

La participation des candidats soviétiques au concours Marguerite Long de 1953 à 1979 et son impact en France

MAUD CAILLAT

Fondé en 1943 sous l'Occupation par la pianiste Marguerite Long et le violoniste Jacques Thibaud, le concours Long-Thibaud passe d'un statut national à celui d'événement international prisé par la presse et le public dès la fin des hostilités. C'est en 1953 que la venue des candidats soviétiques lui confère un nouvel essor pour des raisons évidentes de prestige, permettant à l'école française de se démarquer, dans une confrontation franco-soviétique sur fond de tensions idéologiques. Le concours offre aussi la possibilité à la sphère des mélomanes et des musiciens professionnels de découvrir une tradition interprétative dont les traces remontent aux échanges culturels franco-russes d'avant la révolution de 1917 ou aux concerts donnés par des artistes émigrés. La jeune école de piano russo-soviétique issue du système d'enseignement spécialisé qui s'est considérablement développé dans les années 1930, trouve ainsi une visibilité inédite en raison de la médiatisation du concours, mais aussi de la russophilie du public français. La « starmania » des années 1950, 1960 et 1970 accompagne la place de plus en plus importante accordée à l'interprétation musicale, ce qui amène les instances culturelles soviétiques à élaborer de nouvelles politiques en matière artistique, supplantant la promotion du réalisme socialiste par l'exportation d'une image de soi plus rassurante, en phase avec le concept universel de Russie éternelle. Comment

s'effectue alors la réception de cette image en France et quelles sont les influences notables de la pédagogie soviétique dans le milieu institutionnel français et la sphère pianistique ? Telles sont les questions auxquelles nous allons tenter de répondre en examinant l'impact de la présence soviétique au concours Long sur la période concernée ainsi que les différences entre école française et école russo-soviétique.

Topographie des concours internationaux en 1953

S'il est possible de faire remonter les concours d'exécution musicale aux Jeux olympiques de la Grèce antique ainsi qu'aux joutes musicales qui opposèrent les grands clavecinistes et pianofortistes du XVIII^e siècle¹ dans les demeures de protecteurs fortunés, le principe du concours tel que nous le connaissons actuellement découle de la fascination pour la vitesse et les classements hiérarchiques promue au XX^e siècle, qui s'inscrit dans le contexte d'évolution des technologies, de conquête de l'espace et des compétitions sportives. Comme l'écrit Marguerite Long lorsqu'elle se remémore sa jeunesse encore profondément ancrée dans le XIX^e siècle :

Au début du siècle, la vie musicale n'était pas si favorable aux jeunes que de nos jours. Pas de concours nationaux et internationaux pour projeter leur éclat sur des noms nouveaux. La réussite était une longue patience. L'arrivisme n'avait pas cette acuité qui transforme la carrière du virtuose en une lutte sans merci. Les lauriers ne se cueillaient pas au sortir de l'adolescence. Avant d'arriver, il fallait partir. [...] Le rythme de la vie semblait plus lent – plus lente aussi la réussite. Il y fallait cet alliage heureux de dons, de travail, d'enthousiasme, de volonté et d'intelligence aussi².

Ce témoignage contraste avec l'image sublimée de l'artiste du XIX^e siècle qui connaît la célébrité à l'âge de vingt ans et rappelle que, jusque dans les années 1930, la renommée passe obligatoirement par les salons où les jeunes artistes doivent se plier aux codes et conventions sociales pour se faire un nom. L'abandon progressif des concerts où se succèdent différentes formations musicales au profit des récitals avec un seul interprète permet l'émancipation sociale des virtuoses et,

1. Parmi les joutes les plus mémorables figurent celles où rivalisèrent W.-A. Mozart et M. Clementi en décembre 1781, L. van Beethoven et D. Seibelt au printemps 1800. Voir Dieter Hildebrandt, *Pianoforte, a Social History of the Piano*, New York, Éd. George Braziller Inc., 1999.

2. Marguerite Long, *Au piano avec Gabriel Fauré*, Paris, Julliard, 1963, p. 28-29.

par là même, la création de concours visant à propulser leur carrière auprès du grand public.

Avant la Seconde Guerre mondiale, quatre grands concours internationaux sont créés : le premier à Varsovie en 1927, dédié à Chopin, le second en Belgique en 1937 pour rendre hommage au violoniste Eugène Ysaÿe, le suivant à Vienne en 1938 et le dernier à Genève en 1939. Si les jeunes virtuoses soviétiques se distinguent déjà dans les palmarès des concours Chopin de 1927, 1932 et 1937 (aux côtés de leurs homologues polonais) et des concours Eugène Ysaÿe de 1937 et de 1938, les nouvelles de leur succès ne retentissent pas au-delà des quelques articles parus dans la presse belge et européenne. La promotion de jeunes artistes qui incarnent « l'excellence musicale de leur pays et du régime » n'est pas encore vraiment à l'ordre du jour. Cela s'explique par le fait que, dans les années 1930, le domaine de la composition musicale est encore prédominant par rapport à l'interprétation. En URSS, depuis la condamnation par Staline, en 1936, de l'opéra de Chostakovitch *Lady Macbeth de Mtsensk*³, la politique culturelle soviétique est accaparée par les questions d'application du réalisme socialiste dans la sphère des compositeurs officiels qui subissent dès lors un contrôle étatique renforcé.

