



HAL
open science

Kara Karaev compositeur de musique de scène : la contribution d'un artiste azerbaïdjanais à la vie théâtrale des capitales soviétiques à l'époque du Dégel

Nathalie Moine

► To cite this version:

Nathalie Moine. Kara Karaev compositeur de musique de scène : la contribution d'un artiste azerbaïdjanais à la vie théâtrale des capitales soviétiques à l'époque du Dégel. 2022. hal-03917014

HAL Id: hal-03917014

<https://cnrs.hal.science/hal-03917014>

Preprint submitted on 31 Dec 2022

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.

Kara Karaev compositeur de musique de scène : la contribution d'un artiste azerbaïdjanais à la vie théâtrale des capitales soviétiques à l'époque du Dégel

Nathalie Moine (CNRS / CERCEC)

DRAFT Présentation 1^{er} février 2020 (Séance Zoom)

GDRus (GDR Empire Russe URSS et monde post-soviétique)

La musique de scène est probablement un élément du spectacle théâtral qui a été le moins étudiée dans les approches générales de l'histoire de cet art. Pourtant, elle n'a pas été pour peu dans les renouvellements profonds du spectacle théâtral au XX^{eme} siècle, sur un plan conceptuel, tandis que les évolutions techniques jouaient à leur tour un rôle essentiel tant dans la matière sonore utilisée que dans la manière d'insérer l'élément sonore au sein de la salle de spectacle.

Le théâtre russe du début du XX^{eme} siècle comme le théâtre post-révolutionnaire soviétique ont été des lieux majeurs dans cette transformation de la conception de la musique et plus généralement de la matière sonore par le théâtre d'avant-garde¹. Cependant, alors que les noms de Vakhtangov et Meyerhold évoquent cet âge d'or, de part et d'autre de l'explosion de 1917 et de la guerre civile, la célèbre déclaration du jeune Chostakovitch de 1931², déclarant que, à quelques exceptions près, on ne l'y prendrait plus à servir de soutier à un monde théâtral qu'il considérait comme méprisant pour le compositeur et au fond indifférent à la musique invite à prêter attention aux relations concrètes entre le compositeur signant contrat pour une mise en scène d'un côté et de l'autre côté ses éventuels interlocuteurs : le metteur en scène ou *rezhisser*³, mais aussi la direction du théâtre, particulièrement visée par Chostakovitch : son directeur, mais on devrait aussi ajouter le directeur musical (*zav muzchasti*) du théâtre, qui peut aussi être le chef d'orchestre du lieu. Certains, comme Chostakovitch lui-même n'y font que de brefs passages⁴, d'autres en revanche constituent de

¹ On pourrait évoquer en écho dans la sphère française la collaboration entre Jean-Louis Barrault (Catherine Steinegger, « Apport et influences du théâtre sur le parcours boulezien ») et Pierre Boulez ou Maurice Jarre pour le TNP de Vilar, sans parler de compositeurs plus récents comme le couple Trow (Karel Trow écrivant la musique de la mise en scène par Jean-Pierre Vincent de *La Tragédie optimiste* en 1974, pièce dont il sera largement question ici, même si la mise en scène soviétique de 1955 est apparemment ignorée de l'équipe française, se référant tout à la fois à celles de Tairov et de Peter Stein, malgré la présentation du spectacle à Paris en 1960 cf plus bas). Emission France Culture, *Les arts du spectacle*, 8 février 1974, archives INA (BNF).

² *Deklaratsiia obiazannostei kompozitora*, publié in *Rabochii i teatr*, 1931, n° 31, reproduit notamment dans *Dmitrii Shostakovich v pis'makh i dokumentakh*, Gos Ts Muszei muz kul'tury im. M.I. Glinki, Moskva, 2000, p. 494-496.

³ Alors qu'on traduit volontiers en français « *rezhisser* » par « metteur en scène », nous conserverons dans ce texte préliminaire le mot russe, dans la mesure où il est concurrencé par le mot « *postanovshchik* », les deux attributions pouvant être représentées par deux personnes différentes sur certains spectacles. Nous avons préliminairement « traduit » « *glavnyi rezhisse* » par *rezhisser en chef*... Toute proposition de traduction est bien entendu bienvenue. Pour une explication de la différence entre les deux notions, et l'évolution, en faveur du *rezhisser*, dans le théâtre soviétique, cf Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le théâtre soviétique après Staline (1953-1964)*, Paris Institut d'Etudes Slaves, 2011, p. 467.

⁴ Chostakovitch est recruté par Meyerhold en 1928. Il décrit à son ami Sollertinskii un travail qui a pour principal avantage de lui laisser du temps libre, notamment pour écrire son opéra

véritables piliers, avec une remarquable longévité. Ils peuvent eux-mêmes écrire la musique de certains spectacles comme ils sont également en charge de la prospection de compositeurs aptes à travailler avec un metteur en scène et disponibles pour ce faire.

Rien n'est moins pérenne que la musique de scène. A l'exception, à nouveau, d'un Chostakovich qui saura tirer une suite de la musique de scène qu'il écrit pour le *Hamlet* de Nikolai Akimov au théâtre Vaktangov, et dont l'ensemble de la musique, à quelques exceptions, finira par être publiée, parfois à l'aide de minutieuses reconstitutions⁵, la plupart des partitions pour musique de scène disparaissent ou se retrouvent dans diverses archives, plus ou moins bien cataloguées, dans les théâtres où elles ont été jouées, ou dans les archives soviétiques dédiées à l'art et à la littérature. A partir des années 1950, certaines de ces mises en scène vont être filmées par les studios locaux d'une télévision soviétique naissante. Plus encore la radio devient la mémoire sonore du théâtre soviétique, friande de « radiospectacles » qui sont pour partie des enregistrements en studio de spectacles donnés par ailleurs sur scène, aux côtés de créations radiophoniques. D'autre part, intervient à partir des années 1960 (?) une profonde évolution de la musique de scène : à l'orchestre jouant chaque soir dans la fosse d'orchestre, succède l'emploi d'une musique enregistrée, la fosse pouvant se transformer en un élément actif de la mise en scène. De même que les enregistrements ont pu se superposer avec la présence de la musique vivante, de même la musique vivante ne disparaît pas tout à fait du théâtre, tant le recours au musicien sur scène, à l'acteur chantant voire faisant usage d'un instrument non savant, en premier lieu la guitare, mais aussi l'accordéon ou l'harmonica, sans parler de la prédilection pour les formations de fanfare, imprègnent pendant des décennies la conception d'un théâtre abolissant les frontières de la représentation. Pour autant, cet enregistrement préalable de la bande-son auquel se livrent de plus en plus de théâtres, « privilège » notamment de Moscou et de Leningrad, villes dotées de

