

Comment écrire une *nouvelle* histoire de l'opéra en Russie ? Enjeux méthodologiques et axes de recherche dans l'historiographie récente et le(s) discours sur l'opéra dans l'espace russophone et outre

How to Write a *New* History of Opera in Russia? Methodological Issues and Research Axes in Recent Historiography and Discours(es) on Opera in the Russophone Space, and Beyond

Le présent essai élabore une analyse diachronique et thématique de différents courants de recherche sur le théâtre lyrique, dans l'espace russe et soviétique aussi bien qu'ailleurs, croisée par les travaux « occidentaux » sur l'opéra en Russie dans le contexte d'un foisonnement de recherches portant sur le théâtre lyrique pendant les dernières décennies. C'est surtout dans le champ soviétologique qu'une tradition de provenance russe a pu s'établir sur le plan international, tandis que maints chercheurs et chercheuses voient son potentiel encore restreint par les frontières linguistiques et disciplinaires (empirisme encyclopédique marié au conservatisme méthodologique). Pourtant, les écoles de recherche en Russie sont en train de se dé-provincialiser, et on peut s'attendre à un flux transnational d'idées et de méthodologies plus équilibré, notamment grâce à un renouvellement toujours plus remarquable en histoire politique, sociale et économique de l'opéra dont l'importance vient d'être réévaluée dans les débats académiques et publiques de ces dernières années.

The essay develops a diachronic and thematic analysis of different currents in research on musical theatre, in the Russian and Soviet space as well as elsewhere. It is juxtaposed with “western” works on opera in Russia in the context of proliferation of research dealing with theatre in the last decades. In particular, a tradition of Russian origin could internationally establish itself in the field of Sovietology, whereas many researchers still see their potential curbed by linguistic and disciplinary borders (e.g. encyclopedic empiricism joined by methodological conservatism). Nevertheless, Russian research schools have been de-provincialising, allowing to expect a more balanced transnational

flow of ideas and methodologies. This is notably facilitated by an ever-more remarkable renewal in the political, social and economic history of opera, the importance of which has been revalued in academic and public debates of the recent years.

Mots-clefs opéra, historiographie russe, sociologie de la musique, Bolchoï

Keywords opera, Russian historiography, sociology of music, Bolshoi

Alexander Golovlev PhD

Austrian Academy of Sciences JESH Fellow

International Centre for the History and Sociology of World War II and Its Consequences, National Research University Higher School of Economics; Ludwig-Boltzmann Institut für Kriegsfolgenforschung

Email: agolovlev@hse.ru, alexander.i.golovlev@gmail.com, ogolovlev@outlook.de

Cette contribution se base sur une présentation donnée à la Journée d'étude du GDRUS « Culture, création et patrimoine dans l'empire russe, en URSS et dans le monde post-soviétique » tenue à l'Université de Strasbourg le 17 et 18 octobre 2019. L'auteur tient à remercier ses collègues qui ont contribué au mûrissement et à la réélaboration de ce texte. Un remerciement particulier revient à la Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme et au Centre franco-russe de recherche qui ont facilité, dans le cadre du programme ATLAS, mon séjour de recherche auprès du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de l'UVSQ, aussi bien que (pour le CEFR) la tenue de la Journée d'étude strasbourgeoise. Toute erreur est de ma seule responsabilité.

Pourquoi le théâtre lyrique ? Sur l'actualité de l'opéra en Russie

Un nouveau livre¹ de Solomon Volkov, un historien, musicologue et journaliste russo-américain connu pour les mémoires controversées de Chostakovitch des années 1970, se propose d'écrire une *nouvelle histoire* du Bolchoï Théâtre de Moscou, une institution mythique qui constitue une partie intégrante de l'image musicale de la Russie,

¹ Solomon Volkov, *Bol'šoj Teatr. Kul'tura i politika: novaja istorija*, Moscou, AST, 2018.

dans le pays-même aussi qu'au-delà de ses frontières². Cette histoire, visant à construire un grand narratif unifiant toute l'histoire du Bolchoï depuis sa (deuxième) fondation en 1825 jusqu'aux années 2000, se concentrait pourtant sur les relations entre le théâtre et le pouvoir public. Dans la quête pour créer un répertoire (« distinctif », selon Bourdieu), établir et maintenir le prestige musical de la Russie, les directeurs du Bolchoï étaient (ou seraient) largement mis en ombre par les dirigeants du pays. Ici, les figures de l'empereur Nicolas Ier et Joseph Staline se sont imposées comme éléments-clefs pour la compréhension d'une histoire, à dernier mot, politique de l'institution chargée par ces deux chefs d'État de créer un opéra représentatif pour leurs régimes, donc « national ». Loin d'une histoire totale, ou d'une simple chronologie, l'ouvrage (pourtant non-académique) de Volkov s'inscrit dans une tradition politico-centrique qui a longtemps empreints les études sur la musique russe, surtout celle du XXe siècle.