C'est lors de la reprise des concours après la guerre qu'une prise de conscience s'opère sur le rôle important qu'auraient à jouer les jeunes interprètes dans la propagande culturelle soviétique. Ainsi en 1949, la Pologne faisant désormais partie du bloc de l'Est, l'organisation du concours Chopin à Varsovie est connotée politiquement. L'œuvre du compositeur franco-polonais étant qualifiée de progressiste, les candidats issus de « pays frères » sont appelés à conquérir les premières places sans distinction de nationalité, ceci afin de faire triompher la conception socialiste de l'art musical. Quant au concours Eugène Ysaÿe de 1951, rebaptisé Reine Élisabeth de Belgique, les accointances marxistes de sa fondatrice⁴ créent d'emblée un terrain favorable aux candidats soviétiques ; c'est sans surprise que leurs succès suscitent un enthousiasme unanime, que ce sentiment soit motivé

3. « Le chaos remplace la musique : à propos de l'opéra *Lady Macbeth de Mzensk* », article anonyme publié dans la *Pravda*, 28 janvier 1936 (trad. d'Hélène Trottier in *L'Avant-scène Opéra*, 141, 1991, p. 21).

4. Surnommée la « Reine rouge », Élisabeth de Belgique (1876-1965) est une admiratrice indéfectible du régime soviétique pour ses réalisations en matière d'éducation populaire et artistique. En 1958, elle se rend à Moscou pour siéger dans le jury du concours Tchaïkovski et manifeste publiquement son soutien à l'idéologie marxiste-léniniste.

par des affinités politiques ou par pure admiration pour l'excellence artistique. Seuls les organisateurs du concours de Genève redoutent ces candidats réputés pour leur préparation quasi militaire⁵ et, par conséquent, n'entament aucune démarche officielle pour favoriser leur participation.

Qu'en est-il du concours Long-Thibaud de 1953 ? Après les échecs essuyés par Marguerite Long en 1949 et en 1951 pour l'obtention de l'aval du gouvernement soviétique en vue de la participation de ses jeunes virtuoses – et malgré le soutien de l'ambassade de France à Moscou – c'est la mort de Staline en mars qui permet au conservatoire Tchaïkovski d'envoyer les formulaires d'inscription des candidats, cette fois-ci, avant la date limite⁶. L'année 1953, si spécifique en raison du nombre important d'articles parus dans la presse sur son déroulement houleux, comparé aux éditions suivantes, mérite une attention particulière. Comme nous allons le voir, les réactions virulentes que provoque la venue des Soviétiques sont non seulement dues à un palmarès contesté mais aussi au climat de division politique qui marque l'opinion publique française.

Le concours Marguerite Long-Jacques Thibaud de 1953

Un concours international se définit comme une confrontation pacifique entre jeunes virtuoses représentant l'élite musicale d'un pays ou d'une nation donnée, à l'instar d'épreuves sportives. La présence ou l'absence de fausses notes dans une exécution, les traits de virtuosité brillamment exécutés ou manqués font partie des critères indiscutables sur lesquels se fonde le jury pour évaluer le niveau technique des candidats. L'interprétation, quant à elle, en tant que restitution subjective d'un contenu objectif est inévitablement assujettie à une perception liée à des considérations esthétiques et culturelles. De là apparaissent les divergences d'appréciation qui peuvent survenir lorsqu'un système de notation tente de la mesurer sur une échelle donnée, surtout lorsque ce système est confronté à une personnalité artistique originale.

5. Dmitry Paperno, *Notes of a Moscow Pianist*, Portland, Éd. Dmitry Paperno, 1998, p. 25.

6. Archives diplomatiques, Fonds conservés à La Courneuve, Relations culturelles Europe-URSS 1949-1955, FR MAE 208Q0, EU-31-17-1, 198-199 : Participation soviétique au concours international Marguerite Long – Jacques Thibaud, 8 juin 1953.

Rappelons que le concours Long se déroule sur trois tours, dont les deux derniers consistent en un récital de piano et un concerto joué avec orchestre. À l'issue de la première épreuve éliminatoire, des notes comprises entre 0 et 10 sont attribuées aux candidats, ils doivent obtenir une moyenne minimale de 7/10 pour être autorisés à poursuivre. Lors de la deuxième épreuve, chacun des membres du jury n'attribue plus de notes ou de points, mais désigne les noms de huit finalistes qu'il ou elle estime dignes d'aller en finale, répondant par « oui » ou par « non » à la question : « Le/la candidat(e) Untel/Unetelle est-il/elle qualifié(e) pour la finale ? ». Sachant qu'un(e) candidat(e) a besoin des 2/3 des voix pour son admission en finale, « les jurés ne doivent jamais perdre de vue qu'il n'est pas possible de sélectionner plus de huit candidats ». Afin d'établir le classement final, chaque juré tient compte des évaluations précédentes. Autrement dit, même si un candidat surpasse tous les autres en finale, si tel n'a pas été le cas lors des épreuves précédentes, le jury doit lui attribuer un prix en fonction de cet ensemble de considérations et non sur la base de sa dernière interprétation avec orchestre. Il est important de noter que, contrairement aux concours de Genève et Reine Élisabeth de Belgique, dotés d'un règlement interdisant aux membres du jury d'échanger leurs opinions sur les candidats dans l'enceinte des lieux où se déroulent les épreuves, le concours Long-Thibaud ne dispose d'aucun règlement de ce type.

Si nous examinons maintenant les circonstances dans lesquelles s'est déroulé le concours de 1953, nous constatons qu'il est d'emblée perturbé par le fait qu'une bonne partie du jury n'a pas pu assister à toutes les épreuves. Il s'agit pour la plupart de critiques musicaux ou de pianistes concertistes comme Arthur Rubinstein qui sont en tournée lorsque les épreuves éliminatoires et de demi-finale commencent. Autrement dit, le jury n'est réuni au grand complet que pour la finale. Cela a favorisé les échanges d'opinions sur les candidats parvenus à cette ultime épreuve, les jurés absents ayant besoin de l'avis de leurs collègues pour savoir à qui attribuer chacun des huit prix. La désorganisation du jury a au contraire pu nuire à certains candidats, ce qui a incité les différentes factions du public à contester le palmarès dans un sens ou dans un autre⁷.

