la création de *Lady Macbeth de Mtsensk* dès 1934, parlant de « cette musique “nouvelle” [qui] pénètre dans l'âme du

46. « Russie », *Le Ménestrel*, 16 octobre 1936, p. 286.

47. « Russie », *Le Ménestrel*, 24 janvier 1936, p. 31.

48. « M. Maurice Ravel vient d'être invité par le Gouvernement soviétique à donner, cette saison, une série de concerts en Russie » (« Échos et nouvelles », *Le Ménestrel*, 17 novembre 1933, p. 452).

49. « Russie », *Le Ménestrel*, 27 mars 1936, p. 107.

spectateur et l'émeut profondément⁵⁰ » et insistant sur le succès de l'opéra redonné à Leningrad en janvier 1936. Or, il suit dorénavant aveuglément la ligne stalinienne et jdanovienne définie par l'article du 28 janvier 1936 « Le chaos remplace la musique ». Sa critique, condescendante et de mauvaise foi, en perd toute sa pertinence. Le jugement en « décadence » rejoint celui prononcé par les nazis contre la musique de Berg taxée de « musique dégénérée ». Quant à Hindemith, malgré un langage musical devenu plus conventionnel, loin de l'« amélodisme » et de toute « extravagance » pointés, il quittera l'Allemagne nazie l'année suivante. Stalinisme et nazisme convergent dans leurs jugements et leurs politiques esthétiques.

C'est bien l'esprit de propagande soviétique, strictement assujéti à la ligne du régime, qui finit par l'emporter. Levik n'hésite pas à évoquer les multiples évolutions institutionnelles : il revient notamment, à différentes reprises, sur la fermeture de l'Association des musiciens prolétariens (ARMP) en 1932, au profit de la création de la seule « Union des compositeurs soviétiques⁵¹ ». Cette dernière remet à l'honneur le répertoire du passé, dénoncé par l'ARMP comme appartenant à une époque bourgeoise à proscrire totalement, et conforte la place de l'instruction musicale et de l'apprentissage de la virtuosité. De fait, les programmes de concerts feront largement leur place au répertoire du passé, essentiellement du XIX^e siècle. Mais cette dissolution n'a nullement permis, comme l'écrivait alors Levik, « à toutes les écoles et à toutes les tendances de se manifester⁵² ». De plus, le critique ne dit rien de la disparition quasi simultanée de l'AMC (Association de musique contemporaine), qui défendait le modernisme et était ouverte à l'avant-garde européenne : elle avait été initialement conçue comme une section russe de la Société internationale pour la musique contemporaine⁵³. C'est donc l'avant-gardisme russe représenté en particulier par des compositeurs comme Roslavets, Popov et Chostakovitch qui allait subir la normalisation esthétique. Est qualifié de « formaliste » tout ce qui n'est pas directement accessible au plus grand nombre et mis au seul service de la révolution ou du culte stalinien. Les chansons ont ainsi une place importante dans ces comptes

50. Voir « Russie », *Le Ménestrel*, 6 avril 1934, p. 139.

51. Voir « Russie », *Le Ménestrel*, 21 octobre 1932, p. 426 ; *id.*, 24 février 1933, p. 86 ; *id.*, 17 mars 1933, p. 119 ; *id.*, 14 juillet 1933, p. 295 et *id.*, 28 juillet 1933, p. 309.

52. « Russie », *Le Ménestrel*, 21 octobre 1932, p. 426.

