

Boris Belge, *Klingende Sowjetmoderne. Eine Musik- und Gesellschaftsgeschichte des Spätsozialismus*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau Verlag, 2018.

Nathalie Moine



Issu d'une thèse défendue à l'Université de Tübingen, l'ouvrage propose une excursion longue de plus de quatre décennies autour de trois compositeurs soviétiques réunis sous le nom de « la Troïka moscovite » : Edison Denisov (1929-1996), Sofia Gubaidulina (1931-1991) et Alfred Schnittke (1934-1998). Commencée à l'époque du Dégel, lorsque les trois artistes sont encore étudiants au Conservatoire, elle s'achève, sous forme d'épilogue, au début du XXI^e siècle, cependant que deux d'entre eux, Denisov et Schnittke, sont morts dans les années qui suivirent la fin de l'Union soviétique mais que Sofia Gubaidulina, émigrée en Allemagne, continue de jouir d'une célébrité mondiale jusqu'à nos jours. Précisément, le fil conducteur de l'étude consiste à montrer combien le destin de ces trois anticonformistes fait partie de l'histoire de la musique, mais aussi plus généralement de l'histoire politique et culturelle de l'Union soviétique poststaliniennne, plus souvent appelée ici la période « tardive » du socialisme soviétique. Cependant, le fait qu'on se rapprochait de la fin était alors, comme on le sait, loin d'être une évidence. Le titre de l'ouvrage que l'anthropologue Aleksei Yurchak a consacré à la même période et qui reste la pierre de touche de tout travail abordant les comportements culturels des Soviétiques depuis l'ère brezhnévienne jusqu'au chaos libérateur de la Perestroïka, l'a définitivement résumé : *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*¹. Le titre choisi par Boris Belge insiste quant à lui sur la notion de modernité. Il fait écho au caractère avant-gardiste de compositeurs largement censurés par les autorités culturelles soviétiques, avant que la Troïka ne soit intensément programmée, de la Perestroïka gorbatchévienne aux années qui suivirent la chute de l'URSS. Ce fut alors le triomphe d'une œuvre libérée et déjà largement consacrée à l'Ouest, la Troïka s'inscrivant aussi dans une histoire européenne. La modernité et le goût pour l'innovation est aussi ce qui caractérise l'univers social dans lequel évolue la Troïka, que Boris Belge entreprend d'explorer, souhaitant mettre en valeur l'implication de nouvelles élites cultivées dans la diffusion et la réception d'œuvres jouées pour l'essentiel à (très) petite échelle sur le territoire soviétique. Il entend faire la lumière sur des intermédiaires aussi essentiels que les musicologues avertis, les chefs d'orchestre audacieux, les éditeurs de partitions et les producteurs de disques qui permirent, malgré tout, aux œuvres d'exister en URSS. Pourtant, leur vraie vie était

¹ Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2006.

ailleurs, grâce en particulier aux efforts entrepris par des éditeurs allemands pour faire passer les partitions à l'Ouest, les faire jouer pour des publics considérablement élargis, éventuellement en présence de leurs auteurs. La professionnalisation des lieux de décision, écartant l'entière mainmise de bureaucrates idéologues, caractérise le monde culturel soviétique après la mort de Staline, un constat qui rejoint, par exemple, la démonstration de Laurent Coumel au sujet du rôle des élites scientifiques dans l'échec et la reconfiguration des réformes de l'enseignement de l'époque khrouchtévienne². Cette professionnalisation explique que l'Union des compositeurs soviétiques, à l'instar du fonctionnement paradoxal d'autres institutions créées et tenues par l'État-Parti, a pu faire vivre en son sein, même de manière bridée, des compositeurs résolus à explorer de nouveaux territoires loin des canons prônés par la même institution.

