



HAL
open science

“ C’est rare, mais cela arrive ” : le parfum des années 1920 humé par Le Nez de Chostakovitch

Grégoire Tosser

► **To cite this version:**

Grégoire Tosser. “ C’est rare, mais cela arrive ” : le parfum des années 1920 humé par Le Nez de Chostakovitch . 2005, pp.51-56. hal-01388424

HAL Id: hal-01388424

<https://hal.science/hal-01388424>

Submitted on 27 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

« C'est rare, mais cela arrive »

Le parfum des années 1920 humé par

Le Nez de Chostakovitch

Grégoire Tosser¹

Esthétique et biographie

Nulle production de compositeur ne porte autant l’empreinte de l’histoire et de l’autobiographie que celle de Chostakovitch. Tenter de comprendre l’œuvre à partir de la vie de son auteur est sans doute une tendance musicologique d’un autre âge. Néanmoins, dans le cas de Chostakovitch, il faut souligner le caractère indissociable de la composition d’avec les conditions de production de celle-ci. Dans le cas du *Nez*, composé à la fin des années 1920, Chostakovitch se trouve précisément à une période charnière de sa jeune vie de musicien et de compositeur.

L’ère stalinienne

En 1927, Staline prend en main tous les pouvoirs ; ses déclarations portent atteinte à la liberté individuelle et artistique, et la ligne définie par le Parti condamne tout « déviationniste » – comme Trotski, qui est contraint à l’exil. Cette période coïncide avec l’accession à la célébrité de Chostakovitch : après une *1^{ère} Symphonie* op. 10 (1926), accueillie avec enthousiasme, il écrit la *2^e Symphonie* op. 14, dédiée « à Octobre », œuvre de commande pour le 10^e anniversaire de la Révolution de 1917, qui le consacre comme compositeur important auprès du régime. Cette symphonie présente déjà les caractéristiques troublantes qui seront celles de nombreuses œuvres à venir : le compositeur se compromet en acceptant de mettre en musique dans le finale avec chœur le désastreux texte du poète Bezymenski ; ici pour des raisons alimentaires, plus tard pour des motifs politiques ou « diplomatiques », Chostakovitch se trouvera constamment en porte-à-faux entre les attentes

¹ MCF en musicologie, université d’Évry-Val-d’Essonne. Adresse : gregoire.tosser@univ-evry.fr

d'un régime contraignant, imprévisible, répressif, et ses libres aspirations d'artiste. Le résultat est une production en dents de scie, oscillant entre des œuvres de circonstances, conventionnelles et rarement intéressantes, et des ouvrages entièrement personnels qui laissent éclater le plein talent du compositeur.

Clairement assimilable à la seconde catégorie, *Le Nez* op. 15, d'après la nouvelle de Gogol, est composé entre juillet 1927 et juin 1928 ; il sera créé en janvier 1930. Dans l'intervalle 1927-1930, la situation des artistes en URSS change, et cet opéra délimite précisément « ce qu'il était possible de composer dans les années 1920 » et « ce qui sera dorénavant condamné dans les années 1930 ». Le Grand Tournant de la collectivisation massive et forcée va aller de pair avec un virage serré dans tous les domaines artistiques. La musique, avant peut-être tous les autres arts (mais la littérature et le cinéma sont également concernés), est dans la ligne de mire de Staline : toutes les « influences et survivances bourgeoises et petites-bourgeoises » doivent être éradiquées ; le mode mineur fait partie de ces interdictions, car anti-populaire et pessimiste dans le ton. La situation se dégrade progressivement, au gré des résolutions du Parti et des lettres de Staline (« Nos objectifs sur le front de la musique » en octobre 1931, « Sur la restructuration des organisations littéraires et artistiques » en avril 1932), avant le tonitruant article de la *Pravda* du 28 janvier 1936 : « Du chaos en place de musique », visant les représentations de l'opéra *Lady Macbeth du district de Mtsensk*. Il s'agit du tristement célèbre développement sur le formalisme et le « galimatias musical », où le chant serait supplanté par le cri : ce sera la première grande crise entre Chostakovitch et le pouvoir stalinien.

