

*Cahiers du*  
MONDE RUSSE

## **Cahiers du monde russe**

Russie - Empire russe - Union soviétique et États  
indépendants

**48/4 | 2007**  
**Varia**

---

# Kiril Tomoff, Creative Union

Félix Chartreux

---



### **Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/6082>

DOI : 10.4000/monderusse.6082

ISSN : 1777-5388

### **Éditeur**

Éditions de l'EHESS

### **Édition imprimée**

Date de publication : 2 décembre 2007

Pagination : 716-719

ISBN : 978-2-7132-2148-4

ISSN : 1252-6576

### **Référence électronique**

Félix Chartreux, « Kiril Tomoff, Creative Union », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 48/4 | 2007, mis en ligne le 13 septembre 2013, consulté le 03 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/6082> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.6082>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 septembre 2022.

Tous droits réservés

---

# Kiril Tomoff, Creative Union

Félix Chartreux

---

## RÉFÉRENCE

Kiril TOMOFF, **Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953**. Ithaca-Londres : Cornell University Press, 2006, 321 p.

- 1 Les études et recueils de documents déjà fort nombreux consacrés aux institutions culturelles de la période stalinienne ont largement laissé de côté les « unions créatrices », qui concentrent pourtant la majeure partie des problèmes liés aux rapports entre le pouvoir et les artistes. Axé sur l'Union des compositeurs soviétiques depuis la mise en place de son Comité d'organisation en 1939 jusqu'à la mort de Stalin, l'ouvrage de Kiril Tomoff entreprend donc de combler une lacune dans un domaine artistique peut-être plus que d'autres écrasé par le destin de grandes personnalités, comme le montrent les controverses autour de Šostakovič qui pèsent depuis plus de vingt-cinq ans sur les études du système musical soviétique (p. 3-5).
- 2 Néanmoins, son but n'est pas d'étudier pour elle-même une bureaucratie culturelle, mais d'aborder les musiciens comme un groupe professionnel, avec ses règles de régulation interne et ses revendications corporatives. La thèse centrale est particulièrement iconoclaste : loin d'avoir été un simple instrument de domination du parti, voire un carcan pour les créateurs, l'Union des compositeurs fut l'agent de la constitution progressive d'un groupe de musiciens en une profession d'un type nouveau (la « profession musicale stalinienne », p. 17), pourvue d'un statut et de privilèges matériels, et finalement investie du pouvoir de produire et interpréter la musique soviétique. Pour analyser ce processus complexe, l'auteur se propose d'abandonner les paradigmes classiques d'asservissement et d'autonomie, jugés inadéquats pour appréhender les relations entre des acteurs qui ne raisonnaient pas en ces termes (p. 95). Entre des professionnels ne recherchant aucune autonomie et un pouvoir qui ne souhaitait pas prendre en charge l'ensemble de la profession, les rapports se résumaient à des stratégies de négociation en trois points (p. 2-3) : capacité d'un groupe à mettre en avant la

maîtrise d'un savoir technique (*expertise*), afin de se voir reconnaître une autorité par un pouvoir s'estimant incompetent en la matière (*authority*), d'où obtention d'une certaine marge de manœuvre à l'intérieur d'un système par ailleurs extraordinairement contraignant (*agency*). Ce serait le seul moyen de comprendre comment, dans un contexte de plus en plus répressif, une institution mise en place dans la confusion parvint à dominer le monde musical soviétique à la fin des années 1940 (p. 13).

- 3 La première partie, consacrée à la genèse de l'institution, souligne le caractère complexe d'un processus dont le résultat ne semble pas avoir été prévu dès l'origine. La mise en place tardive et laborieuse du Comité d'organisation de l'Union en 1939 (soit sept ans après la résolution du Bureau politique du 23 avril 1932 appelant à la formation d'organisations uniques par discipline « créatrice ») s'explique par le désintérêt des dirigeants politiques pour la question musicale, au moins jusqu'au déclenchement de la campagne antiformaliste de 1936 (p. 21-22). Le système professionnel des conservatoires, hérité de l'Ancien Régime, est largement maintenu par la nouvelle organisation (ses principaux dirigeants, Glier, Gnesin, Mjaskovskij, Hačaturjan en sont de purs produits), par ailleurs concurrencée dès sa création par le Comité des affaires artistiques pour le monopole de l'expertise musicale (p. 26-27). C'est en fait l'épreuve de la guerre qui permit à ses membres de devenir un corps professionnel d'élite grâce à deux processus : augmentation sensible de leurs privilèges matériels désormais comparables à ceux des écrivains ; exclusion de leurs rangs des interprètes, qui marque la véritable rupture avec le système professionnel prérévolutionnaire (p. 31-33).
- 4 La seconde partie tend à démontrer que la reprise en main idéologique de l'après-guerre contribua à renforcer le pouvoir de l'institution sur une profession désormais réduite aux seuls compositeurs et musicologues. Tardive, la campagne contre l'opéra de Muradeli, *Velikaja družba* [La Grande amitié], n'aurait pas été la conséquence logique et longuement préméditée des offensives antérieures contre la littérature et le cinéma, mais le produit d'une multiplicité de facteurs indépendants (parmi lesquels les rivalités de factions à l'intérieur du Comité d'organisation). Avec la disgrâce provisoire de certaines personnalités, elle favorisa aussi la convocation maintes fois repoussée du premier congrès fondateur d'une « union créatrice » de plein droit, à laquelle fut confiée la tâche d'interpréter et de mettre en œuvre les principes idéologiques fort flous édictés par le parti (p. 146-151). La direction de l'Union parvint également à résister aux injonctions de « russification » émises par des fonctionnaires du Comité central pendant la campagne anticosmopolite de 1949-1953, question particulièrement sensible au vu du grand nombre de compositeurs de nationalité juive (notamment les plus célèbres auteurs de chansons populaires comme Isaak Dunaevskij, les frères Pokrass, Matvej Blanter, p. 163). À la fin de la période stalinienne, l'institution aurait réussi à se voir reconnaître une pleine autorité sur un large domaine professionnel, depuis la sélection de ses membres jusqu'à l'interprétation des œuvres (p. 203-213).
- 5 La troisième partie, thématique, aborde trois aspects du statut social des membres de cette élite culturelle stalinienne. La rémunération des compositeurs et musicologues (droits d'auteur et « soutien matériel » sous forme de prêts, maisons de repos) repose sur un double système institutionnel très complexe, très inégalitaire dans la répartition des ressources et suscitant constamment critiques et enquêtes du ministère des Finances... mais à l'origine de véritables fortunes chez les compositeurs de musique populaire (p. 230-233). Le démontage soigneux du système des prix et récompenses (en particulier pour l'attribution du prix Stalin, p. 247-267), globalement contrôlé par les professionnels,