Cet ouvrage fait suite à une rénovation extrêmement coûteuse du Bolchoï (outre 20 milliards de roubles) qui durait pendant six années, de 2005 à 2011, et a suscité de vives polémiques dans l'espace public en Russie. L'opéra a réapparu comme sujet de discussion, loin des ballets obligatoirement transmis par la télévision lors des événements politiques particulièrement graves. Ceci porte effectivement à la problématique de l'étude historique de l'opéra, de ses problèmes et enjeux méthodologiques. L'historiographie

² Cf. Alexander Golovlev, « Recensione: Solomon VOLKOV, Bol'šoj Teatr: Kul'tura i politika. Novaja istorija [Il Grande Teatro: Cultura e politica. Una storia nuova], Moskva, AST, 2018, 540 pp., » *Diacronie: studi di storia contemporanea*, 3 (39), 2019, https://www.studistorici.com/wp-content/uploads/2019/10/14_GOLOVLEV.pdf.

moderne et contemporaine de langue anglaise³, française⁴, allemande⁵ ou italienne⁶ a ranimé les débats autour de l'opéra dans le sillage des *turns* des années 1980, se fondant pourtant (comme en France) sur une tradition pluridécennale de travaux analytiques sur l'histoire de l'opéra⁷ et son répertoire⁸, mais aussi sur les apports de la sociologie de musique et de culture, proposés notamment par Pierre Bourdieu⁹. La visibilité et le prestige dont bénéficie une maison d'opéra de l'envergure du Bolchoï, aussi que ses

³ Cf. Ruth Bereson, *The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House*, Londres, Routledge, 2002. Jane F. Fulcher, *The Nation's Image. French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge, Cambridge UP, 2002. Mark Darlow, *Staging the French Revolution: Cultural Politics and the Paris Opéra, 1789-1794*, NY-Oxford, Oxford UP, 2012. Recherches sur les théâtres lyriques russes seront mentionnées plus bas.

⁴ Christophe Charle, *Théâtres en capitales : la naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris, Editions Albin Michel, 2008. Jean-Claude Yon, dir., *Le Théâtre français à l'étranger au XIXe siècle : Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau monde, 2008. Solveig Serre, *L'Opéra de Paris (1749-1790) : politique culturelle au temps des Lumières*, Paris, CNRS éditions, 2011. Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012. Pour une démarche décidément comparatiste (même si se résumant encore à une collection d'essais) : Sophie Chaouche, Denis Herlin, Solveig Serre, dir., *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique : Approches comparées (1669-2010)*, Paris, Ecole des Chartes, 2012.

⁵ Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne: Geschichte des europäischen Theaters*, vol. 1-7, Stuttgart, Metzler, 1993-2007. Philipp Ther, *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*, Munich, Oldenbourg, 2006. Philipp Ther, Peter Stachel, dir., *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, Vienne, Böhlau, 2009. Sven Oliver Müller, Philipp Ther, Geza von der Nieden, dir., *Die Oper im Wandel der Gesellschaft. Kulturtransfers und Netzwerke des Musiktheaters im modernen Europa*, Vienne, Böhlau, 2010. Sven Oliver Müller, *Das Publikum macht die Musik. Musikleben in Berlin, London und Wien*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

⁶ Cf. Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 2015. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nell'Italia fascista*, Florence, La nuova Italia editrice, 1989.

⁷ Charles Dupêchez, *Histoire de l'Opéra de Paris : un siècle au Palais Garnier 1875-1980*, Paris, Perrin, 1984. Frédérique Patureau, *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Liège, Madraga, 1991.

⁸ Cf. Opéra : Stéphane Wolff, *L'Opéra au Palais Garnier 1875-1962*, Paris, Slatkine, 1983. Michel Nouray et Solveig Serre, *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009) : Analyse et interprétations*, Paris, Ecole des Chartes, 2010. Opéra-Comique : Stéphane Wolff, *Un demi-siècle d'Opéra-Comique (1900-1950). Les œuvres, les interprètes*, Paris, Editions André Bonne, 1953. Stéphane Wolff, Nicole Wild et David Charlton, *Théâtre de l'Opéra-Comique de Paris : Répertoire 1762-1927*, Sprimont, Mardaga, 2005.

⁹ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Editions Minuit, 1979.

potentialités politiques, ne sont pas en soi des catégories analytiques nouvelles pour les disciplines historique ou sociologique.