Le Nez. D. Shostakovich, *Pis'ma II Sollertinskomu*, lettre du 21 janvier 1928, p.29ff. Il a aussi décrit la manière apparemment désinvolte avec laquelle Maïakovskii lui demande d'écrire pour Klop littéralement une musique de pompiers. Les relations exécrables de Chostakovich et Meyerhold héritées de cette collaboration sont évoquées dans sa lettre. Picon-Vallin a cependant montré comment la très grande culture musicale de Meyerhold en faisait un metteur en scène extrêmement attentif, voire directif, vis-vis du travail du compositeur. Cf entre autres Picon-Vallin, « Vers un théâtre musical. Les propositions de Vsevolod Meyerhold », Laurent Feynerou (dir), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XXème siècle*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003, p. 45-64.

⁵ D. Shostakovich, *Teatral'naâ muzyka*, tome 27 des Oeuvres complètes éditées en 42 volumes, Москва, Музыка, 1987 (Contient la musique pour les pièces suiv. : "Klop" de V. Maïakovskii, "Vistrel" de A. Bezimenskii, "Prav' Britaniia" de A. Piotrovskii, "Tchelovetcheskaia komediia" d'après Balzac de P. Soukhotin, "Gamlet (Hamlet)" de Shakespeare, "Saliout Ispannia" de A. Afingenov, "Korol Lir (Roi Lyre)" de Shakespeare. - Musique pour les spectacles patriotiques "Otchizna" "Rousskaia reka" "Vesna pobednaia")

Pour une brillante recomposition de la mise en scène, y compris, sonore du spectacle Hamlet par Nikolai Akimov, musique de Chostakovich, au Théâtre Vakhtangov, première 19 mai 1932, cf. dans l'exceptionnelle travail de réédition de l'œuvre de Chostakovich par DSCH Publishers, sur l'initiative de la veuve de Chostakovich, Mishel' Assai, « « Gamlet » Akimova i Shostakovicha : « sheksperiment » », in Dmitrij Šostakovič, *Gamlet : muzyka k spektaklû : soč. 32*, obšââ redakciâ Viktora Ekimovskogo ; poâsnitel'naâ stat'â Mišel' Assaj, New collected works. XIIIth series, 1 partition (314 p.), Moskva : Izdatel'stvo "DSCH" : DSCH Publishers, 2018, p. 271-287.

bons studios, ce qui est loin d'être le cas de toutes les capitales républicaines, ne signifient pas que ces enregistrements aient traversé le temps.

En nous intéressant à la musique de scène écrite par le compositeur azerbaïdjanais Kara Karaev (1918-1982), nous nous plaçons à la période charnière du Dégel, pour le suivre encore quelques années dans l'URSS brezhnévienne, les spectacles dont il sera question ici s'échelonnant entre 1955, avec *La Tragédie optimiste* de Vishnevskii mise en scène par Tovstonogov au théâtre dramatique Pouchkine, et 1971, date à laquelle est montée la pièce de Rustam Ibragimbekov, *La femme derrière la porte verte*, au théâtre Vakhtangov à Moscou.

Période charnière puisque le Dégel offre la possibilité du grand retour aux expériences théâtrales de l'avant-garde postrévolutionnaire, qu'il s'agisse de tentatives de reconstitution plus ou moins fidèles, ou d'une volonté d'innover à son tour, en prolongeant les grands maîtres censurés voire mis à mort par le tournant culturel de l'époque stalinienne (dont le théâtre n'est probablement pas le domaine artistique le plus touché). Période charnière aussi puisque cette partie de la carrière du compositeur traverse les évolutions techniques liées à l'usage encore balbutiant de l'électronique, et de la musique enregistrée.

La perspective que nous souhaitons adoptée est celle de l'artiste au travail : comment concrètement collaborer quand on est un artiste actif de la république d'Azerbaïdjan, avec les faiseurs de spectacles vivants qui se jouent à Moscou ou Saint Petersburg ? Cette question qui se pose aussi bien pour l'écriture d'opéra et de ballet est redoublée, comme on l'a dit plus haut, par le caractère particulièrement volatile de la musique de scène. Nous aurions souhaité répondre à une multiplicité de questions qui découlent de cette interrogation générale : par quels biais le compositeur, déjà présent dans les capitales Moscou et Leningrad à l'époque stalinienne, fait-il connaissance avec les hommes de théâtre les plus en vue ? Qui sert d'intermédiaire au sein de cette hiérarchie esquissée plus haut ? comment se tissent (ou non) les liens entre un metteur en scène, aux multiples intentions quant au texte, sans que nous sachions toujours ce qu'il attend au juste de la musique de scène, et le compositeur ? A quel point le travail du compositeur relève de sa propre fréquentation du texte lui-même ? Dans quelle mesure, comme le fustigeait Chostakovich, les conventions théâtrales (y compris héritées d'une avant-garde un peu fossilisée) prennent-elles le dessus, du fait des attentes d'une direction théâtrale se faisant elle-même l'écho du public ? Alors que l'on sait combien la musique de scène est l'occasion pour le compositeur de multiples réemplois, citations voire autocitations, comment la musique de scène de Karaev est-elle le reflet de la multiplicité de ses inspirations, très loin de la pure assignation à une musique nationale azerbaïdjanaise, mais aussi une musique savante, écrivant aussi pour la variété de jazz dont il était féru, très inspiré aussi par la chanson et la ballade de type méridionale, à quel point la musique électronique a-t-elle pu faire intrusion ? Et enfin, que reste-t-il, très concrètement, de cette musique, derrière son nom imprimé sur les affiches et les programmes ou la liste de ses compositions ?