révèle à l'inverse une hiérarchie du prestige récompensant essentiellement les auteurs de genres nobles (ballets, opéras, symphonies). Le dernier chapitre sur l'utilisation des réseaux non officiels pour résoudre un problème professionnel ou matériel est moins original. On y évoque les figures de certains protecteurs (les maréchaux Tuhačevskij et Vorošilov) et suggère qu'une des conditions de réussite du patronage dans le domaine artistique repose sur la capacité du client à convaincre le pouvoir politique qu'il possède plus d'autorité professionnelle que l'institution dont il conteste les décisions (p. 272-273).

- 6 Le travail de Kiril Tomoff, très documenté, s'appuie essentiellement sur les archives de l'Union des compositeurs, des Départements de propagande du Comité central et du Comité des affaires artistiques. Très peu de fonds personnels de musiciens ont été exploités, mais l'auteur a pu recueillir certains témoignages oraux, dont celui de Tihon Hrennikov, inamovible secrétaire général de l'Union à partir de 1948, présenté au fil des chapitres comme le principal « médiateur » entre les compositeurs et le pouvoir, doté d'un réel pouvoir d'expertise qui lui aurait permis de protéger des confrères menacés lors de la campagne anticosmopolite (p. 279-281).
- 7 Bousculant à ce point l'image traditionnelle des artistes soviétiques, s'aventurant dans des domaines aussi divers, l'ouvrage prête aisément flanc à la critique. La thèse centrale même en est discutable, car l'idée qui la sous-tend, celle d'une séparation progressive entre sphère politique et professionnelle dans la gestion des affaires musicales, repose sur une vision malgré tout partielle des acteurs. L'essentiel des conclusions repose sur l'étude des milieux dirigeants au travers de nombreux cas individuels, mais les données globales sur l'organisation (composition par âge, nationalité) restent rares et ponctuelles. On n'apprend jamais comment pèsent sur la profession des pratiques aussi courantes dans le monde artistique soviétique que la censure, la surveillance policière à l'intérieur de l'institution, l'adaptation au réalisme socialiste. Surtout, l'auteur n'explique jamais clairement quels critères lui permettent de distinguer le « professionnel » du « politique » ou de « l'idéologique », problème d'autant plus ardu que l'on a affaire à une bureaucratie polymorphe susceptible d'intervenir dans tous les domaines. La marge de manœuvre des compositeurs semble en définitive beaucoup plus floue et instable que l'auteur ne le dit.
- 8 Dans le détail, beaucoup d'analyses stimulantes restent à l'état d'hypothèse, le plus souvent par manque de sources. Celle de la fameuse campagne contre *Velikaja družba*, certes solide, n'épuise pas le sujet, dans la mesure où l'auteur n'a pas eu accès au matériel préparatoire à la résolution du Comité central du 10 février 1948 (p. 138). L'idée – fondée sur trop peu de sources – selon laquelle les hauts revenus de certains auteurs d'opérettes et de chansons populaires étaient considérés comme illégitimes, non seulement par leurs collègues mais par les dirigeants politiques, ne saurait être généralisée (p. 232-233).
- 9 Enfin, Tomoff ne propose aucune perspective comparative avec d'autres secteurs culturels. Les facteurs professionnels ont-ils les mêmes implications dans d'autres domaines artistiques ou le schéma proposé est-il spécifique à la musique ? Dans ce cas, sur quoi repose cette spécificité ? L'idée parfois suggérée que la complexité du langage musical le rendrait moins accessible aux dirigeants, donc moins sensible que la littérature, mériterait d'être plus étayée. Mais n'est-ce pas le mérite d'un tel ouvrage, au-delà des innombrables données factuelles qu'il fournit, de susciter un débat et d'appeler par là à poursuivre l'histoire sociale de la culture soviétique ?