Historiographie russe du théâtre lyrique entre tradition et modernité

À travers toute l'histoire contemporaine des sciences humaines en Russie, il existe toujours une tradition vibrante des études savantes sur le théâtre lyrique, souvent fondées sur une recherche empirique approfondie¹⁰, comme en témoignent les contributions régulières sur l'opéra dans les revues musicologiques (telles que *Opera musicologica* du Conservatoire de Saint-Pétersbourg ou le bulletin scientifique du Conservatoire de Moscou – dont le site montre « opéra » dans son nuage de mots-clés récurrents¹¹), théâtrales ou de danse (*Vestnik akademii russkogo baleta im. A.Ja. Vaganova*¹²). Force est d'admettre que leur sphère d'influence intellectuelle reste pourtant bornée aux lecteurs russophones de ses revues qui connaissent une circulation assez limitée. En général, tout en étant confronté.e.s à un potentiel de réception de leurs propres travaux de loin inférieur aux collègues issu.e.s des institutions ouest-européennes ou américaines, les musicologues sont bien renseignés sur les grands courants de la pensée occidentale contemporaine, outre leur érudition sur leurs sujets empiriques.

Dans ce chantier de renouvellement, la riche historiographie de la musique et de l'opéra russes (Richard Taruskin, le spiritus rector américain de cette littérature, Marina Frolova-Walker, Elena Vlasova, Marina Raku entre autres) s'était déjà engagée, faisant souvent une figure de proue pour la *nouvelle musicologie*, avec les rapports au pouvoir, non sans influences de Foucault, la construction d'une musique « nationale » russe, ou la guerre froide sur le champ culturel, allant des défections jusqu'au rayonnement culturel soviétique. Les critiques sous-jacentes portent à la *path stickiness* à l'intérieur de la

¹⁰ Cf. N.O. Vlasova, « Muzykal'nyj teatr ekspressionizma : k istorii odnoaktojnij opery », *Iskusstvo muzyki: teorija i istorija*, 12, 2005, pp. 5-36. P.V. Lucker, « Italjanskaia komičeskaia opera i eë mesto v zapadnoevropejskoj teatral'noj tradicii », *Starinnaja muzyka*, 4 (70), 2015, pp. 1-8.

¹¹ *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*, <http://nv.mosconsv.ru/>.

¹² T.V. Portnova, « E. Degas – populjarizator baleta Parižskoj opery », *Vestnik akademii russkogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj*, 6, 2018, pp. 94-113.

profession musicologique soviétique, recyclant les classifications nationales de la période stalinienne – il suffit de dire que l'enseignement de l'histoire de musique « de masse » se fait toujours sur les deux axes de la musique « russe » et « étrangère », où les *dead white men* du canon musical classique, rangés selon les époques et les nationalités, jalonnent toujours le cursus. Donc la déconstruction des « opéras nationaux », un topos central du XIXe siècle, des représentations de l'Autre¹³, des transferts culturels et leur réception¹⁴ ont fait leur entrée dans la musicologie russophone, y compris au-delà des « capitales », Moscou et Saint-Pétersbourg¹⁵. Ils s'opposent aux inerties du monde semi-académique se synthétisent, même si ce combat semble longtemps gagné dans le champ académique auquel l'enseignement ne parvient pas à s'associer.

De nouvelles approches s'annoncent, comme la sociologie du théâtre (entamée en Union Soviétique, dans une clef encore très positiviste, dans les années 70-80¹⁶), liée aux politiques du répertoire et de représentation¹⁷, ou l'économie du théâtre dramatique et musical. Il est intéressant que la plupart de recherches se concentrait sur le théâtre parlé, et surtout sur les théâtres citadins, ce qui pose un problème empirique d'extrapolation de ses conclusions sur l'opéra. Méthodologiquement, les sociologues (Roubinčteïn¹⁸) ont longtemps privilégié une approche strictement empirique d'empreinte positiviste¹⁹, et c'est seulement à partir de 1992 qu'une réflexion théorique, influencée par les travaux américains contemporains (ceux les plus en vue), s'entame et, au même temps,

¹³ A.K. Vasiljev, « Pol'skije lejtmotivy v ruskoj opere », *Vestnik akademii russkogo baleta im. A.Ja. Vaganovoj*, 6, 2015, pp. 81-96.

¹⁴ M. Raku, « Prišestvije "Roberta-Diavola": opera Džiacomo Mejerbera (Giacomo Meyerbeer) na stranitsakh ruskoj literatury », *Novoe literaturnoe obozrenie*, 6 (148), 2017, pp. 144-57.