53. Voir Frans C. Lemaire, *Le Destin russe de la musique*, *op. cit.*, p. 50-56 et p. 148-150.

rendus dans la mesure où elles donnent lieu à des concours⁵⁴. Levik valorise les compositeurs et les œuvres strictement conformes à l'idéologie du régime, comme le ballet d'Assafiev *Flamme de Paris* dont le livret, ayant pour sujet la Révolution française, comporte un « contenu social » et échappe au seul « concert costumé⁵⁵ », même si la musique, tirant parti d'œuvres de compositeurs de l'époque, n'apporte rien de neuf. La question de l'opéra et de son livret est régulièrement posée. *Le Nez* et *Lady Macbeth de Mtsensk* de Chostakovitch sont ainsi rapidement oubliés au profit du *Don paisible* (1935) d'Ivan Dzerjinski dont le succès est sans cesse rappelé⁵⁶ : ironie du sort, c'est Chostakovitch qui avait aidé Dzerjinski à améliorer cet ouvrage conventionnel, construit sur des mélodies faciles à retenir et approuvé par Staline lui-même⁵⁷. Levik sera ensuite le zélé du second opéra de Dzerjinski, *Terres défrichées*, d'après le roman de Choloïkhov, de l'obscur *Cuirassé Potemkine* d'Olesse Tchichko ou du *Colas Breugnon* de Kabalevski, d'après Romain Rolland⁵⁸.

Si Levik vante le rôle de l'Union des compositeurs qui permet d'assurer un salaire mensuel fixe aux compositeurs⁵⁹ ou qui sait faire sa place aux femmes compositrices⁶⁰, on comprend ce que cela implique en matière d'esthétique musicale et d'asservissement idéologique. En 1936, l'opéra de Borodine *Les Preux (Bogatyri)* se trouve ainsi interdit à cause de la « falsification » de l'action historique rapportée⁶¹.

54. Par exemple le concours de la « chanson du pionnier et de l'écolier » (« Russie », *Le Ménestrel*, 17 août 1934, p. 298) ou le concours du Komsomol [Jeunesse communiste soviétique] visant la « composition de bonnes chansons pour l'Armée rouge » (« Russie », *Le Ménestrel*, 14 septembre 1934, p. 319).

55. Voir « Russie », *Le Ménestrel*, 25 novembre 1932, p. 481.

56. Voir « Russie », *Le Ménestrel*, 26 juin 1936, p. 211 ; *id.*, 8 janvier 1937, p. 14 ; *id.*, 5 février 1937, p. 50 ; *id.*, 16 avril 1937, p. 126 ; *id.*, 14 mai 1937, p. 159 et *id.*, 4 juin 1937, p. 176.

57. Voir Frans C. Lemaire, *La Musique du XX^e siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques*, *op. cit.*, p. 84-86.

58. « Russie », *Le Ménestrel*, 17 septembre 1937, p. 255 et *id.*, 22 avril 1938, p. 119.

59. « Russie », *Le Ménestrel*, 27 décembre 1935.

60. « Russie », *Le Ménestrel*, 31 mai 1935, p. 185 ; *id.*, 30 août 1935, p. 278 et *id.*, 22 mai 1936, p. 171.

61. « Russie », *Le Ménestrel*, 8 janvier 1937, p. 14. Au même moment, le spectacle de Taïrov prévu au théâtre Kamerny (théâtre de Chambre) sur le même thème a été interdit en raison du texte de Demian Bedny accusé de falsifier l'histoire. Voir Marie-Christine Autant-Mathieu, « La condamnation des *Preux* et

Il s'agit bien de valoriser des « opéras nouveaux dont les sujets sont de caractère soviétique ou historique, mais révolutionnaires⁶² ».

Un de ses derniers articles souligne le rayonnement de compositeurs comme Chostakovitch et Khatchatourian, mais déplore, dans la *Cinquième Symphonie* du premier, « quelques réminiscences de ses anciennes inclinaisons “formalistiques” », heureusement « seulement par intermittence⁶³ ». Le sort fait à Prokofiev et à ses compositions depuis son retour en URSS en 1936 est pratiquement passé sous silence.

Une propagande de peu d'effet ?

Cette campagne d'autopromotion soviétique strictement conforme à la ligne du stalinisme à laquelle se livre Levik dans *Le Ménestrel* est-elle capable d'exercer une influence sur les lecteurs français ? En réalité, il faudrait pour cela que les échanges soient beaucoup plus développés et, surtout, réciproques. Or, même dans les années 1920, les compositeurs soviétiques ne semblent guère encouragés à circuler dans les pays européens – à moins qu'ils n'aient déjà choisi l'exil et ainsi échappé à tout contrôle. Une large publicité est faite par Levik à la tournée d'artistes soviétiques en Turquie, au printemps 1935 :

À côté de la meilleure musique classique russe et étrangère les programmes comprennent une quantité d'œuvres de nos compositeurs contemporains : MM. Glière, Wassilenko, Potozky, Knipper, Miaskowsky, Chaporine, Chostakovitch, etc. Voilà vraiment un beau mode de propagande musicale⁶⁴ !