Quoi qu'il en soit, le classement du concours de piano donne pour vainqueurs le candidat soviétique Evgueni Malinine et le Français Philippe Entremont, qui obtiennent un Deuxième Grand prix ex-aequo,

7. Jean Hamon, « Au concours Long-Thibaud, par la maladresse de quelques membres du jury, les finales de piano se terminent sous les huées », *Combat*, 22 juin 1953.

le jury n'ayant pas décerné de Premier prix. Les autres candidats arrivent dans l'ordre suivant : Alberto Colombo (Italie, Troisième prix), Kioko Tanaka (Japon, Quatrième prix), Barbara Hesse-Bukowska (Pologne, Cinquième prix), Cécile Ousset (France, Sixième prix), Walter Klien (Autriche, Septième prix) et Emmy Behar (Bulgarie, Huitième prix).

Ainsi que cela apparaît dans les coupures de presse de juin 1953, la probité du concours et son palmarès sont contestés dès les premières épreuves, d'une part par les mélomanes et les musiciens professionnels, d'autre part par les intellectuels et les curieux venus assister à la finale qui se tient à la salle Gaveau. C'est lors de la proclamation des résultats qu'éclate une rixe qui n'est pas sans rappeler celle du *Sacre du Printemps* quarante ans plus tôt. Les sympathisants de l'URSS contestent une décision artificielle qui, selon eux, vise non seulement à rabaisser le candidat soviétique au niveau de son rival français moins talentueux, mais aussi à nier l'évidence de la supériorité de l'enseignement dispensé à Moscou.

Un article publié dans le journal belge *La Cité* fait état d'une faction pro-communiste dans le public qui manifeste bruyamment son soutien au candidat soviétique, ce qui a pour conséquence de provoquer une riposte de la partie du public anti-communiste ou non-engagée politiquement :

Dès les épreuves éliminatoires, un vent de révolte souffla parmi les mélomanes. Une révolte justifiée, d'ailleurs. En effet, il ne fit bientôt de doute pour personne que la présence dans le jury de personnalités ayant avec certains concurrents des rapports de maîtres à élèves, avait faussé les résultats de certaines épreuves éliminatoires. [...] Mais la grosse bagarre éclata au cours des épreuves finales. À peine le candidat soviétique Malinine fit-il son entrée sur la scène que des ovations fusèrent du second balcon. Ce n'était encore qu'un début. Les hurlements, les applaudissements (mérités, d'ailleurs), les battements de pieds qui saluèrent sa sortie, indisposèrent le jury. Cette pression morale devait être intolérable à ces grands maîtres et serviteurs de la musique, parmi lesquels se trouvait la reine Élisabeth de Belgique, Marguerite Long et des représentants de six nationalités. D'autre part, le public fut lui-même ulcéré de ces ovations tendancieuses. Tant et si bien que lorsque le jeune Philippe Entremont, de Strasbourg, se présenta devant le jury, une partie des auditeurs l'acclamèrent frénétiquement. L'atmosphère de la salle monta très rapidement. Une fièvre collective s'empara du public, qui se compta en « pro-maliniste » et « Entremontois ». [...] Et c'est dans une atmosphère de violence que se termina cette ultime épreuve, tandis qu'une horde d'échevelés por-

taît Malinine en triomphe et qu'une poignée d'hurluberlus conspuait Philippe Entremont, menaçant de lui faire un sort⁸...

La *Tribune des nations*, de son côté, critique ouvertement la décision du jury qu'elle accuse de reproduire la doctrine américaine du *containment* dans une manifestation artistique où l'impartialité devrait régner.

Sans quelques Mac Carthy de la musique qui se sont introduits dans le jury du concours de piano, les concurrents soviétiques remportaient tous les premiers prix. Malgré tout, ce sont deux élèves du Conservatoire de Moscou, M^{lle} Nelly Chkolnikova et M. Raphaël Sobolevsky qui ont obtenu respectivement le premier prix et l'un des deuxièmes prix du concours de violon. C'est encore l'un de leurs camarades, M. Evgeny Malinine, qui s'est trouvé en tête, avec le Français Philippe Entremont, du palmarès de piano avec un deuxième prix (le jury n'ayant pas cru devoir attribuer de premier prix). [...] Cette nette victoire des jeunes musiciens soviétiques devrait être accueillie sans acrimonie [...] ⁹.

Dans un autre registre, on note l'extrême agressivité dans le ton d'un article qui attaque de manière frontale les *Lettres françaises*. L'auteur reproche à sa célèbre critique Hélène Jourdan-Morhange, de manquer d'objectivité face au Premier prix attribué à la violoniste soviétique Nelly Chkolnikova. Selon une rumeur répandue dans les années 1950, le journal est soupçonné d'employer des agents à la solde de Moscou, chargés de diffuser la propagande soviétique dans des sphères traditionnellement apolitiques¹⁰. La principale critique qui lui est adressée est de minimiser la présence française au palmarès :

L'hebdomadaire stalinien *Les Lettres Françaises* spécialisé dans la propagande à l'usage du monde des arts et lettres consacre une place de choix au Prix international Jacques Thibaud. « Un concours brillant et juste », titre d'enthousiasme le rédacteur de service qui ajoute aussitôt : « Jamais Concours international n'a été plus brillant ni plus juste ». Bien sûr : le Premier prix a été attribué à une violoniste sovié-

8. « Finale agitée au Concours International de piano Marguerite Long. Dans la salle Gaveau, des incidents mettent aux prises communistes et antisoviétiques », *La Cité*, 24 juin 1953.