¹⁵ D.Ju. Gustjakova, *Reprezentacija ruskoj klassičeskoj opery v prostranstve massovoj kul'tury*, Jaroslavl, Izdatel'stvo JaGPU, 2017.

¹⁶ G. G. Dadamjan, *Social'no-ekonomičeskie problemy teatral'nogo iskusstva*, Moscou, Nauka, 1982.

¹⁷ Une contribution sur la 240e saison du Bolchoï, ses publics et le « marché » opératique : D. Ju. Gustjakova, « Opera v fokuse massovoj kul'tury : paradoksy reprezentacii klassiki Bol'šim teatrom Rossii », *Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik*, 3, 2017, pp. 274-80.

¹⁸ A. Ja. Roubinštejn, *Vvedenie v ekonomiku ispolnitel'skogo iskusstva*, Moscou, Sojuzteatr, 1991.

¹⁹ N. A. Khrenov, dir., *Teatr kak sociologičeskij fenomen*, Saint-Pétersbourg, Alétéïa, 2009.

s'internationalise²⁰. Pourtant, même en présence d'études généralisantes, où de nouvelles élaborations sur la vie théâtrale en province, le public des maisons d'opéra, et ses conditions matérielles de survie, promettent encore de larges potentialités de recherche (en fonction de disponibilité des sources). Par exemple, les revues « de province » sont ponctuées par des études assez intéressantes sur la « vie théâtrale » dans les régions²¹ : de l'autre côté, quelques auteurs commencent à aborder la question du rapport entre théâtres et l'État à travers une perspective normative et législative.²²

La « nouvelle sociologie » à la russe, qui reste pourtant assez conservatrice quant à sa boîte à outils et sujets de recherche, n'a pas encore assez de surfaces de contact avec les collègues occidentales(ux). Pourtant, loin d'un transfert technologique unidirectionnel, beaucoup de travaux russes relèvent d'une originalité de perspective qui aurait une valeur ajoutée pour les recherches actuelles sur d'autres cas (Royaume-Uni, théâtres alternatifs et provinciaux, facteurs économiques de consommation théâtrale d'une population qui a un niveau de revenu relativement faible). Une visibilité internationale devrait aller de pas à la musicologie stricto sensu, où un dialogue s'est déjà entamé grâce aux mouvements intellectuels académiques et l'ouverture de la discipline en Russie (ex-Union soviétique) après la perestroïka.

Un autre axe, encore plus centré sur les émigré.e.s russes dans les pays anglophones, porte sur des recherches continues en musicologie classique, ou bien des études sur les

²⁰ A. J. Rubinstein, W. J. Baumol, H. Baumol, « On the Economics of the Performing Arts in the USSR and the USA: A Comparison of Data », *Journal of Cultural Economics*, 16 (2), 1992, pp. 1-23.

²¹ E.V. Osipova, « Teatral'naja zizn' Dal'nevostočnoj respubliky », *Rossija i ART*, 1 (5) 2006, pp. 48-55.
M.Ju. Semenov, « Problema istoričeskogo issledovanija fenomena gorodskoj kultury. Teatr i teatral'naj žizn' Kurska v konce XIX – načale XX vekov kak čast' gorodskoj kultury », *Naučnye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija Istorija, Politologija*, 19 (90), 16, 2010, pp. 128-36.

²² Cf. Ju. A. Kazakova, « Evolucija zakonodatel'stva v oblasti kultury », *Čelovek i kultura*, 6, 2013, pp. 23-37. E.V. Mel'nikova, « Problemy realizacii osnovnyh napravlenij gosudarstvennoj politiki Rossijskoj Federacii v sfere teatral'noj dejatel'nosti (konec 1990-h - načalo 2000-h gg.) », *Omskij naučnyj vestnik*, 1, 2015,
<https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-realizatsii-osnovnyh-napravlenij-gosudarstvennoj-politiki-rossijskoj-federatsii-v-sfere-teatralnoj-deyatelnosti-konets-1990-h> .

pratiques discursives autour de l'opéra, traditionnellement centrées sur les grandes idéologies comme le nationalisme et le communisme. L'histoire de l'opéra en Russie ne se limite pas, dans ce cas-là, à l'Union soviétique et même à l'âge d'or de l'opéra ; en témoignent les travaux de Marina Ritzarev²³ (Ritzareva) et Inna Naroditskaya²⁴ qui ont reconstruit le développement de la musique russe préclassique – un sujet qui en soi n'est pas méconnu à la littérature savante – mais aussi se sont interrogées sur la représentation des rapports du pouvoir, du *gender*, du nationalisme (naissant) et des échanges transnationaux. Tout en rendant hommage au *zeitgeist* de la musicologie actuelle, leurs travaux ont une valeur ajoutée majeure pour l'étude de la musique en Russie « avant le Bolchoï » classique, montrant un phénomène articulant, comme dans l'opéra du XVIIIe siècle, des problématiques d'une culture de la cour et d'une société assez complexes et dynamiques.