Passionnantes, ces questions ont déjà fait l'objet de recherches importantes. Malgré des objectifs prometteurs, l'excursion proposée par Boris Belge reste souvent à la surface, résumant des éléments déjà connus sans chercher à les problématiser ni à en apprendre davantage : ainsi, la liste des œuvres de ces compositeurs diffusées, avant même la Perestroïka, par la maison de disque monopolistique Melodiia, obtenue grâce à la simple lecture de son catalogue, ne donne lieu à aucune étude qui permettrait de comprendre la logique de ces choix éditoriaux et d'apprendre qui en furent les acteurs. Il est vrai que, étant donné les archives publiques disponibles sur ce point, l'exercice est des plus difficiles et nécessite de recourir également à des archives privées et à l'histoire orale. Cette alternative, d'ailleurs pratiquée par Boris Belge, n'est pas non plus sans danger : elle explique peut-être le fait que, parmi les maisons d'édition étrangères occidentales qui éditaient ces anti-conformistes, seules les éditions Sikorski de Hambourg sont ici évoquées, sans pour autant faire l'objet du moindre questionnement, à rebours d'une histoire de l'édition pourtant bien implantée dans d'autres secteurs culturels. La difficulté d'accès à l'information ne devrait pas dispenser les spécialistes d'histoire soviétique de poser les questions, prélude à des trouvailles archivistiques comme il a été récemment fait au sujet du rôle des Éditions Universal à Vienne avant l'Anschluss de 1938 dans le domaine musical russe et soviétique par la musicologue Olesia Bobrik³. On notera aussi que le long chemin permettant à la Troïka, mais aussi à d'autres artistes d'avant-garde, de percer le – relatif – mur du silence derrière lequel ils se trouvaient, à des degrés divers, enfermés, passait par ailleurs par bien des étapes dans le monde communiste, de Leipzig à Varsovie sans oublier Zagreb. Or, ces lieux sont ici à peine évoqués et on n'apprendra rien sur les instigateurs de ces passerelles au sein du monde communiste qui offraient aussi des ouvertures vers l'Ouest. Autre problème, la difficulté à percer les arcanes de la politique culturelle soviétique, décrite au mieux comme un zigzag, a pour effet de laisser largement dans l'ombre une chronologie fine, passé le temps de la libéralisation khrouchtévienne. Des travaux récents ont pourtant montré que l'État soviétique avait bien compris, avant même la mort de Staline, l'intérêt à exporter un savoir-faire musical encensé à l'Ouest⁴. Il resterait donc à mieux comprendre, sur des

2 Laurent Coumel, « *Rapprocher l'école et la vie* » ? Une histoire des réformes de l'enseignement en Russie soviétique, 1918-1964, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2014.

3 Cf. l'étude passionnante de Olesia Bobrik, *Venskoe izdatel'stvo « Universal Edition » i kompozitory iz sovetskoi Rossii. Istoriiia sotrudnichestva v 1923-1945 godakh*, Saint-Petersbourg, izd. Im. N.I. Novikova – izd. Dom Galina skripsit, 2011.

4 Tomoff, Kiril, *Virtuosi Abroad. Soviet Music and Imperial Competition during the Early Cold War, 1945-1958*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 2015.

exemples précis, et malgré le manque d'archives conservées ou accessibles pour l'époque brezhnévienne dans ce domaine, les micro-processus conduisant à ce résultat pourtant si justement pointé par Boris Belge : avant même la Perestroïka, toute une couche de Soviétiques, amateurs de musique d'avant-garde, s'était familiarisée avec l'anticonformisme et participait plus ou moins activement à une vie intellectuelle non pas autonome comme l'affirme Yurchak, c'est-à-dire placée délibérément hors de tout champ politique, mais au contraire connectée à des débats qui concernaient l'ensemble des sociétés occidentales à partir des années 1960, s'interrogeant sur la modernité tout en la fabriquant, Boris Belge revenant en outre sur les spécificités du rapport au monde et à la création déployées par chacun des trois compositeurs. Loin de former une « niche » isolée parmi d'autres, telles que les a décrites le sociologue russe Boris Dubin, les amateurs de la Troïka recoupaient d'autres cercles liés ou non à l'expression d'autres formes artistiques non conformistes. Loin de relever dans leur ensemble de la dissidence, ils se recrutaient au contraire pour beaucoup dans les lieux de pouvoir.