9. André Fougerousse, « Les Russes s'intéressent toujours à la musique », *Tribune des nations*, 26 juin 1953.

10. Tony Judt, *Un passé imparfait, les intellectuels en France 1944-1956*, trad. de Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Fayard, 1992, p. 137.

tique. Ce qui explique très suffisamment l'éclat avec lequel *Les Lettres Françaises* embouchent la trompette de la victoire¹¹.

Cependant l'auteur ne précise pas que *Les Lettres françaises* est un journal destiné à un lectorat cultivé dont les articles rédigés par Hélène Jourdan-Morhange, ancienne violoniste et dédicataire de la *Sonate pour violon et piano* de Ravel, affichent un professionnalisme indéniable. En confrontant ses accusations à l'article en question, il s'avère qu'elles sont infondées. La critique loue certes les qualités de la violoniste soviétique, mais elle le fait avec objectivité. Seule la phrase qui qualifie l'école russe du violon « d'invincible » a pu être susceptible de heurter le chauvinisme d'un lectorat conservateur, et éventuellement les propos rapportés de Blanche Tarjus qui a accepté la décision du jury de lui avoir attribué un Deuxième prix ex-aequo avec le violoniste soviétique Raphaël Sobolevsky :

Jamais Concours international n'a été plus brillant ni plus juste. Pour la première fois, je crois, la foule a été en plein accord avec le jury. C'est aussi que le Premier Grand Prix était indiscutable tant il s'imposait. Nelly Chkolnikova violoniste soviétique, fut une révélation pour tous. Sonorité aérienne, archet si souple qu'il abolit le piège des passages de cordes, grand style et cette simplicité des seuls élus. Elle a tous les dons et la chance d'avoir bénéficié de cette école russe de violon qui est invincible. J'en avais déjà vu les effets, en Pologne, comme juré du concours Wienawski. Nommée tout de suite après elle, notre petite Blanche Tarjus a fait grand effet. Avec la modestie qui la caractérise, elle me disait : « Je suis bien plus fière d'être nommée après une telle violoniste que première toute seule ! » Si la fatigue l'a un peu handicapée le dernier jour, elle avait tellement dominé la première épreuve que les jurés connaissaient ses merveilleuses possibilités techniques et musicales. C'est probablement la nature la plus sensible du concours¹².

L'article de Clarendon présente un certain intérêt en ce qu'il dresse un portrait des mœurs du public des années 1950, encore très enclin à se jeter dans la mêlée lors de succès de scandales. C'est avec tact que l'organiste des Invalides, aussi connu sous le nom de Bernard Gavoty, fait allusion, entre autres, à Georges Auric, compositeur réputé pour

11. « Très juste », *L'espoir* (Lens), 28 juin 1953.

12. Hélène Jourdan-Morhange, « Le Prix International Jacques Thibaud. Un concours brillant et juste », *Les Lettres Françaises*, 18 juin 1953.

son engagement auprès du Parti communiste français, qui laisse ses sentiments politiques prendre le pas sur son jugement esthétique :

La température de la salle monta rapidement et une agitation collective gagna les auditeurs les plus modérés. On enregistra des scènes étonnantes : des cris hostiles et particulièrement indécents visant S. M. la reine Élisabeth de Belgique ; un musicien français dénigrant furieusement les candidats de son pays et acclamant avec une ostentation burlesque le pianiste soviétique ; une jeune femme blonde, déjà célèbre, prenant le hall à témoin des sentiments que lui inspirait M. Malinine ; la foule portant le triomphateur jusqu'à sa voiture et conspuant son rival français ! Comme beaucoup, j'ai applaudi de bon cœur les étoiles du concours, sans aucune distinction de race ou de patrie. Mais j'ai trouvé scandaleuse l'attitude d'une horde déchaînée, dans les lieux, même où, dit-on, la musique devrait adoucir les mœurs¹³.

Enfin, sur une note d'humour, l'image du soviétique-bolchevik auréolé de bonnes manières parce que formé à un instrument de salon, est utilisée dans un article qui a pour titre « Le Russe et le piano », le terme « Russe » devant être compris comme « Soviétique ». L'auteur situe le concours dans la catégorie des événements mondains auquel accourt le Tout-Paris, avide d'admirer un pianiste des steppes dans une tenue vestimentaire raffinée :

Le concours a été rehaussé par la participation d'un pianiste soviétique, Malinine, qui déchaîna l'enthousiasme. Un Russe en smoking suffit souvent à attirer la sympathie des gens du monde, qui se disent : « Mais après tout, ce ne sont pas des barbares ! » Malinine les a conquis par autre chose que son élégance. Il est un musicien merveilleux. Vingt minutes d'ovation l'ont salué. M^{me} Auriol et la reine Élisabeth de Belgique n'étaient pas les moins enthousiastes¹⁴.