Mais il n'y aura aucun voyage de propagande équivalent en Europe. Par ses autres rubriques, *Le Ménestrel* montre néanmoins que d'autres pays ont su, bien plus que la France, s'ouvrir à la musique soviétique. La première symphonie de Chostakovitch, créée à Berlin le 6 février 1928 par Bruno Walter et par Stokowski aux États-Unis le 2 novembre, bientôt jouée notamment par Toscanini, reste longtemps inconnue en France. *Lady Macbeth de Mtsensk* est donnée au Metropolitan de New York dès 1935⁶⁵, mais n'est pas donnée à Paris. Par comparaison, l'évocation de la vie musicale en Tchécoslovaquie montre

la chute de Dem'jan Bednyj et d'Aleksandr Tairov », *Revue d'études slaves*, 2016, 80, fasc. 3-4, p. 417-431.

62. Voir « Russie », *Le Ménestrel*, 9 octobre 1931, p. 425.

63. « Russie », *Le Ménestrel*, 22 avril 1938, p. 119.

64. « Russie », *Le Ménestrel*, 26 avril 1935, p. 146.

65. Voir G.-L. Garnier, « États-Unis », *Le Ménestrel*, 28 décembre 1934, p. 447.

des échanges beaucoup plus nombreux : dès 1934, deux soirées musicales complètes sont réservées à la « musique soviétique⁶⁶ » et *Lady Macbeth de Mtsensk* est montée à Prague, en allemand, dès 1936⁶⁷ avant un concert complet de musique soviétique donné à la radio le mois suivant⁶⁸.

En France, il fallait manifestement compter avec une hostilité sourde de la majeure partie de la population à l'égard de tout ce qui provenait de la Russie soviétique. Si l'on joue de la musique russe, c'est celle de Stravinsky et de Prokofiev, ou celle d'avant la révolution de 1917. Quand René Brancour écrit, en 1928, à la suite d'un concert, « Vive la Russie ! », c'est parce qu'on y jouait Borodine, Rimski-Korsakov et Prokofiev⁶⁹. « Vive la Russie (d'autrefois » !) précisera-t-il à propos d'un autre concert l'année suivante⁷⁰. De fait, la présence de musique soviétique dans les concerts en France est exceptionnelle. La création des *Fonderies d'acier* de Mossolov, à Paris, en 1932 est l'occasion de sarcasmes de la part de la critique : « Grincements, sifflements discordants, tels sont les résultats de l'esthétique nouvelle de ce compositeur russe qui appartient au groupe des artistes de la Section musicale de l'Union des Républiques Soviétiques⁷¹ ». Quand l'œuvre est redonnée aux concerts Padeloup cinq ans plus tard, un autre critique écrit : « Qu'on me permette [...] de ne rien dire de la soviétique *Fonderie d'Acier* de Mossolov⁷² ». En 1936 est simplement mentionnée, à Paris, l'audition d'une œuvre soviétique récente, les *Cinq Petites Pièces pour orchestre* d'Alexandre Vepruk (1899-1958), compositeur joué à Berlin dès la fin des années 1920.

Cette hostilité acquiert une visibilité singulière lorsque, le 25 novembre 1932, Jacques Heugel prend la plume dans la publication qu'il dirige pour mettre en garde contre le film soviétique parlant *Le Chemin*

66. Voir Michel-Léon Hirsch, « Tchécoslovaquie », *Le Ménestrel*, 28 septembre 1934, p. 328 ; *id.*, 12 octobre 1934, p. 338 ; *id.*, 16 novembre 1934, p. 383 et *id.*, 21 décembre 1934, p. 435.