L'étude de la période tardo-moderne et contemporaine, elle, s'inscrit dans le contexte des « nouvelles » histoires, teintées d'influence de la Guerre froide. La figure de proue de cette musicologie, dotée d'un immense pouvoir discursif, est (encore une fois) Richard Taruskin²⁵. Basant sur son vaste expertise dans le champ de la musique russe (pour la plupart musique académique), il s'oppose aux récits strictement nationalisants, ou à ceux qui se fondaient sur quelques grandes figures de « génie » (celles-ci pourtant fortement présentes dans ses ouvrages) – d'ailleurs, la déconstruction du nationalisme musical a fécondé la pensée anglophone sur l'opéra russe du XIXe siècle²⁶. Il s'agit ici d'un « père fondateur » d'une sous-discipline, qui dialogue en plein droit avec d'autres écoles de pensée musicologique et qui, un facteur très important dans le monde académique anglo-centrique, domine le paysage des études sur la musique russe aux États-Unis et

²³ Marina Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, Londres, Routledge, 2017.

²⁴ Inna Naroditskaya, *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*, Oxford, Oxford UP, 2011.

²⁵ Richard Taruskin, *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton, Princeton UP, 1997.

²⁶ Rutger Helmers, *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth-Century Russian Opera*, Rochester & Woodbridge, Rochester UP & Boydell UP, 2014.

dans l'anglosphère, ce qui n'est pas sans conséquences sur la visibilité de la discipline et son ancrage dans les institutions académiques.

XXe siècle russe pensé par les historien.ne.s du théâtre lyrique

Après la sociologie contemporaine et les études dix-huitiémistes et dix-neuviémistes, c'est davantage la soviétologie musicale (bien qu'elle existe déjà du moins depuis les années 70-80, notamment grâce aux travaux de l'émigré soviétique Boris Schwarz²⁷, tout comme ceux de Taruskin) qui devient importante pour Marina Frolova-Walker, en particulier ses aspects d'histoire politique et sociale de la profession musicale. Dans un second mouvement, l'ouverture des archives des années 1990 a laissé ses traces, car les historiens de la musique soviétique ont obtenu l'accès à de vastes fonds permettant de vérifier certaines hypothèses sur le fonctionnement de l'*establishment* culturel, où la genèse des politiques musicales du stalinisme. Le Bolchoï, comme il s'est (encore une fois) avéré, y occupe une place d'honneur. Les publications des sources commencées par Léonide Maksimenkov²⁸ et autres musicologues russes déjà dans les années 1990²⁹ et continuées plus récemment en 2013³⁰ permettent de jeter un nouveau regard sur les campagnes de 1936 et 1948, mais aussi sur maints aspects d'accommodation au régime, sinon une collaboration créative dont la profession musicale a fait preuve dans sa grande majorité. Ses stratégies de survie et de recherche de bénéfices ne sont pas sans intérêt pour la musicologie au-delà des frontières géographiques russes, tout comme des histoires institutionnelles : cf. les ouvrages de Ekaterina Vlasova sur 1948 dans la

²⁷ Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia*, Indianapolis, Indiana UP, 1983.

²⁸ L.V. Maksimenkov, *Sumbur vmesto muzyki : stalinskaja kul'turnaja revolucija, 1936-1938*, Moscou, Juridiceskaja kniga, 1997.

²⁹ L.V. Maksimenkov et al., dir., *Vlast' i khudožestvennaja intelligencija. Dokumenty CK RKP(b) – VKP(b), VCK – OGPU – NKVD o kul'turnoj politike. 1917-1953*, Moscou, Meždunarodnyj fond « Demokratija », 1999.

³⁰ L.V. Maksimenkov, dir., *Sumbur vmesto muzyki : kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov. 1917-1991*, Moscou, Meždunarodnyj fond « Demokratija », 2013.

musique soviétique (avec maintes sources inédites publiées en guise de citations !)³¹, ou sur la session de l'Union soviétique des compositeurs de 1966 qui traitait la question, très épineuse à l'époque post-stalinienne, du dodécaphonisme³². Le choc du court terme n'en sont pas moins importants : par exemple, la survie de la musique et des musicien.ne.s soviétiques pendant la guerre ont fait objet d'une conférence et d'un ouvrage collectif³³.