Pour la délégation soviétique, les victoires remportées par ses pianistes lors des concours internationaux consacrent non seulement l'efficacité d'une pédagogie, mais revêtent aussi une dimension symbolique appuyée par une réalité statistique. En 1953, une partie des intellectuels français est séduite par l'idéologie soviétique et les promesses de l'avènement d'un état socialiste où l'homme (*anthropos*) aura atteint un degré de perfection inégalé, tant sur le plan de la socialisation que

13. Clarendon [pseudonyme de Bernard Gavoty], *Le Figaro*, 22 juin 1953.

14. Anonyme, « Le Russe et le piano », *Gazette de Lausanne*, 27 juin 1953.

du dépassement de ses limites. La réalité de l'excellence musicale soviétique contraste ainsi avec les résultats falsifiés de l'agriculture soviétique et autres exploits improbables relayés par des intellectuels parisiens de renom peu soucieux de l'exactitude des faits. Cependant, la fierté d'appartenance à un paradigme idéologique de gauche subit des revers depuis la fin des années 1940 à cause des révélations sur les camps soviétiques et les méthodes d'élimination des opposants au régime. Il en va de même pour la dénonciation des procès truqués de Hongrie et de Tchécoslovaquie qui aboutit à une forme d'internationalisation de la Guerre froide à Paris lors des procès Kravtchenko et Rousset¹⁵. La guerre de Corée qui éclate en 1950, où culmine l'affrontement des deux blocs et aussi la guerre d'Indochine où s'enlise l'armée française ne manquent pas de se répercuter sur les débats qui animent la sphère intellectuelle et artistique. Un tel climat d'inquiétude quant au cours de l'histoire est propice à une manifestation violente des émotions. En d'autres termes, en 1953, n'importe quel événement culturel marqué par la présence de Soviétiques, qui plus est un concours, aurait été susceptible de jouer le rôle d'exutoire des tensions politiques et sociales.

Succès soviétiques : réception et influence sur le système institutionnel français

La venue des candidats soviétiques au concours Long-Thibaud en 1953 met la sphère musicale en émoi face à un palmarès où s'affirme la suprématie de l'école russo-soviétique¹⁶, surtout pour le concours de violon. Membres du jury, musiciens professionnels et mélomanes médusés ne s'attendent pas à un tel niveau, de même que les critiques

15. Tony Judt, *op. cit.*, p. 134-139.

16. Le terme d'école russo-soviétique se réfère à la tradition russe du piano qui naît au moment de la quête d'identité nationale dans les arts issue de la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle est étroitement liée à la promotion d'œuvres écrites par des compositeurs russes comme Tchaïkovski ou ceux du Groupe des cinq, et débute officiellement avec la création du Conservatoire de Saint-Petersbourg inauguré en 1862. Pendant la période soviétique, l'école russe se perpétue par le développement du système d'enseignement spécialisé de la musique formant les futures élites destinées à intégrer le Conservatoire de Moscou, désormais le centre de la vie musicale. Son rayonnement est assuré par la renommée de ses pédagogues ainsi que par les victoires de plusieurs générations de pianistes aux concours internationaux. Voir Kiril Tomoff, *Virtuosi Abroad: Soviet Music and Imperial Competition During the Early Cold War*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2015.

musicaux qui assistent aux épreuves. Si l'enseignement dispensé au Conservatoire de Paris (CNSM) n'est pas remis en question dans les années 1950, quelques articles de la presse communiste donnent néanmoins un compte-rendu détaillé du cursus suivi par les jeunes virtuoses soviétiques. Tous insistent sur des études plus longues qu'en France et sur les bénéfices d'une prise en charge de l'enseignement musical par l'État sans pour autant envisager de changements dans le système institutionnel français. Les auteurs évoquent le phénomène de la « serre chaude » où sont créées les conditions favorables à l'éclosion et au développement des talents, assurant une supériorité numérique à l'école soviétique sur toutes les autres, y compris celles des pays du bloc de l'Est. Lorsque la question d'une pédagogie plus efficace qu'en France se profile, l'idée que la fabrication de talents exceptionnels est possible à grande échelle est mise en avant. Les dons musicaux ne seraient plus l'apanage de quelques élus, ainsi que le démontre l'article suivant :

La question se pose, en effet de savoir si les Russes ont découvert un procédé assurant à quelques individus (combien ?) un développement sans entraves. Il faudrait revoir alors notre conception confuse du « génie ». Car comment appeler autrement les qualités qu'ont manifestées, tout au long du Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud, les concurrents soviétiques, en particulier M^{lle} Chkolnikova¹⁷ ?

Seul le critique Aloys Mooser – russophile ayant séjourné à Saint-Petersbourg pendant quatorze ans avant la révolution puis devenu un inconditionnel du régime soviétique pour sa politique d'éducation des classes populaires¹⁸ – semble cerner le problème dans une acception réaliste. Le but d'un concours consistant à révéler une grande personnalité artistique, seule la qualité des interprétations doit être prise en considération pour évaluer l'efficacité d'un enseignement. Mooser est donc le seul à employer une expression qui détone avec les autres articles, parlant volontiers d'une « défaite des pianistes soviétiques ». Il avance l'idée qu'en situant leurs interprétations dans le contexte privilégié dans lequel ils ont été formés, leur niveau n'a rien d'étonnant. De tels résultats sont très honorables, sans plus, surtout pour des jeunes pianistes encadrés qui ont bénéficié d'un enseignement intensif. D'où son étonnement face au niveau qu'il juge relativement bas en compa-

17. André Fougerousse, « Les Russes s'intéressent toujours à la musique », *Tribune des nations*, 26 juin 1953.

18. Aloys Mooser, *Souvenirs. Saint-Petersbourg 1896-1909*, Genève, Georg, 1994.

raison des lauréats des concours précédents comme Emil Guilels qui fut la révélation du concours Eugène Ysaÿe de 1938. Aloys Mooser écrit :