67. Gerth Baruch, « Tchécoslovaquie », *Le Ménestrel*, 21 février 1936, p. 64.

68. Gerth Baruch, « Tchécoslovaquie », *Le Ménestrel*, 20 mars 1936, p. 100.

69. René Brancour, « Concerts Padeloup », *Le Ménestrel*, 2 mars 1928, p. 98.

70. René Brancour, « Concerts Lamoureux », *Le Ménestrel*, 8 mars 1929, p. 109.

71. Charles Bouvet, « Concerts Siohan du 27 février », *Le Ménestrel*, 4 mars 1932, p. 109.

72. Roger Vinteuil, « Concert Padeloup – dimanche 28 novembre », *Le Ménestrel*, 3 décembre 1937, p. 324.

de la vie. Ce film de Nikolai Ekk valorisait l'action publique menée pour rééduquer des troupes d'enfants errants vivant de brigandages selon une approche éducative moderne. Il convenait donc de mettre en garde les spectateurs qui, séduits par la perfection formelle de la réalisation, étaient susceptibles de perdre tout esprit critique devant l'entreprise de propagande sous-jacente : « Qu'il soit donc permis, en ces derniers jours de demi-liberté, à ceux qui peuvent encore juger des choses, de crier un peu sur les toits, au risque d'importuner les dormeurs et les ivrognes en chambre. » Sinon « [l]a Bête, demain, triomphera⁷³ », comme il l'écrit pour conclure.

Dans les comptes rendus sur la vie musicale en Italie, en Grande-Bretagne ou aux États-Unis, on ironise également volontiers sur l'assujettissement idéologique que subit la musique en URSS⁷⁴. Ainsi, des livrets d'opéra totalement réécrits font que « *Tosca* [est] mué en "lutte pour le communisme" célébrant la révolution des décembristes contre Nicolas I^{er}, et l'innocente *Lakmé* de Léo Delibes en "réquisitoire contre la colonisation britannique aux Indes"⁷⁵ ».

En 1938, la situation change avec l'apparition de la maison d'édition et du label discographique « Le Chant du monde », dirigé par Léon Moussinac⁷⁶, clairement au service du communisme soviétique. Elle produit ses premiers disques dont « Au-devant de la vie », avec des paroles de Jeanne Perret sur une musique de Chostakovitch, dirigé par Roger Désormière. Le 14 juin 1938, « Le Chant du monde » patronne la création française de la *Cinquième symphonie* de Chostakovitch,

73. Jacques Heugel, « Réflexions à propos du *Chemin de la Vie* film composé et tourné en U.R.S.S. donné au théâtre Pigalle », *Le Ménestrel*, 25 novembre 1932, p. 483.

74. G.-L. Garnier, dans « États-Unis », *Le Ménestrel*, 14 octobre 1932, p. 415 relève ainsi : « Victorina Krieger, première danseuse au Bolshoi Theater, reproche aux Soviets leur acceptation des anciens ballets sur les scènes de la Russie nouvelle. "Il manque aux ballets classiques les éléments capables d'exprimer le travail de nos grands jours". L'éminente ballerine rêve-t-elle de danser le Plan Quinquennal ? Souhaitons-lui ainsi qu'à tous ses compatriotes que ce ne soit pas là une danse devant le buffet ». « Danser devant le buffet » est une vieille expression pour dire qu'il n'y a plus rien à manger.

75. G.-L. Garnier, « Italie », *Le Ménestrel*, 28 août 1931, p. 374.

76. Léon Moussinac (1890-1964), écrivain, journaliste et critique de cinéma, a adhéré au Parti communiste dès 1924. Il a participé à la création de la Fédération du théâtre ouvrier de France en 1931 et a fondé l'année suivante, avec Paul Vaillant-Couturier et Louis Aragon, l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires.

sous la direction du même chef d'orchestre. *Le Ménestrel* en rend compte. « L'œuvre atteste une personnalité intéressante, audacieuse, et qui vise haut. Compte tenu de la prolixité des développements, souvent creux, il y a dans la *Cinquième Symphonie* de Chostakovitch mieux que du talent », écrit Michel-Léon Hirsch⁷⁷. Ce sont les germes d'un activisme communiste qui devra attendre l'après-guerre pour renaître et prospérer. La Première Symphonie sera jouée le 9 mars 1939, retransmise par Radio-Paris lors d'un concert dirigé par Lovro von Matačić. À Monte-Carlo, en mai, Léonid Massine monte sur la même musique un ballet, *Rouge et noir*, dont Henri Matisse réalise les décors. Mais ces quelques gestes d'ouverture s'éteignent avec la signature du Pacte germano-soviétique.