On envisagera ici successivement trois grandes mises en scène, qui ont fait date dans l'histoire du théâtre soviétique, montées à Leningrad et auxquelles Karaev a collaboré, faisant de lui non pas un compositeur azerbaïdjanais mais bien un compositeur de stature soviétique, qui plus est au service de traditions littéraires sans rapport avec sa « culture d'origine », avant d'examiner au contraire des collaborations qui engagent bien davantage cette identité, sans jamais pour autant l'être de manière univoque : d'une part à propos des mises en scène du théâtre du poète et écrivain turc exilé Nazym Hikmet, d'autre part à propos des mises en scène qui le lient au milieu théâtral azerbaïdjanais, qu'il s'agisse de mise en scène dans des théâtres de Bakou, en langue russe ou en azerbaïdjanais, ou qu'ils s'agissent d'auteurs azerbaïdjanais, en russe ou en azerbaïdjanais, à Moscou comme à Bakou.

Karaev et le théâtre du dégel à Leningrad

Les contributions de Kara Karaev à la vie théâtrale soviétique sont remarquables autant par les textes mis en musique que par les metteurs en scène avec lesquels il a travaillé.

Elles suggèrent ainsi les liens qui se tissent entre le compositeur et un monde culturel soviétique concentré dans les deux grandes capitales intellectuelles de l'URSS, Moscou et Leningrad, que les composantes de ce monde y soient installées depuis plusieurs générations, qu'ils y aient à leur tour migré, ou bien que, à l'instar de Karaev lui-même, ils fassent la navette entre ce qu'on appellera ici par convention centre et périphérie.

Une première incarnation de ces connexions au plus haut niveau, dont je ne suis actuellement pas en mesure de raconter la genèse, concerne les collaborations de Kara Karaev avec le théâtre d'art dramatique Pouchkine de Leningrad. Il écrit successivement la musique pour la mise en scène par Tovstonogov de *La Tragédie Optimiste* de Vsevolod Vishnevskii (1955) et pour celle de *La fuite (Beg)* de Boulgakov par Viv'en en 1958. Deux facettes du Dégel culturel : d'un côté le retour aux textes porteurs du mythe léniniste de la Révolution bolchevique, débarrassé de ses distorsions imposées en 1937, de l'autre les ambiguïtés du texte de Bulgakov, qui avait bien failli être représenté du vivant de son auteur sur la scène du MKhAT avant d'être interdite, la mise en scène de *Beg* correspondant à un retour en catimini de certains manuscrits remis dans le tiroir à l'époque stalinienne.

Le metteur en scène géorgien Georgii Tovstonogov est à Leningrad depuis 1949, après avoir suivi les cours du GITIS à Moscou et être revenu à Tbilissi où il travaille pour divers théâtres de la République dans les années 1930-1940. Sa relation à la culture est probablement éminemment comparable à celle d'un Karaev : appartenant à des familles de l'intelligentsia, dont les propres pères ont pu quitter temporairement le Caucase pour recevoir une formation supérieure dans les institutions de l'Empire puis de l'Union soviétique, polyglottes et connaisseurs intimes des cultures et littératures non seulement de langue russe mais aussi d'autres univers, sans parler de celles issues de leurs langues maternelles⁶. Tovstonogov a fait ses premières armes dans les théâtres dramatiques russophones de républiques non slaves avant de se retrouver au cœur du monde russe. Pour autant, il se fait filmer au début des années 1970 devant des affiches qui incarnent probablement tout autant sa carrière que son univers mental : l'une est en russe, l'autre en français⁷, une autre en anglais, une autre encore, superbe, en géorgien. C'est devant ces dernières (en français, en anglais et en géorgien) qu'il s'attarde pour parler, en russe, de sa mise en scène de Shakespeare, traduite par Pasternak, sur laquelle nous reviendrons plus loin⁸.

Dans un texte rédigé à propos de sa mise en scène de *Optimisticheskaia tragediia* pour le théâtre Pouchkine, il évoque le « kollektiv » formé par le régisseur Ruben Agamirzian, le

⁶ il faudrait également insister sur les liens matrimoniaux, l'épouse de Karaev, russophone, étant lointainement liée à la famille de l'écrivain Ivan Bunin, tandis que la soeur de Tovstonogov est l'épouse d'un grand acteur du théâtre russe, Evgenii Lebedev.

⁷ il s'agit du spectacle *l'Idiot*, qu'il a mis en scène au Grand Théâtre dramatique Gorkii de Leningrad (BDT) en 1957 et qu'il présente à Paris en 1967, invité pour la deuxième fois au festival de théâtre du Théâtre des Nations. Pour une analyse de sa mise en scène, qui fit événement, cf Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le théâtre soviétique*, op.cit., p. 123-130

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=G2CS0BafLqw> Фрагмент "Новое в театрах. Рассказ н.а. СССР Г.А.Товстоногова о спектакле "Король Генрих IV". Первая встреча с У.Шекспиром Гл. ред литературно-драматических программ, 1972 г. Gosteleradiofond Rossii

décorateur Anatolii Boguslaev, le compositeur Kara Karaev et lui-même⁹. On peut y voir un rappel un peu convenu des règles de la création à la soviétique. Par ailleurs cette évocation ne dit rien des manières dont s'est constitué le kollektiv, on notera simplement qu'il s'agit pour lui de la première (et quasi unique) collaboration avec le théâtre Pouchkine alors dirigé par Viv'en. Malgré le caractère particulièrement spectaculaire et réussi du décor imaginé avec Bosulaev, il s'agit là de leur unique mise en scène commune. De même, il ne s'associe à Karaev qu'une seule autre fois, et non des moindres, puisqu'il s'agit d'*Henri IV* qu'il montera cette fois-ci dans son propre théâtre.