Pourtant, en écoutant *Le Nez*, qui précède de peu la composition de *Lady Macbeth*, il faut constater les liens forts qui unissent les deux opéras, et il est sans doute difficile de repérer précisément ce qui a fait l'objet de censure dans une œuvre ou dans l'autre. *Le Nez* se présente d'emblée comme une œuvre neuve, d'avant-garde, délibérément novatrice : de nombreux procédés musicaux sont inédits, inouïs ; la compréhension de la nouvelle de Gogol est totale, assortie de caractéristiques spécifiques au traitement des personnages, de la forme, de l'orchestration. Chostakovitch apporte dans l'opéra des cris, un pupitre de percussion très imposant, des influences venues de la musique populaire (jazz, musique de film, danses folkloriques), des bruits de pets, de rots, de soupirs érotiques – avant les célèbres trombones de l'acte sexuel de *Lady Macbeth*. S'il est bien un opéra populaire, c'est celui-là. Doutant de cette portée compréhensible par tous, Staline ordonna qu'un sondage soit fait auprès

d'ouvriers, auxquels une audition partielle fut réservée avant la première représentation² ; l'auditoire, dont le *Nez* constituait souvent la première expérience théâtrale, donna majoritairement un avis positif : l'opéra put être représenté – même si, critiqué avec agressivité, il fut interdit en 1931 après seize représentations³.

Théâtre et musique

Chostakovitch subit de plein fouet les diverses influences de la vie théâtrale et musicale des années 1920. Ainsi, les metteurs en scène russes – et particulièrement Vsevolod Meyerhold, qui met en scène *Le Révizor* de Gogol dans les années 1920 – et le *Wozzeck* de Berg (1925) produisent un grand effet sur lui. Dans le livre de Solomon Volkov, *Témoignage*, le compositeur reproche aux commentateurs du *Nez* de vouloir y repérer ces influences, selon lui inexistantes. En revanche, il affirme que l'émerveillement suscité par la mise en scène de la pièce de Gogol au « Miroir déformant » avant la Révolution, alors qu'il n'avait pas dix ans, était encore présent à son esprit au moment de la genèse de l'opéra. Il ajoute que la satire et le grotesque sont omniprésents dans le *Nez*, mais qu'il s'est volontairement abstenu de produire des effets de comique et de parodie : « Le *Nez* est une histoire effrayante, et non une histoire drôle. » On comprend dès lors mieux pourquoi le personnage de Kovaliov est traité avec une compassion toute particulière : la perte de son appendice est désastreuse, il se lamente, il gémit, il faut lui accorder notre pitié. Le compositeur accentue le côté profondément humain du personnage, solitaire dans son malheur au milieu d'une société hostile et dont les mouvements de foule sont brutaux – comme dans la scène, ajoutée par Chostakovitch, où le nez évite de peu le lynchage et retrouve sa forme originelle après avoir été maltraité collectivement. En poursuivant son commentaire dans un style un peu gogolien, Chostakovitch opère à nouveau un rapprochement entre le personnage du Nez en conseiller d'Etat et l'allure de nez de certains fonctionnaires soviétiques, et il termine en soulignant le caractère tout à fait *véridique* de l'histoire du *Nez*. Solomon Volkov fait remarquer que la composition du *Nez* correspond à une parenthèse, un instant de répit, mais que l'œuvre constitue un « manifeste artistique et social », à placer à côté des théories subversives d'Igor Terentiev ou Evguéni Zamiatine.

² Entre juin 1929 et avril 1930, *Le Nez* fut l'objet d'une longue polémique et de grands débats. Chostakovitch en fut très affecté, et alla même jusqu'à demander le retrait de son œuvre en avril 1930 – mais l'opéra attendit 1931 pour être retiré de l'affiche.

³ Il faudra attendre les années 1970 pour le voir à nouveau représenté, en Allemagne, en Italie, puis à Moscou.