Une riche tradition de recherches (Frolova-Walker, Irina Kotkina³⁴), menées sur la création de l'« *opéra soviétique* », vaut une mention particulière. Ce vaste projet – et qui a eu une fin abortive – de l'époque stalinienne montre de l'importance des mécanismes du pouvoir, mais aussi de leur échec de créer non seulement une profession musicale malléable, mais aussi un répertoire unique et servant d'identification musicale pour l'état et la société stalinien (où stalinisés/totalisants). Ici, un ouvrage collectif paru en 2017 en anglais est une lecture très utile, sinon obligatoire, pour tou.te.s les spécialistes de l'opéra dans les sociétés contemporaines, et régimes autoritaires et totalitaires³⁵. Ses auteurs se rapprochent de plus d'une historiographie « native » anglo-saxonne étudiant le théâtre et la musique soviétique, elle-ci représentée par Philip Bullock³⁶, ou (d'avantage pour la dimension internationale dans le contexte de la Guerre froide) David Caute³⁷, ou Kirill

³¹ E.S. Vlasova, *1948 god v sovetskoj muzyke : dokumentirovannoe issledovanie*, Moscou : Klassika-XXI, 2010.

³² E.S. Vlasova, « Zabytaja stranica istorii sovetskoj muzyki : neizvestnyj plenum Sojuza sovetskikh kompositorov po problemam sovremennogo muzykal'nogo jazyka », in *Tretji Bljumovskie čtenija : materialy III meždunarodnoj konferencii, 27-28 maja 2014 g.*, Saint-Pétersbourg, LGU im. A.S. Puškina, 2015, pp. 302-17.

³³ E.S. Vlasova et al., dir., *Dvadcatyj vek : muzyka vojny i mira : Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii*, Moscou, Progress-Tradicija, 2016.

³⁴ Irina Kotkina, « Soviet Empire and Operatic Realm: Stalinist Search for the Model Soviet Opera », *Revue des études slaves*, LXXXIV-3-4 (2013), pp. 505-518.

³⁵ Patrice Zuk and Marina Frolova-Walker, dir., *Russian Music Since 1917: A Reappraisal*, Oxford, Oxford UP, 2017.

³⁶ Philip R. Bullock, « Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s », *Cambridge Opera Journal*, 18, 1, 2006, pp. 83-108.

³⁷ David Caute, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, NY-Oxford, Oxford UP, 2006.

Tomoff³⁸. Dans la politique intérieure, *l'agency* des professionnels de musique (ou du ballet !³⁹) dans le système soviétique⁴⁰ joua un rôle très important (Ekaterina Vlasova, Marina Frolova-Walker), comme ceci relève également des travaux de Vera Tolz et Kirill Tomoff aux États-Unis. Enfin, le croissant conservatisme et nationalisme de l'ère stalinienne se traduit par une nouvelle importance du passé et la construction d'un canon – classique – soviétique (Marina Raku⁴¹ ; cf. Pauline Fairclough), effectivement en nette rupture avec les tendances avant-gardistes radicales des premières années 1920.

Dans le climat de répression, le régime a failli de créer un programme positif pour les représentations lyriques, et la création des opéras pour les républiques soviétiques (nationales)⁴² calquaient le modèle central russe. Lui aussi était un produit des transferts transnationaux du nationalisme européen, avec quelques éléments mélodiques jugés suffisants pour développer un langage musical local, qui en effet ne tenait vraiment compte de la diversité des cultures à l'intérieur de la fédération soviétique.

Ce rapport de l'opéra au pouvoir reste toujours un aspect très important de sa contextualisation socio-politique et soulève de nouvelles problématiques. Une maison d'opéra reste une institution largement subventionnée par l'État en Russie (un modèle effectivement ultra-européen), ce qui crée évidemment une relation de dépendance. Mais les musicien.ne.s cherchaient volontiers les possibilités de promotion professionnelle, et personnelle, s'éloignant d'un modèle passif des « contrôlés » par le gouvernement – d'ailleurs, ici l'historiographie de la musique et de l'opéra sous le régime nazi est

³⁸ Kirill Tomoff, *Virtuosi Abroad. Soviet Music and Imperial Competition during Early Cold War (1945-1958)*, Ithaca, NY, Cornell UP, 2015.

³⁹ Cf. Christine Ezrahi, *Swans of the Kremlin: Ballet and Power in Soviet Russia*, Pittsburgh, Pittsburgh UP, 2012.

⁴⁰ Kirill Tomoff, *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 2006.

⁴¹ Marina Raku, *Muzykal'naja klassika v mifotvorcestve sovetskoj epokhi*, Moscou, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.