De même que la genèse du kollektiv reste à élucider, de même la manière dont il travaille n'a rien d'évident. De manière générale, la collaboration entre compositeur et metteur en scène est d'autant plus mal connue qu'il s'agit soit d'un compositeur aux multiples activités, pour lequel la composition dramatique n'est qu'un aspect, peu mise en avant, soit d'un musicien au contraire quasiment uniquement impliqué dans la vie musicale du théâtre.

Le témoignage de I I Schwarz

Autre aspect déterminant, la configuration concrète du théâtre pour laquelle est écrite la mise en scène, permettant ou non l'utilisation d'un orchestre d'envergure, bénéficiant ou non d'une bonne acoustique.

La musique dans la *Tragédie Optimiste* est un élément consubstantiel du spectacle : marches militaires et valse triste sont intégrés au déroulement de cette progressive avancée vers la mort héroïque d'un régiment de marins anarchistes convertie à la discipline par un commissaire bolchevique en acier. Les quelques lignes que Karaev a écrit pour expliquer au public son choix de recourir au compositeur Kara Karaev est aussi une manière d'indiquer toute la distance qui sépare sa conception d'un théâtre politique avec le théâtre de Brecht, encore peu apprécié en URSS.¹⁰

De fait, alors même que le théâtre de Brecht est par la suite de plus en plus présent sur les scènes soviétiques, l'humanisme, le type d'œuvre d'acteurs, mais pour finir aussi bien le rapport à la musique de scène continueront de tenir éloigné Tovstonogov –et plus généralement une bonne partie de la création théâtrale soviétique, du théâtre brechtien.

⁹ Ne sluchaino ia vse vremia govoriu « my », a ne « ia ». Mne khochetsia podcherknut', chto v protsesse podgotovki spektakliia, pervogo spektakliia, v rabote nad kotorym mne dovelos' vstretit'sia s zamechatel'noitruppoi Pushkinskogo teatra, nash postanovochnyi kollektiv deistvoval v neprestannom i zhivom tvorcheskom soglasii. Rezhisser Ruben Agamirzian, khudozhnik Anatolii Boguslaev, kompozitor Kaka Karaev i ia rabotali v toi atmosfere vzaimoponimaniia, kogda mysl' odnogo legko i estestvenno svyazyvaetsia s mysl'iu drugogo i kazhdoe novoe predlozhenie vyzyvaet tselyi potok drugikh predlozhenii, razvivaiushchikh i obogashchaiushchikh ego »G. Tovstonogov, « Obraz spektaklia (O postanovke « Optimisticheskoi tragedii » Vs. Vishnevskogo) », G. Tovstonogov, Zerkalo stseny 2. Stat'i. Zapiski repetitsii, Leningrad, 1980, p. 59. (reproduction de l'article publié dans « Optimisticheskaiia tragediia ». P'esa Vs. Vishnevskogo na stsenе Leningradskogo akademicheskogo teatra im. A S Pushkina –L. –M., Iskusstvo, 1956, p. 51-72

¹⁰ « Ainsi, par exemple, il pourrait sembler étrange que pour notre spectacle optimiste, héroïque, nous ayons choisi un compositeur à l'écriture lyrique brillamment prononcée (s iarko vyrazhennym liricheskim podcherkom). Il pourrait sembler que ce choix contredit nos options générales. En faisant appel au compositeur Kara Karaev, nous voulions que la musique ne sonne pas comme une illustration extérieure des événements de la tragédie, mais qu'elle réchauffe le spectacle, pour ainsi dire de l'intérieur et qu'elle aide activement à l'incarnation de son thème hautement humaniste. C'est ainsi que sont nés dans le spectacle la valse triste et mélancolique, sur laquelle les marins font leurs adieux avec les lieux de leur naissance, et une marche militaire, qui résonne tantôt de manière sévère et retenue, tantôt anxieusement, comme le rappel des combats qui attendent les marins, tantôt de manière tragique, comme un requiem pour ceux condamnés par le destin à donner leur vie pour le bien du peuple ». Tovstonogov, O postanovke « Optimisticheskoi tragedii », art. cit., p. 60.

Invités par le Festival du Théâtre des Nations à Paris en 1959, les représentants du spectacle *La tragédie optimiste* participent à une conférence de presse le lendemain de la première représentation. Les questions tournent toutes au sujet du réalisme socialiste dans le théâtre soviétique et nos leningradois s'y ennuièrent ferme. Ils n'auront guère l'occasion de parler de la pièce, encore moins de leurs partis pris de mise en scène, sinon pour revendiquer leur nette différence avec ceux du Théâtre d'art de Moscou, invités l'année précédente à présenter plusieurs pièces de Chekhov. Le directeur du théâtre, Leonid Vivien saisit cette occasion pour faire remarquer l'absence sur les affiches produites par les français pour le spectacle de son théâtre, de deux noms : celui de Ruben Sergievich Agamirzian et celui du chef d'orchestre Rapoport. Agamirzian était entré au théâtre Pouchkine comme rezhisser après avoir suivi les cours de Leonid Viv'ën à l'Institut du Théâtre Ostrovskii de Leningrad, et avait à ce titre travaillé comme assistant aux mises en scène de *Hamlet* par Kozintsev et de *La Tragédie optimiste* par Tovstonogov. Plus de quinze ans auparavant, il avait déjà été l'élève de ce dernier, à Tbilissi. Rapoport quant à lui dirigeait l'orchestre du théâtre Pouchkine, qui ne semble pas avoir fait le voyage à Paris, pas plus que Karaev. Traduisant la remarque de Viv'ën, la traductrice ne mentionnera ni le nom d'Agamirzian, ni celui de Rapoport, redoublant l'oubli des Français et probablement, concernant la musique, leur désintérêt pour un élément pourtant central dans le projet de récit tout à la fois épique et humaniste qui relie Vishnevskii à Tovstonogov. Les enregistrements disponibles de la représentation montrent pourtant qu'à Paris comme à Leningrad, la musique très orchestrale composée par Karaev avait été interprétée à grande échelle¹¹.