Un nouvel art majeur : le cinéma

Dès le début des années 1920, Chostakovitch commence à s'intéresser à la scène et au cinéma. Grigori Kozintsev et Leonid Trauberg, de la même génération que Chostakovitch, signent en 1921 le « Manifeste de l'excentrisme », dont une des priorités est de renouer, dans la mise en scène théâtrale au cinéma, avec les formes de spectacles populaires – music-hall, opérette, cirque, etc. Au sein du Front Gauche de l'Art – qui compte notamment dans ses rangs le metteur en scène Vsevolod Meyerhold, les compositeurs Artur Lourié et Nikolaï Roslavets, le poète Vladimir Maïakovski –, Sergueï Eisenstein développe ses idées sur l'art, et son court métrage *Le Journal de Gloumov* est diffusé pendant les représentations de son projet théâtral *Le Sage* (1923) d'après Ostrovski.

Le bouillonnement intellectuel de la jeune génération aboutit à ce qu'il est convenu d'appeler l'âge d'or du cinéma soviétique, à la fin des années 1920, marqué par les chefs-d'œuvre d'Eisenstein (*La Grève*, 1925 ; *Le Cuirassé Potemkine*, 1926 ; *Octobre*, 1927), de Vsevolod Poudovkine (*La Mère*, 1926) et de Dziga Vertov (*L'Homme à la caméra*, 1929). Chostakovitch raconte qu'il allait assister souvent aux projections de cinéma muet ; en outre, à partir de la mort de son père en 1922, il accompagne des films muets en tant que pianiste, pour aider à subvenir aux besoins de la famille.

Dans le même temps, et en particulier lors de son séjour à Moscou chez Meyerhold pour la composition du *Nez*, Chostakovitch est pianiste de théâtre, assiste à de multiples répétitions et admire les théories de mise en scène de son hôte.

Marqué par l'avènement du cinéma en tant qu'art majeur, Chostakovitch accepte des contrats pour des musiques de films. La grande période de composition débute par *La Nouvelle Babylone* op. 18 (début 1929), film muet de Kozintsev et Trauberg – qui avaient déjà adapté *Le Manteau* de Gogol en 1926. Dix autres musiques de film et de scène naîtront entre 1929 et 1932, et ce secteur constituera une part importante de son travail, puisque son répertoire compte une quarantaine d'œuvres de ce genre.

Le Nez, dans son déroulement spécifique, est tributaire de la technique cinématographique. Les difficiles enchaînements dramatiques, les superpositions osées, font clairement référence aux fondus-enchaînés et à la technique du *split screen* – comme l'épisode de la lettre qui divise la scène en deux.

Convocation de Gogol pour éclairer le présent

Le lien paraît évident entre le *Nez* de Chostakovitch, composé à l'aube de l'ère stalinienne, et le *Nez* de Gogol, pétersbourgeois lui aussi, qui dépeint la répression policière sous le règne de Nicolas I^{er}, au siècle précédent. Cette relation se révèle être porteuse de sens, car les tendances surréalistes et absurdes de la nouvelle de Gogol sont amplifiées et, dans le même temps, le côté vulgaire, terre-à-terre, animal, constitue un élément primordial.

Gogol est ainsi utilisé comme référence majeure pour éclairer la situation de l'URSS contemporaine. La perte du nez coïncide avec la perte du rang social, en même temps qu'elle symbolise la castration : Kovaliov connaît la déchéance en tant qu'homme sexué et en tant qu'être social⁴. Le fait que son nez réapparaisse dans les habits d'un conseiller d'Etat renforce cette dégradation : la partie est plus élevée que le tout. En outre, le personnage, tout le temps que dure son état d'amputation, est constamment dévalorisé, dévalué, et ne peut prétendre au succès avec les femmes⁵. Même si Chostakovitch se défend de toute influence directe reçue de Berg, il faut remarquer que *Wozzeck* comme Kovaliov est un baryton, alors que le tambour-major et le Nez sont des voix de ténor, plus agiles, plus flatteuses, plus séduisantes, et qui témoignent d'un rang social plus élevé⁶. Cela n'empêche pas Chostakovitch de faire souvent s'égosiller Kovaliov dans le sur-aigu de sa voix ! L'identification entre le compositeur et le personnage principal de son opéra est un procédé à manier avec précaution. Mais, il semble que Chostakovitch, en paraphrasant l'expression provocatrice de Flaubert, aurait pu dire : « Kovaliov, c'est moi ! », tant le compositeur semble infléchir la personnalité de Kovaliov selon ses propres ressemblances.