Conclusion

Les articles et comptes rendus du *Ménestrel* permettent donc de suivre assez finement l'évolution de la relation musicale entre la France et la Russie soviétique. Les nombreux articles de Sergueï Levik révèlent l'image positive que le pouvoir soviétique cherche à donner de sa vie musicale, en partie déconstruite par les autres articles de l'hebdomadaire.

On peut s'étonner, vu l'hostilité que Jacques Heugel manifestait envers le régime communiste, de la large présence faite à la musique soviétique dans la publication. Contrairement aux autres pays chroniqués en parallèle dans *Le Ménestrel* pour lesquels les comptes rendus pouvaient être confiés à des correspondants locaux ou à des critiques musicaux opérant depuis la France à partir de la presse et de contacts dans le pays mentionné, il n'y avait pas d'autre choix, pour l'URSS, que d'avoir une personne sur place, nécessairement dépendante du pouvoir soviétique. La situation est d'ailleurs comparable dans *La Revue musicale*, même si une étude systématique reste à faire.

Les articles de Levik, le plus souvent, se signalent par leur longueur et, surtout, leur argumentation développée qui ne se limite pas, comme pour la plupart des autres pays évoqués, à un simple relevé des événements musicaux. La propagande en faveur du régime soviétique est clairement affichée ; elle met en valeur la réorganisation complète de la société, pleinement soucieuse des arts, mais elle ne fonctionne que par le discours et n'a pas encore les relais pour se propager : la place faite aux artistes de l'URSS est trop réduite dans la vie musicale

77. Michel-Léon Hirsch, « Concerts divers – Le Chant du monde », *Le Ménestrel*, 21 juin 1938, p. 171.

française ; ni la radio ni les disques ne sont encore assez développés pour attirer les auditeurs. Dans *Le Ménestrel* même, ces interventions de propagande soviétique paraissent totalement autonomes, ce qui, finalement, les marginalise et en réduit la portée.

La brusque interruption des comptes rendus à partir de juillet 1938 ne comporte aucune explication, mais elle est clairement dépendante du contexte politique : Staline a été humilié par la signature des accords de Munich de septembre 1938 négociés sans même l'en avertir ; le timide rapprochement initié avec la France à partir de 1934 et concrétisé par la signature d'un traité d'assistance mutuelle l'année suivante est terminé. Le Front populaire victorieux de 1936, qui donne une visibilité forte au Parti communiste, s'achève. Les derniers numéros du *Ménestrel* rapportent, en 1940, que *La Walkyrie* sera jouée au printemps à Moscou, alors que Wagner avait, depuis longtemps, disparu des programmations⁷⁸ – en lien bien sûr avec la signature du Pacte germano-soviétique. Prokofiev, lui, n'a pu obtenir de visa pour les États-Unis⁷⁹. Plus que jamais, la politique impose ses lois.

Si la période analysée semble dessiner une boucle qui se referme sur elle-même, une spirale est néanmoins enclenchée, comme en témoigne l'apparition du « Chant du monde » qui promeut l'art soviétique. Sur cette base, une dynamique sera trouvée dès la paix revenue, avec de nouveaux relais qui, cette fois, permettront vraiment aux compositeurs soviétiques de faire partie, en France, d'un patrimoine musical largement partagé.

EA ELLIADD (4661)
Université de Franche-Comté

78. « Échos et nouvelles », *Le Ménestrel*, 26 janvier 1940, p. 24.

79. A. Koch-Martin, « États-Unis », *Le Ménestrel*, 12 avril 1940, p. 64.