Cela étant, et connues les sensationnelles victoires remportées par les artistes soviétiques au cours de la plupart des récents concours internationaux, on s'attendait généralement à des démonstrations non moins éclatantes de la part des deux pianistes envoyés à Paris par les autorités musicales moscovites... Mais on ne tarda pas à déchanter, en constatant que, seul d'entre eux, Evgény Malinine (né en 1930, élève du Conservatoire de Moscou) affirmait des dons qui, pour être indiscutables, parurent cependant ne pas s'élever sensiblement au-dessus d'une excellente moyenne, et ne lui valurent que le second prix. Le fait est pour surprendre, quand on sait les conditions très particulières – et singulièrement favorables – dans lesquelles se présentent obligatoirement les candidats soviétiques qui, contrairement à ceux des autres nations, ne courent pas leurs chances de leur propre mouvement et à leurs frais, mais sont, en quelque sorte, délégués officiellement par leur gouvernement, sur le vu de sévères sélections auxquelles sont appelés tous les meilleurs exécutants de la génération montante, qui ont été récemment distingués dans les principales écoles musicales de leur pays¹⁹.

C'est donc à partir des années 1960, lorsque le classement des Soviétiques dans les premières places du palmarès devient une routine, que des voix comme celles de Clarendon, *alias* Bernard Gavoty, s'élèvent pour réclamer la création d'un troisième cycle au CNSM de Paris, sur le modèle du Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Le critique revient à plusieurs reprises sur ce thème entre 1961 et 1965, années où les pianistes issus de l'école soviétique raflent les premiers prix. Appuyant son argumentaire sur des questions posées aux jeunes diplômés du Conservatoire de Paris qui assistent aux épreuves et lui font part de leurs regrets de ne pas pouvoir participer au concours en raison de leur impréparation, il plaide pour un conservatoire supérieur qui offrirait la possibilité aux étudiants prometteurs de se perfectionner au-delà de l'obtention de leur prix. En effet, le système français porte encore la trace des programmes d'études élaborés au XIX^e siècle où une spécialisation précoce rendait possible une sortie précoce du

19. Aloys Mooser, « Le concours M. Long – J. Thibaud à Paris », *La Suisse*, 26 juin 1953.

conservatoire²⁰. La tradition voulait alors que les jeunes élèves, dont la majorité avait encore besoin de se perfectionner, prennent des leçons privées.

Or, dans les années 1960 et 1970, ce modèle apparaît comme suranné. Si l'existence des classes préparatoires jusqu'en 1979 alimente encore le mythe de la précocité de l'élite musicale française, les cahiers de classe du Conservatoire supérieur de Paris montrent une tout autre réalité. Certains élèves entrent effectivement à treize ans ou à quinze ans dans les classes préparatoires, mais la majorité intègre le conservatoire supérieur autour de vingt ans, c'est-à-dire juste avant la limite d'âge du concours d'entrée. Les premiers prix de piano et de musique de chambre obtenus à treize ou à quinze ans sont donc extrêmement rares²¹. En comparaison avec le système soviétique, l'enseignement dispensé au Conservatoire de Paris est paradoxalement en décalage avec l'âge réel de la majorité des élèves, pensé pour des musiciens plus jeunes. Ces élèves sortent de l'institution sans avoir jamais joué un concerto avec orchestre, devant se contenter d'un deuxième piano. Confrontée à la réalité des concours internationaux dont le nombre ne cesse de croître, la France, pour maintenir sa représentativité, a besoin d'un cadre institutionnel adapté.

Le Conservatoire de Paris se dote finalement d'un troisième cycle en 1969, avec un programme d'étude du répertoire concertant. Cependant, le corps professoral français se montre réticent envers les écoles spécialisées soviétiques pour enfants surdoués qui encadrent dès l'âge de sept ans les jeunes musiciens par un entraînement intensif, le cursus du Conservatoire Tchaïkovski consistant à approfondir un vaste répertoire déjà étudié auparavant. Conformément au modèle républicain, la formation des enfants ne doit pas se démarquer de celle des autres domaines de l'éducation. Les enfants doués ou motivés pour l'apprentissage formel d'un instrument reçoivent des leçons privées de pédagogues renommés ou d'assistants (officiels ou officieux) de professeurs du Conservatoire de Paris. Ceux dont la famille est établie en province intègrent les classes de pédagogues réputés pour leurs résultats, en privé ou dans les conservatoires régionaux.

20. Anne Bongrain & Alain Poirier, *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, Deux cents ans de pédagogie*, Paris, Buchet-Chastel, 1999.

21. Archives du CNSM de Paris : cahiers de classes.

Mais, en contradiction avec le principe républicain, le système institutionnel français continue de préserver son particularisme par la mise au pinacle du « jeunisme », en dépit de l'absence de structures aptes à s'occuper de jeunes enfants, comme c'est le cas en URSS et aux États-Unis, deux pays où la recherche de la précocité n'est pas une fin en soi. De plus, les passerelles offertes à des pianistes adultes doués qui n'ont pas eu l'occasion de développer leur talent pendant l'enfance et l'adolescence n'entrent résolument pas dans le cadre de l'enseignement institutionnel français, alors que la plupart des pédagogues soviétiques accepte de former cette catégorie d'élèves, même si la détection précoce des dons est vivement préconisée.

La pédagogue Rena Shereshevskaya [Cherehevskaja] donne les explications suivantes sur l'enseignement de la musique en URSS :

Globalement, le système éducatif en Union Soviétique était un système ouvert, où les professeurs faisaient preuve de plus d'indulgence que dans les pays occidentaux. Chaque élève devait trouver sa place par le biais de l'école. Ceux qui présentaient des aptitudes hors norme étaient dirigés dès leur plus jeune âge vers des écoles spécialisées pour enfants surdoués qui n'existaient pas seulement dans le domaine musical, mais aussi dans les sciences physiques, les mathématiques, la médecine et les arts plastiques. Le fait que la recherche de talents soit une préoccupation majeure du régime n'avait rien d'une démarche élitiste. Bien au contraire. Il s'agissait de faire de chaque élève – en particulier les enfants issus de familles ouvrières – un adulte épanoui qui mettrait ses talents au service de la collectivité. Cet enseignement spécialisé devait rayonner sur toute la population, y compris le citoyen ordinaire. Il devait lui permettre d'élever son niveau de culture générale²².