Un autre sujet important dans la nouvelle de Gogol est encore accentué par Chostakovitch dans son opéra : la loi et la police. Le solo de percussion, dans l'acte I, nous montre le côté implacable de la machinerie policière, et la peur qu'elle suscite ; de même, le début de l'acte III se passe dans un relais de poste à la périphérie de Saint-Pétersbourg⁷ : toute la scène tourne autour de la peur du Nez. Ce sont d'abord les policiers qui chantent pour oublier leur peur, puis les voyageurs qui craignent les brigands.

Thème récurrent de la littérature russe, le grotesque apparaît dans l'opéra dès le premier dialogue écrit par Chostakovitch ; celui-ci consiste en une discussion absurde – mais

⁴ « Sans nez, un homme n'est plus qu'un être hybride, pas même un animal, encore moins un citoyen, juste bon à prendre et à jeter par la fenêtre. » (Kovaliov, 6^e tableau).

⁵ À la fin de l'acte I, dans la cathédrale de Kazan, Kovaliov tente en vain d'attirer l'attention d'une jeune fille ; et c'est l'instant que choisit le Nez pour sortir subrepticement de l'église.

⁶ « Comment osez-vous ? Je suis fonctionnaire de l'Etat, et d'un très haut rang », dit le Nez (acte III, 7^e tableau).

⁷ Cette scène n'existe d'ailleurs pas dans la nouvelle de Gogol, mais est constituée d'extraits d'autres œuvres de Gogol.

qui fait intervenir l'odorat ! – entre Kovaliov et son barbier, dont les mains empestent pour une raison inexplicée. Tout au long de l'œuvre, le « diable » ou les « démons » sont évoqués pour tenter d'expliquer l'intrusion de l'extraordinaire dans la vie quotidienne, et donner un sens aux phénomènes exceptionnels et grotesques qui surgissent dans la trame narrative. L'irrationnel, l'inexplicable, le suspense par la coupure nette de la narration : tout cela est familier à l'univers de Gogol et de Chostakovitch.

Art et liberté

« Mais, ce qu'il y a de plus étrange, de plus extraordinaire, c'est qu'un auteur puisse choisir de pareils sujets... Je l'avoue, cela est, pour le coup, absolument inconcevable, c'est comme si... non, non, je renonce à comprendre. Premièrement, cela n'est absolument d'aucune utilité pour la patrie ; deuxièmement... mais deuxièmement non plus, d'aucune utilité. Bref, je ne sais pas ce que c'est que ça⁸... »

L'idée de « profit nul pour la patrie » trouve bien évidemment un écho particulier chez Chostakovitch : à une époque où l'art devient instrument de propagande et les artistes des « ingénieurs de l'âme » (Staline en 1932) chargés de véhiculer dans leurs œuvres l'idéologie du pouvoir en place, l'affirmation de l'inutilité matérielle, de la gratuité de l'art, constitue un manifeste évident de la liberté créatrice.

L'écriture de Chostakovitch ne sera plus jamais aussi libre, du moins jusqu'à la mort de Staline en 1953. La fougue de la jeunesse anime chaque scène, chaque tableau révèle un trait nouveau : après l'avoir humé par les deux narines, *Le Nez* exhale l'esprit singulier des années 1920 soviétiques en se proclamant comme premier véritable chef-d'œuvre d'un compositeur de vingt-deux ans. Comme l'écrit Gogol à la fin du *Nez* : « C'est rare, mais cela arrive ».

⁸ Fin du *Nez* de Gogol, traduite par Henri Mongault.