⁴² Marina Frolova-Walker, « “National in Form, Socialist in Content”: Musical Nation-Building in the Soviet Republics », *Journal of American Musicological Society*, 51 (2), 1998, pp. 331-71.

particulièrement éclairante⁴³. Cette cohabitation, loin de critères binaires de propagande et d'opposition, a incité une analyse et un instrumentaire critique plus nuancé qu'une interprétation trop simpliste du modèle totalitaire. Les diverses formes du conformisme croisent des positions ambivalentes vers le pouvoir dans la société russe et soviétique.

De l'autre côté, il serait utile de disséquer analytiquement l'idée d'un état ou d'un « pouvoir » monolithique, étant donné les intérêts, les perspectives et les possibilités d'action bien différents sur plusieurs niveaux de la « bureaucratie » étatique et l'establishment culturel (ce qui a fait Tomoff) dans lesquels les musicien.ne.s changeaient facilement, et souvent volontiers, dans le rôle du fonctionnaire. Ceci peut apporter aux recherches sur le théâtre lyrique bien au-delà des contextes autoritaires et totalitaires, ou bien ceux des études sur la Russie. Troisièmement, *nomina sunt odiosa* : l'histoire des hommes (blancs et) fameux, même si symbolique pour l'histoire de la musique et de l'opéra russe – le très-étudié exemple de Chostakovitch avec la première désastreuse de *Lady Macbeth* et sa relation ambivalente avec l'État-Parti soviétique en fournit la preuve - doit se conjindre avec une approche systémique des analyses de l'industrie théâtrale. La lente déstalinisation du monde théâtral dans sa dimension structurelle (cf. Marie-Christine Autant-Mathieu⁴⁴) pose ici un problème autant théorique (comment la mesurer ?) qu'empirique. La géographie physique et humaine, quant à elle, est aussi importante : l'état soviétique a mis en valeur ses projets du développement d'un réseau des théâtres dramatiques et lyriques, aussi bien que les opéras nationaux. La complexité du territoire soviétique offre un laboratoire des plusieurs politiques économiques, nationales, régionales et locales. Ici, par exemple, le Bolchoï, le théâtre (russe) de la cour

⁴³ Fred Prieberg, *Musik im Dritten Reich*, Düsseldorf, Fischer, 1983. Boguslav Drewniak, *Theater im NS-Staat: Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1983. Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet: Künstlereliten im Dritten Reich*, Vienne, ÖBV, 1991. Alan E. Steinweis, *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill, UNC Press, 1993. Michael Kater, *Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich*, Oxford, Oxford UP, 1999. Jürgen Schläder, dir., *Wie man wird, was man ist: Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*, Leipzig, Henschel, 2017.

⁴⁴ Marie-Claire Autant-Mathieu, *Le Théâtre soviétique durant le dégel (1953-1964)*, Paris, Editions du CNRS, 1993 ; *Le Théâtre soviétique après Staline*, Paris, Institut d'Études slaves, 2011.

par excellence avec un capital symbolique dominant, redevient un élément d'une infrastructure opératique du pays dont les différenciations régionales et hiérarchiques ne restent néanmoins pas moins importantes que la rhétorique égalitaire du régime.

Quid du théâtre lyrique et de son historiographie en Russie et au-delà de ses frontières ?

Étant largement réceptive aux impulsions internationales, la nouvelle littérature sur le théâtre lyrique en Russie – de moins en moins « russophone » et, dans le même mouvement, de moins en moins isolée – a proposé des études approfondies sur le rapport entre l'opéra (et l'Opéra, comme le Bolchoï) et l'État, l'opéra et son public, l'opéra et le(s) nationalisme(s), les processus inter- et transnationaux dans la création, reproduction et « consommation » des productions lyriques, ou la sociologie interne de la profession théâtrale et histoires institutionnelles des maisons d'opéra, en premier lieu celles le plus en vue. Volkov, étant donné le caractère divulgatif de son livre cité en haut, en effet a raison sur plusieurs sujets, même s'il se concentre – très à l'américaine ! - sur le rapport entre *le* pouvoir central et *le* théâtre, au détriment des autres composantes sociologiques et économiques qui ont fait rouler la machinerie assez complexe de l'opéra. Ici, toutefois, des premières réponses existent déjà, mais souvent elles ne font qu'entrouvrir une complexité et une diversité très importante qui caractérisait le monde théâtral soviétique, du Bolchoï aux théâtres « de province », avec l'accès aux ressources et une empreinte sociale très différents.