En outre, la contribution des compositeurs anticonformistes à la « bande-son » de leur époque à travers l'écriture de musiques de films, une activité située entre gagne-pain et laboratoire de nouveaux sons, autorise à encore élargir le cercle de ce « public » dont la nature caractérise le fonctionnement des sociétés communistes « tardives » dans leur ensemble⁵. Ce refus d'assigner l'étiquette de dissidence à des goûts alternativement fustigés et tolérés – et parfois temporairement promus, d'où la figure du zigzag – par les autorités culturelles du Parti, rejoint les travaux récents consacrés à des musiques touchant des publics bien plus larges, amateurs de rock et de *popmusic*, de Dnepropetrovsk à Saratov. Ces Soviétiques-là, pas plus que les habitués du café Saïgon sur la perspective Nevski à Leningrad chers à Yurchak, ne prévoyaient, ni même ne souhaitaient forcément, la fin de l'URSS⁶. Chez Boris Belge, il manque malheureusement une description concrète des lieux et des publics de la Troïka, ainsi que des intermédiaires déjà évoqués, qui ferait pendant au tableau sociologique remarquablement tracé par Sergei Zhuk : on voudrait inviter Boris Belge à faire revivre l'équivalent, pour la musique savante d'avant-garde, des dirigeants locaux du Komsomol trafiquant des enregistrements des Pink Floyd et louvoyant parmi les interdits pour faire danser dans les discothèques les jeunesses laborieuses et étudiantes.

Utile néanmoins pour saisir un pan de l'histoire sociale et intellectuelle de l'Union soviétique brezhnévienne, la lecture de l'ouvrage de Boris Belge sera complétée de manière profitable par celle de ses prédécesseurs, notamment le très beau livre que Peter Schmelz a consacré sensiblement au même sujet, se limitant, dans la partie publiée de sa thèse, à une période plus brève, tout en ouvrant légèrement le braquet. Il incluait en effet d'autres anticonformistes, faisant en particulier une large place à Andreï Volkonskii, Arvo Pärt, Galina Ustvolskaja et Valentyn Sylvestrov (on aura compris que ces travaux consacrés à la musique savante poststalinienne se sont

5 Gabor T. Rittersporn, Malte Rolf, Ja C. Behrends (Hg.), *Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Selbstinszenierung und kirchlichen Gegenwelten/Public Spheres in Soviet-type Societies. Between the Great Show of the Party-State and Religious Counter-Cultures*, Frankfurt a.Main, Peter Lang, 2003.

6 Sergei Zhuk, *Rock and Roll in the Rocket City. The West, Identity and Ideology in Soviet Dniepropetrovsk, 1960-1985*, Baltimore, John Hopkins University, 2010 ; Gleb Tshipursky, *Socialist Fun. Youth, Consumption, and State-sponsored Popular Culture in the Cold War Soviet Union, 1945-1970*, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 2016.

montrés jusqu'ici extraordinairement circonscrits en termes géographiques, se concentrant sur les capitales européennes, de Kiev à Leningrad en passant par Tallin). Peter Schmelz s'est lui aussi appuyé sur l'histoire orale et très secondairement sur des archives écrites, et il n'échappe pas toujours aux apories pointées au sujet du travail de Boris Belge. Cependant, sa campagne d'entretiens, très riche et accomplie une décennie plus tôt que Boris Belge, aboutit à un récit très circonstancié, augmenté d'analyses musicologiques qui lient étroitement histoire de la musique et histoire intellectuelle, l'enquête se poursuivant dans un ouvrage à paraître⁷. De même, parmi les quelques biographies des héros de la fresque retracée par Boris Belge, le livre que Michael Kurtz a consacré à Sofia Gubaidulina reste indépassé par la richesse des informations, souvent de première main, collectées par le musicologue⁸. Le défi pour les historiens est désormais de modifier le questionnement et le mode de restitution, réincarnant les acteurs et les lieux, déplaçant la focale sous d'autres cieux, afin de réellement rendre compte de phénomènes culturels qui purent allier l'hyper-confidentialité de micro-mondes à des résonances profondes, dans l'espace et dans le temps.

⁷ Peter Schmelz, *Sonic Overload : Polystylism as Cultural Practice in the Late USSR* [à paraître].

⁸ Michael Kurtz, *Sofia Gubaidulina. A Biography*, Bloomington, Indiana University Press, 2007 (2001 en allemand).