Trois ans plus tard, le 9 janvier 1958, Kara Karaev signe à nouveau un contrat avec le théâtre Pouchkine, cette fois-ci pour la mise en scène de *Beg* (La fuite) de Boulgakov, une première fois sortie des oubliettes de la censure au théâtre de Stalingrad en 1957¹². Pour sa mise en scène, Viv'ën fait appel à deux consultants : la propre veuve de Boulgakov, Elena Boulgakova, qui réside à Moscou, et un jeune spécialiste de Boulgakov, Aleksandr Iakovlevich Askol'dov, en thèse à l'Institut littéraire Gorkii. Isaak Izrailevich Schneiderman (1919-1991), directeur du département littéraire du théâtre a en charge la prise de contact personnel et le suivi sur le manuscrit, dont Elena Boulgakova contrôle la version finale¹³.

La partition de Karaev reflète toute la dextérité du compositeur pour épouser diverses situations : celles de grande tension dramatique, mais aussi une Marche des cafards, composée pour la scène de foire à Constantinople. Des extraits de la pièce, filmée par la télévision de Leningrad, s'ils étaient conservés, devraient permettre de s'en faire une idée¹⁴.

¹¹ En mai 1958 est inauguré au Théâtre Sarah Bernhardt le « studio Charles Dullin » qui permet de développer la participation de l'ORTF au Théâtre des Nations (300 enregistrements en une saison). Paul Louis Mignon en assure la direction. BNF, Département des Arts du spectacle, 4SW2444 Festival.Paris. Théâtre des Nations. Activités. Spectacles. Bilan. 1954-1969, p. 77.

¹² TsGALI St Pet, f. 354, op. 2-1, d. 252, l. 4

¹³ un contrat est signé entre le théâtre et la veuve de Boulgakov le 19 octobre 1957, selon lequel cette dernière s'engage à fournir non seulement les variantes de la pièce qu'elle a conservées dans ses archives, mais aussi le sténogramme de la réunion au cours de laquelle la pièce avait été discutée, en présence de Nemirovich Danchenko, ainsi que la fameuse appréciation élogieuse de Gorkii de 1928, publiée dans la Pravda. Elle s'engage aussi à fournir des conseils oraux à l'équipe de la mise en scène. Alors que le 28 décembre 1957 le théâtre considère officiellement qu'elle a rempli les conditions du contrat, elle se rend à Leningrad 6 mois plus tard, afin d'assister aux répétitions, en compagnie d'Askol'dov. Фонд Р-354. Опись 2-1. Дело 196, l.2-3, Фонд Р-354. Опись 2-1. Дело 246, l. 10, Фонд Р-354. Опись 2-1. Дело 252, l. 23-24

¹⁴ un documentaire de 1959 produit par la télévision soviétique, comprend un long passages de la pièce mise en scène au théâtre Pouchkine, malheureusement sans musique, à partir de 27 :12-34 mn, ...précédé de la

Le point cependant le plus intrigant reste la manière dont sont traités les scènes qui se passent dans le monastère, et qui comprennent à plusieurs reprises un chœur monastique. Alors qu'ils sont absents des extraits filmés, ils n'apparaissent pas non plus dans les photographies de scène conservées dans les archives du théâtre Pouchkine. On y trouve cependant des maquettes du décor conçu par Anatoli Fedotovitch Bosulaev. La meilleure description du décor du monastère est peut-être donnée par un document budgétaire, indiquant de manière détaillée le coût de ce décor¹⁵. En ce qui concerne la matière sonore, le contrat signé par Karaev comprend bien, parmi les 23 numéros commandés, le chœur des moines, mais celui-ci est absent de la partition conservée par le théâtre. Zinovii Isaakovich Maiman (1902-1991), directeur du département musique du théâtre semble en accuser réception dès le 7 mars 1958¹⁶. La réunion du 22 septembre 1958 au cours de laquelle l'équipe du théâtre discute des spectacles en cours de préparation l'avis très positif émis sur la musique de Karaev n'entre pas dans ce détail et de manière générale ne parle pas du monastère.¹⁷

On ne sait pas davantage la manière dont avait été traitée cet aspect de la pièce dans la mise en scène du MKhAT à laquelle Boulgakov lui-même avait participé. La musique avait été confiée à Lev Knipper. Dans son journal Elena Boulgakova écrit au 11 octobre 1933 : « Au Théâtre réunion à propos de la musique pour La fuite : Sudakov, Lev Knipper, Vlad. Al. Popov, Sukharev Lesli, M.A. – ont débrieffé (razobrali) la première scène- « Le monastère » »¹⁸. Le sténogramme de cette réunion permettrait de savoir comment l'équipe du théâtre songeait résoudre la question. A l'occasion de la seconde réunion consacrée à la musique pour la pièce, Elena note les propos de Boulgakov, qui témoigne d'un horizon d'attente limité, au moins en ce qui concerne cet aspect de la mise en scène : éviter un style trop vulgaire et réaliste d'un côté, ne pas verser dans le gauchisme, de l'autre¹⁹.

Dans quelle mesure Elena Boulgakova est-elle intervenue concernant cet aspect de la mise en scène ? Il ne semble pas que les archives conservées permettent de le savoir, sinon pour le choix du texte lui-même, grâce à l'exemplaire conservé du souffleur. Cependant, 10 ans plus tard, la mise à l'écran de *La fuite*, alors que Elena Boulgakova est créditée au générique comme consultante littéraire, offre un exemple de résolution, dans le contexte cependant très différent d'une URSS brezhnévienne de plus en plus tolérante, au moins officieusement, avec la pratique orthodoxe²⁰.

Au début des années 1960, alors que les projets de Karaev avec les institutions musicales et théâtrales de Moscou et Leningrad se multiplient, le compositeur, toujours basé à Bakou, où il exerce de nombreuses responsabilités (outre la composition, notamment son enseignement et

scène des moines au cabaret dans Boris Godounov. En revanche, la musique de Karaev éclate dans l'extrait du film *Don Quichotte* de Kozintsev.