Ce témoignage d'une artiste reconnaissante envers le régime communiste pour sa formation nuance l'idée d'une sphère estudiantine systématiquement embrigadée d'un point de vue idéologique. S'il apparaît en effet qu'une jeunesse qui s'adonne à une activité artistique qui contraste avec la massification des goûts musicaux en vogue dans les pays occidentaux est bien vue du régime, car studieuse, saine, garante de la morale soviétique, les conservatoires sont les lieux où l'aménagement d'espaces de liberté est possible. Selon la doctrine officielle, les musiciens sont les médiateurs d'un art savant auprès du

22. Entretien avec Rena Shereshevskaya, 11 juin 2015.

peuple, car ils concilient l'activité intellectuelle avec le travail manuel. Cependant, les cours d'esthétique marxiste, d'athéisme et de communisme scientifiques ne sont que de simples formalités pour l'entrée et les examens de passage au conservatoire Tchaïkovski. En ce qui concerne la surveillance et la délation encouragées par le KGB, les expériences divergent d'une personne à l'autre. Mikhaïl Rudy, dans ses mémoires, relate que pour avoir ignoré un ordre du KGB déguisé en proposition de collaboration, lui et ses camarades ne furent pas autorisés à se rendre à Paris pour le concours Long de 1973 sous prétexte de leur immaturité politique²³. Au contraire, Elisabeth Leonskaja [Leonskaïa] qui a participé au concours dix ans plus tôt, atteste qu'elle n'a jamais été sollicitée par le KGB affilié au conservatoire, que son profil n'était d'ailleurs pas très attractif²⁴.

Manière russe d'aborder le piano et résistance de l'école française

Toute technique instrumentale est façonnée par un répertoire national qui correspond à des paramètres linguistiques. Il est donc difficile de parler d'influence au sens strict du terme. Sous la dénomination générale d'école ou de tradition russes, se dissimulent des enseignements différents dispensés par des pédagogues dont les avis divergent. Le même phénomène s'applique à l'école française du piano qui, dans les années 1950 et 1960, est constituée de personnalités emblématiques aussi contrastées que celles de Marguerite Long, d'Yves Nat et d'Alfred Cortot.

Quelles sont les caractéristiques de l'école russe ? Si l'on considère son évolution depuis son apparition dans la seconde moitié du XIX^e siècle, on constate qu'en raison de sa nouveauté, ses protagonistes incorporent des techniques pianistiques de provenances géographiques diverses. Ainsi, l'enseignement de Liszt pénètre en Russie, si bien que les pédagogues russes parlent d'une tradition Liszt-Ziloti, Alexandre Ziloti étant un cousin de Rachmaninov qui avait étudié avec le pianiste hongrois à Weimar dans les années 1880 après ses études au Conservatoire de Moscou. Cependant, la tradition russe se construit dans les œuvres des grands pianistes-compositeurs comme

23. Mikhaïl Rudy, *Le roman d'un pianiste*, Monaco, Éd. du Rocher, 2008, p. 63.

24. Entretien avec Elisabeth Leonskaja, 16 janvier 2018.

Balakirev, Liadov, Rachmaninov, Prokofiev, Scriabine et Chostakovitch. La filiation entre Rachmaninov et Tchaïkovski est incontestable, même si l'écriture du dernier est moins pianistique que celle de son cadet. Malgré des liens ténus entre la musique de Scriabine et de Medtner, de Rachmaninov et de Prokofiev, dus à la réception d'héritages différents, des caractéristiques communes les réunissent²⁵.

Lorsque les virtuoses soviétiques participent pour la première fois au concours Long-Thibaud, la sphère des musiciens français n'a qu'une vague idée de la manière russe d'aborder le piano, si ce n'est par des clichés hérités du XIX^e siècle qui dépeignent les pianistes russes comme des interprètes au jeu lourd martelant le clavier sans merci²⁶. Bien que la différence de sonorité frappe les oreilles professionnelles qui la rattachent instantanément à une école russe ou soviétique, cette dénomination englobant une réalité complexe n'est pas évidente pour les musiciens soviétiques. L'émerveillement des pianistes français de la jeune génération pour les sonorités amples n'en est pas moins tangible. Après avoir entendu Emil Guilels en concert dans les années 1950, puis Sviatoslav Richter dans les années 1960, nombreux sont ceux qui souhaitent apprendre à faire sonner le piano comme un orchestre²⁷.

Peut-on en conclure que la *russomania* générée par les succès soviétiques au concours Long incite les pédagogues français à incorporer ces caractéristiques dans leur enseignement ? Il convient de rappeler que l'école française du piano est une école séculaire qui a toujours lutté contre les influences étrangères – italienne et allemande – et cultive un particularisme ancré dans les traditions instrumentales des XVII^e et XVIII^e siècles. Au XX^e siècle, le digitalisme allié à la souplesse du poignet de Marguerite Long ou la technique impliquant le poids du bras chez Alfred Cortot se rejoignent dans une même tradition du jeu

25. Samuil Fejnberg, « Stil' sovetskogo pianizma » [Le style pianistique soviétique], L.E. Feinberg & V.A. Natanson (éd.), *Pianizm kak iskusstvo* [L'art pianistique], M., Izdatel'stvo Muzyka, 1969.