La nouvelle musicologie et une (naissante) nouvelle histoire et sociologie de l'opéra s'intègrent progressivement dans le débat international, dont ils influencent, notamment par le biais des « russophones » longtemps installés dans l'académie occidentale et en premier lieu anglo-saxonne, maintes pistes de recherche. Un dialogue plus systématique avec d'autres traditions européennes (si l'on veut rester dans le cercle occidental) serait lui aussi parmi les desiderata. L'opéra en Russie semble se pouvoir classer parmi les

scènes et « traditions » européennes⁴⁵ du siècle d'or⁴⁶, maintes influences (réciproques) du théâtre dramatique et lyrique sur la vie politique, culturelle *largo sensu*⁴⁷ et sociale⁴⁸, et aussi son existence comme institution urbaine faisant partie d'un contexte et rayonnement citadin⁴⁹ (mais aussi tenant compte de ses obédiences variables) peuvent bénéficier des apports des historiographies de langue française, allemande, italienne, ou bien outre (par exemple celles des autres pays de l'Europe de l'Est). Déjà un nationalisme russo-centrique rentrerait, dans cette optique, pleinement dans le *zeitgeist* de l'époque,⁵⁰ et serait à juste titre relativisé par des méthodologies transnationales, post-impériales et postcoloniales. Tout comme la sociologie, l'économie du spectacle vivant et du théâtre lyrique⁵¹ (cf. pour des cas particuliers⁵²) aurait, elle aussi, sans doute bénéficié d'un apport « russe » - qui manque souvent, faute de données, dans les recherches comparatives⁵³.

Ces questionnements servent non seulement à développer quantitativement les études existantes sur le théâtre en Russie en fonction des méthodes en vogue dans recherches internationales. Sans doute, la nouvelle historiographie russophone et russe du théâtre lyrique s'est largement dé-provincialisée, se montrant capable, en outre, d'apporter des

⁴⁵ Christophe Charle, « La circulation des opéra en Europe au XIXe siècle », *Relations internationales*, 3 (155), 2013, pp. 11-31.

⁴⁶ Christophe Charle, Jean-Claude Yon...

⁴⁷ Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, Berkeley, California UP, 2002.

⁴⁸ Carlotta Sorba, *Il melodramma della nazione...* Eiusdem, « Teatro, politica e compassione: Audience teatrale, sfera pubblica ed emozionalità in Francia e in Italia tra XVII e XIX secolo », *Contemporanea*, 3, 2009, pp. 421-446.

⁴⁹ Cf. Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris...*

⁵⁰ Cf. Philipp Ther, « Das Europa der Nationalkulturen: Die Nationalisierung und Europäisierung der Oper im „langen“ 19. Jahrhundert », *Journal of Modern European History*, 5 (1), 2007, pp. 39-66.

⁵¹ Philippe Agid, Jean-Claude Tarondeau, *The Management of Opera: An International Comparative Study*, Londres, Routledge, 2010.

⁵² Philippe Agid, Jean-Claude Tarondeau, *L'Opéra de Paris. Gouverner une grande institution culturelle*, Paris, Vuibert, 2006. Maria Pierotti, *I teatri lirici: profili economico-aziendali. Il Teatro alla Scala*, Milano, Giuffrè, 2010.

⁵³ Philippe Agid, Jean-Claude Tarondeau, *The Management of Opera...* Eiusdem, « L'Opéra de Paris comparé à d'autres grandes maisons », *Management et Avenir*, 3 (9), 2006, pp. 9-16.

outils théoriques à la recherche sur l'opéra en général (bien que ses apports soient encore relativement restreints en ce qui concerne leur réception). Il est important, en conséquence de cette croissante dé-provincialisation, d'aboutir aux questionnements innovants bien au-delà des frontières géographiques et disciplinaires des études sur le théâtre lyrique russe, ou de l'académie « russe ». Si Paris de l'âge d'or de l'opéra a fait école à toutes les recherches en la matière, c'est moins le cas des villes russes, et il faudrait signaler, en un bémol final, une très faible réception de l'historiographie française et francophone dans maintes études empiriques en Russie, sauf Bourdieu et autres auteurs de la *French school* à la mode (souvent traduits en anglais ou russe). On pourrait de l'autre côté regretter que c'est seulement après l'implantation sur le sol anglo-saxon que la recherche « russe », qui converge avec d'autres spécialistes dans le grand courant international de langue anglaise, fait parler d'elle. Outre l'épigonisme déjà mentionné des grandes théories occidentales, on court le danger de circuler autour de quelques grandes problématiques, en simplifiant la complexité empirique du monde théâtral.

Ici, la domination d'un narratif historiographique portant sur la pression unilatérale, exercée par le pouvoir politique sur les choix concernant le répertoire et les artistes, devra être relativisée et enrichie par une sociologie et économie institutionnelle de la maison d'opéra, des processus créatifs et représentatifs, les relations de l'opéra avec la société russe et soviétique, et ses projections dans les espaces inter- et transnationaux.