¹⁵ Фонд Р-354. Опись 2-1. Дело 289: Смета затрат на новую постановку "Бег", л.1-13.

¹⁶ TsGALI St Pet, f. 354, op. 2-1, d. 246, l. 4

¹⁷ TsGALI St Pet, Фонд Р-354. Опись 2-1. Дело 242: Протокол производственного совещания труппы и оркестра театра по обсуждению спектаклей "Бег" а

¹⁸ Dnevnik Eleny Bulgakovoi, Izd. « Knizhnaia palata », М. 1990, entrée du 11 octobre 1933, p. 41.

¹⁹ « Важно правильно попасть, то есть чтобы музыкальные номера не звучали слишком вульгарно-реально, а у Мхата этот грех есть, - и в то же время, чтобы не загнуть в какую-нибудь левизну, которая и нигде-то не звучит, а уж особенно во Мхате. » ibidem, entrée du 15 octobre 1933.

²⁰ De fait, le générique se déroule sur le son stylisé de cloches orthodoxes, avant que n'apparaissent et ne se fassent entendre brièvement, à la 7ème minutes, les moines réfugiés dans les caves du monastère, puis à nouveau autour de la 15ème minute.

Aleksandr Alov, Vladimir Naumov, Beg, Mosfil'm, 1970. Compositeur : Nikolai Karetnikov ; Son : Roland Kazarian

<https://www.youtube.com/watch?v=9UGcyweYo2w&list=PL5MVNVyzDmykLmyUHKoCiT47hiJMwenpa>

la présidence de l'Union des compositeurs d'Azerbaïdjan) plaide auprès du premier Secrétaire du Parti d'Azerbaïdjan, Veli Akhundov, pour obtenir un logement à Moscou qui lui permettrait des séjours de travail dans des conditions plus adaptées que les chambres d'hôtel dans lesquelles il peut passer des mois alors que son travail créatif nécessite l'usage d'un piano²¹. Parmi les raisons qui le contraignent à résider temporairement à Moscou, il énumère un opéra pour le Bolshoi sur un sujet inspiré d'Hemingway, nécessitant un long travail avec le librettiste et le metteur en scène, un oratorio, *Gorod bez detei* sur Neftianye Kamni, la ville des champs pétrolifères sur la Caspienne, nécessitant de longues répétitions avec le récitant, le chœur et l'orchestre, un opéra en un acte sur un sujet d'Henri Barbusse²², et commandé par le Ministère de la Culture soviétique, avec l'orchestre sous la direction de Barshai, un concerto pour violon et orchestre qui nécessite un important travail de mise au point avec le violoniste Leonid Kogan²³. Sa lettre se finit sur une mention de ses coopérations avec les studios de cinéma et les théâtres, sans les détailler. Ceci témoigne évidemment de la hiérarchie établie par le compositeur dans l'importance, du point de la valeur artistique et en volume, de ces différentes productions. La lettre rend compte néanmoins à la fois de la pression très forte du compositeur ainsi que de son inscription dans une production très contemporaine et politique, très minoritairement reliée, sur le plan thématique, à son appartenance à la république azerbaïdjanaise, cependant que sa localisation à Bakou rend difficile la coopération concrète, et lui coûte très certainement des contrats.

Le témoignage laissé par le compositeur leningradois I. I. Schwartz, qui travailla à plusieurs reprises avec Tovstonogov, notamment pour la mise en scène de la pièce de Griboedov *Du Malheur d'avoir de l'esprit*, montre bien, a contrario, les multiples avantages d'une proximité géographique (lui-même habitait littéralement dans la même rue que Tovstonogov, rappelant l'extrême concentration, du fait notamment de l'attribution des logements, d'une partie de l'élite culturelle) : discussion approfondie sur les auteurs (ici Schwartz évoque une conversation sur Dostoevskii), enregistrement en studio avec remplacement à la volée d'un chef d'orchestre qui s'avère inapproprié, et tout simplement le fait d'être repéré par le directeur musical du BDT à la suite de l'audition d'un concert²⁴.

Si les conditions de travail de Karaev n'avaient pas cette fluidité, comme l'évoque la lettre citée plus haut, on doit bien pourtant imaginer en creux combien l'écriture musicale de scène est aussi l'occasion d'un échange littéraire requérant de part et d'autre une culture dont l'étendue, chez Tovstonogov comme chez Karaev faisait largement partie de leur rapport au monde.

En 1969 cependant, il signe une nouvelle musique de scène pour une mise en scène de Tovstonogov, son *Henri IV* joué au BDT. Tovstonogov qui fait lui-même référence à Brecht et Peter Brook, opte pour une scénographie renvoyant au théâtre de bateleur médiéval, au décor volontairement primitif, des planches en bois, un bout de tissus délavé figurant le rideau, et une musique de scène qui se limite à des trompettes et des tambours.²⁵

²¹ RGALI, f. 2992, op.1, d. 521, l. 43

²² il s'agit de *Nezhnost'*, opéra en un acte pour voix féminine et orchestre de chambre, qu'il achèvera en 1972

²³ Концерт для скрипки с оркестром (1967), qu'on le voit travailler avec Leonid Kogan dans le film documentaire évoqué plus loin.