26. Nancy B. Reich, *Clara Schumann : The Artist and the Woman*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2001, p. 268. Lors de la première tournée de Clara Schumann en Russie en 1844, un critique note la subtilité et la sensibilité de ses interprétations qui contrastent avec « le bruit effrayant, les salves de canon, les sonorités pénibles, tout simplement assommantes » des pianistes moscovites.

27. Entretiens avec Claudine Perretti, août 2004.

perlé, issu de l'art de la déclamation²⁸. Le jeu français évolue dans le contexte feutré des salons. Contrairement au répertoire russe, les œuvres dont il découle entretiennent un rapport lointain sinon absent avec le folklore et se basent sur le principe sacro-saint de la retenue. Selon la formule de Marguerite Long, il en résulte :

[une] complicité tacite et inconsciente [qui] s'est exercée dans le domaine de la clarté, de la souplesse, de la mesure et de l'élégance. Le jeu français est lucide, précis, délié, ennemi des outrances et des oppositions brutales. Il a du tact et de la distinction. Il cultive plus complaisamment la grâce que la force mais il ne la cède à aucune autre sous le rapport de la puissance et de l'émotion intérieures. Il met bien en relief les plans d'une composition, les éclaire avec intelligence et les enveloppe d'une sonorité séduisante. Beaucoup de nos virtuoses ont une « main de velours ». Ils le doivent, d'ailleurs, à nos musiciens nationaux qui ont développé singulièrement, dans l'histoire de l'art pianistique, le sens de la couleur et du timbre²⁹.

Pour toutes ces raisons, il est difficile pour des pédagogues peu formés aux sonorités puissantes d'enseigner le piano orchestral à leurs élèves en utilisant le poids du bras et en impliquant tout le corps. Si certains professeurs admirent la musicalité des pianistes soviétiques sans chercher à l'imiter, d'autres la rejettent avec véhémence comme un élément étranger, en raison d'une exacerbation des sentiments et d'effets pianistiques jugés faciles. Même si le jeu perlé tombe en désuétude à partir des années 1960, une autre tradition française qui revendique aussi sa filiation avec les clavecinistes du XVIII^e siècle émerge, dotée d'un jeu plus puissant adapté à l'acoustique des salles de concert, mais différent de celui des Soviétiques. Un écart de génération se creuse alors entre les pédagogues et leurs élèves, ces derniers refusant de s'identifier à une tradition française et rejetant le concept même d'école sous l'influence du contexte cosmopolite généré par les concours.

Les pianistes français désireux d'intégrer à leur jeu la manière russe d'aborder le piano se dirigent donc vers des pédagogues reconnus

28. Rémy Campos, « Aux origines du piano français : le jeu perlé », 1 DVD, © CNSMD de Paris, 2014.

29. Fonds Long conservé à la Bibliothèque Mahler, Enseignement : notes manuscrites de Marguerite Long.

dans le microcosme parisien comme Pierre Kostanoff³⁰, un pianiste issu de l'émigration russe. D'autres, comme Brigitte Engerer, poursuivent leurs études au Conservatoire de Moscou après l'obtention d'un prix au CNSM et au concours Long³¹. Les raisons invoquées par ces pianistes quant à leur intérêt pour les principes de la technique russe sont variables, mais ce sont souvent des problèmes physiologiques avérés ou la crainte d'une tendinite qui les poussent à revoir les fondements de leur technique.

En conclusion, l'école russo-soviétique suscite l'intérêt en France à partir de la fin des années 1950, notamment par son approche ergonomique du jeu pianistique ainsi que les apports neurophysiologiques qui ont jalonné son développement depuis les années 1920³². Bien que les pianistes et pédagogues français n'aient eu que peu d'occasion d'entendre des pianistes soviétiques en dehors des tournées d'artistes autorisés à voyager et des épreuves du concours Marguerite Long, l'exportation de l'image d'une école soviétique invincible de même que les mythes qui l'entourent ont créé les conditions favorables à une curiosité ou un engouement, sans pour autant que les dépositaires de l'école française ne renoncent à leur identité et à leur spécificité. Le concours aura donc joué le rôle d'élément déclencheur dans un dialogue artistique que les tensions politiques internes et externes auront au final peu perturbé, l'adhésion à l'idéologie communiste étant surtout le fait d'intellectuels engagés, la majorité des musiciens français, peu politisés, se cantonnant à des considérations d'ordre esthétique.

IReMus

Université Lettres-Sorbonne

30. Des pianistes comme Claudine Perretti qui fut mon professeur de piano et Dominique Merlet se réfèrent à Pierre Kostanoff comme un « guérisseur » dans les entretiens qu'ils m'ont accordé en 2004 et en 2018 respectivement.

31. Brigitte Engerer obtient un Sixième prix au concours Long en 1969, à l'âge de 16 ans. C'est à cette occasion que Evgueni Malinine qui siège dans le jury, l'invite à se rendre en URSS pour se perfectionner dans sa classe de piano. Elle choisira cependant de suivre l'enseignement de Stanislav Neuhaus, fils du célèbre pédagogue Heinrich Neuhaus.

32. Julia Kursell, « The Physiology of the Piano – Keystroke Experiments During the 1920s : The Moscow Neurophysiologist Nikolai Bernstein Brought Piano Virtuosos into the Laboratory », *Research Topics, Max Planck Institute for the History of Science*, avril 2009.

II. LE CINÉMA RUSSE ET SOVIÉTIQUE
EN FRANCE :
PRÉSENCE, INFLUENCES, ÉCHOS