²⁴ In Georgii Tovstonogov. *Sobiratel'nyi portret. Vospominaniia, publikatsii*, Pis'ma, sost. Elena Gorfunkel' i Irina Shimbarevich, Skt Petersburg, Baltiiskie sezoni, 2015

²⁵ « Du caractère du spectacle découle également sa mise en forme musicale. Dans Shakespeare, les didascalies indiquent : résonnent les tambours et les trompettes. Dans notre spectacle il n'y aura que des tambours et des trompettes. Les tambours soutiennent le rythme de la scène, les trompettes introduisent le thème. Entre les scènes résonnent les trompettes, pendant les scènes les tambours. C'est le talentueux compositeur Kara

Nazym Khikmet (NâzIm Hikmet) et Kara Karaev

La collaboration de Karaev avec l'écrivain et poète turc Nazim Hikmet, exilé à Moscou depuis 1951 semble davantage rattacher le compositeur à ses racines culturelles. Pourtant, c'est bien moins les thèmes orientalisants, que le message politique qui marque la dramaturgie de Hikmet, bien plus liée que sa poésie à son expérience soviétique. Leur première collaboration date de *Chudak* montée au théâtre Ermolov à Moscou. Cette mise en scène a donné lieu à un spectacle radiophonique, permettant de suivre l'insertion des numéros composés par Karaev dans le cours de la pièce²⁶. L'action se passe dans les milieux bourgeois d'Istanbul, le leitmotiv d'une musique orientale plante le décor, alors que la pièce est bien évidemment interprétée en russe. Cet enregistrement témoigne aussi combien, dans la *Tragédie Optimiste* de Tovstonogov comme dans cette mise en scène de *Chudak* par Viktor Komissarzhevskii, la musique est très présente, dans l'action même de la pièce mais aussi du lever du rideau aux minutes finales du spectacle, servant en quelque sorte de générique. Le chef d'orchestre du théâtre, Iakov Kirsner est également crédité dans cet enregistrement. De fait, il est à la fois chef d'orchestre et directeur du département musical du théâtre. Jouant du violon avant-guerre dans l'orchestre de musique de variétés dirigé par Viktor Knushevskii, il est embauché après-guerre par le Théâtre des Miniatures devenu Théâtre Ermolov. Ses fonctions dirigeantes ne l'empêchaient pas d'être relativement mal payé. Il enregistrait donc régulièrement, au cours de séances nocturnes qui se tenaient à quelques centaines de mètres du théâtre des disques de jazz et autres variétés²⁷. L'enregistrement dont nous disposons ici comme ces indications sur les modalités de l'exécution de la musique de Karaev signalent donc une forme devenue relativement conventionnelle dans le théâtre soviétique jusque dans les années 1960 : une partition comprenant plusieurs numéros donnant ici à la fois une coloration dramatique et pittoresque, jouée par l'orchestre du théâtre.

Les pièces de Nazim Khikmet constituent cependant des occasions pour le théâtre soviétique de s'ouvrir à de nouvelles expérimentations. Ceci tient autant aux textes de la pièce, qu'aux aspirations de leur auteur et des metteurs en scène qui s'emparent de ses pièces. Khikmet lui-même a été introduit au théâtre au cours de sa jeunesse turque : à Istanbul l'actrice arménienne Eliza Binemeciyan, vedette du nouveau théâtre Darülbeday, à Ankara sa première pièce de Shakespeare²⁸. Cependant, c'est à Moscou, auprès de Meyerhold et Maiakovskii, à la tête d'un club théâtral, qu'il se familiarise dans les années 1920 avec un théâtre qui se veut constamment politique et d'avant-garde, sans distinction des plans textuel et formel. Valentin Pluchek, qui a lui-même joué le rôle principal des *Bains* de Maiakovskii sous la direction conjugée de Meyerhold et de l'auteur de la pièce en 1929, et qui s'est attelé à la réhabilitation de cette dramaturgie, débarrassée des affadissements de l'époque stalinienne, au Théâtre de la Satire, tente avec Hikmet un théâtre qui est aussi celui de l'innovation et non pas de la seule renaissance des classiques de l'avant-garde du début du siècle. Après *A byl li Ivan*

Karaev qui a écrit la musique du spectacle. », G. Tovstonogov, « U. Shekspr. « Korol' Genrikh IV. Rezhisserskie kommentarii », Zerkalo stseny 2, Stat'i. Zapisi repetitsii, Leningrad, 1980., p. 170.

²⁶ plusieurs versions sont disponibles sur Internet, y compris sur le site officiel staroeradio.

Хикмет Ран Назым. Чудак. Радиокomпозиция спектакля Московского театра им. М.Н.Ермоловой, 1960. https://www.youtube.com/watch?v=9xlo-J_E8M4

²⁷ le portrait d'Iakov Kirschner par sa fille est à consulter ici. <https://lechaim.ru/ARHIV/92/belo.htm> le RGALI dispose en particulier de plusieurs de ces partitions pour le théâtre datées des années 1950 et début des années 1960.

²⁸ A Babaev, Nazym Khikmet. Zhizn' i tvorchestvo, izd Nauka, Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury, M. 1975, p. 281.

Ivanovich, retiré de l'affiche peu de temps après la première, la mise en scène de *Damoklov mech*, L'épée de Damocles, en 1957 connaît un très grand succès et combine plusieurs aspects d'innovation théâtrale sur le plan scénique, mais aussi sonore. Alors qu'au théâtre Ermolov la mise en forme sonore de *Deux Entêtés* (*Dva Upriamtsa*) comprend l'enregistrement de voix sur bande, la matière sonore de *l'Épée de Damocles* est confiée au jeune compositeur Rodion Shchedrin avec lequel Pluchev collaborera à nouveau pour monter le *Mystère-Bouffe* de Maiakovskii²⁹. La description de la bande-son imaginée par Shchedrin pour cette pièce consacrée au danger nucléaire que fait peser l'impérialisme américain sur le monde donne une idée des possibilités nouvelles offertes, en cette fin des années 1950 à la fois par l'introduction de la musique électronique et le nouvel équipement des théâtres, comme l'incarne le *Sovremennik* et plus tard la *Taganka*³⁰ : « On a déjà beaucoup écrit à propos du

²⁹ Et sans l'apport de Khikmet, malade, pour en actualiser le texte, tâche accomplie par V. Katanian, époux de Lili Brik. Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le Théâtre soviétique...* op. cit. p. 59 et note 4 p. 59.

³⁰ Mikael Tariverdiev avait écrit, sur la demande d'Oleg Efremov, la musique de la pièce d'Aleksandr Volodin, *Naznachenie* (*La Nomination*), créée en 1963 dans le bâtiment de la place Maiakovskii occupé par le *Sovremennik* depuis 1961. Les décors sont de Boris Messerer. « Pour « *Naznachenie* », j'ai écrit une musique pour petit orchestre une machine à écrire. Je voulais refléter de manière sonore le travail d'une administration. Et ça a marché. Pendant plus années le spectacle ne quitta pas la scène. » Mikael Tariverdiev, *la prosto zhivu*, Eksmo, M. 2011, p. 72-73. La mise en scène de *Naznachenie*, ou les dessous de la vie de bureau sont décrits dans Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le Théâtre soviétique...*, o. cit., p. 264-268. Intégré dans la grande famille du *Sovremennik*, Tariverdiev écrit en 1973 la musique du spectacle mis en scène par Galina Volchek, *Voskhozhdenie na Fudziimu* (*l'ascension du Fujiyama*) » de Chingiz Aitmatov, il lui semble que la seule résolution possible sur le plan sonore du mouvement de la logique interne de la pensée en l'absence pratiquement de toute tension visible était de « faire une rangée de son sur la base d'un générateur électronique. Byli vziaty neskol'ko generatorov, kotorye pri otsutstvii kakogo by to ni bylo intonatsionno-tematicheskogo riada, a proshche vyrazhaias' –pri otsutstvii kakikh by to ni bylo prostykh ili slozhnykh melodii, sozdali by oshchushchenie napriazhennosti. Iskazhennyye zvuchaniia stali leit-tembrami spektakliia. Geroi v situatsiakh, kazalos' by, bytovykh, real'nykh, pogruzhalis' v atmosferu vospominanii. Imenno cherez kolyshushchuisia elektronnuiu stikhiu zvuchaniia etikh instrumentov proiavliasia plast pamiati. Slovom, sovershenno drugoe reshenie spektakliia. » ibidem p. 74. Tariverdiev s'avoue cependant insatisfait du résultat d'ensemble. Il évoque également son expérience à la *Taganka* où Liubimov lui demande d'écrire la musique du spectacle *Un héros de notre temps d'après Lermontov*. « Il voulait que j'organise en quelque sorte le spectacle musicalement. Il y avait beaucoup de musique, on avait tenté de rythmer le spectacle par la musique. Par exemple le son des percussions et des contrebasses accompagnait la scène avec Grushnitskii. Les acteurs ne chantaient pas. Ils parlaient à l'intérieur du rythme des percussions. Eto byl skvoznoi zamysel zvukovogo resheniia spektaklia ». cependant, là non plus Tariverdiev ne trouve pas son compte en tant que compositeur. Il est particulièrement désorienté par les méthodes démocratiques de Liubimov avec ses acteurs. Une des conséquences étant que le compositeur apparaissait comme totalement mis à l'arrière-plan, totalement au service de ce qui se passait sur scène, et non plus un co-auteur de plein droit, créant la partition sonore d'un spectacle. Pour les spectacles suivants, « *Dix jours qui ébranlèrent le monde* » et *Antimondes* », on fit appel à une sélection musicale. Ibidem, p. 75-76. Cependant, Tariverdiev, compositeur de musiques de films extrêmement célèbres, s'élève contre l'usage de la musique enregistrée : « et si le théâtre possède son orchestre, il existe à travers cet organisme vivant, à travers le tempo de ce spectacle précis, concret. Mais comme les théâtres chez nous sont pauvres, et utilisent généralement fonogrammy, de ce fait la musique enregistrée semble freiner le spectacle, elle gêne, obligeant les acteurs à se régler sur elle. Et c'est ce qui m'ennuyait le plus au théâtre. Sur le plan sonore c'est une sorte de demi-cinéma. C'est-à-dire de la musique en conserve, multipliée sur une action concrète. Et de manière générale, tu arrives au théâtre dans un kollektiv qui s'est formé depuis longtemps, qui a ses propres relations. Tu y es étranger. Même apprécié, même honoré, tu restes un étranger. Tu es arrivé dans une maison étrangère. C'est justement pour ça que j'ai refusé la proposition du remarquable rezhisser Georgii Tovstonogov d'écrire la musique de son spectacle au BDT « Du malheur d'avoir de l'esprit ». Maintenant je le regrette. C'aurait peut-être été justement le travail au théâtre qui aurait laissé des souvenirs.... » ibidem p. 76-77. Hostile à la musique enregistrée, Tariverdiev n'en rend pas moins hommage aux innovations techniques qui ont bouleversé tout à la fois le jeu des acteurs (du moins ont créé la possibilité d'un autre jeu des acteurs) et le chant, en particulier le micro. « Voilà comment le

son épuisant (tomitel'nyi) comme surgissant des profondeurs et parfaitement angoissant, par lequel commence ce spectacle. Un étrange son cosmique qui force à éprouver le sentiment de chute ou au la poussée rapide vers une hauteur extrême. ;;;le spectacle s'achève sur les sons d'une berceuse, mais ce qui reste dans notre souvenir est ce son sauvage ».³¹

Cependant, Kara Karaev signe lui-même un contrat à Bakou, le 10 septembre 1959 avec le vice-directeur Kh. Alikperov du théâtre dramatique russe d'Etat d'Azerbaïdjan, le théâtre Vurgun, s'engageant à composer 11 numéros pour le spectacle *L'Épée de Damoclès*, moyennant 10 000 roubles.

En l'état, nous ne savons pas pourquoi la musique du spectacle moscovite fut écrite par Shchedrin et dans quelle mesure Khikmet avait son mot à dire quant à la mise en scène de sa pièce à Bakou. En tout état de cause, le poète turc semble bien avoir eu à cœur que la composition de Kara Karaev soit utilisée pour une autre mise en scène de sa pièce, cette fois-ci à Leningrad, au théâtre Kommissarzhevskaja. Le 11 décembre 1959, il envoie à Bakou un télégramme, rédigé en russe : « Frère, le théâtre dramatique d'Etat de Leningrad va monter *L'Épée de Damoclès*. Ils veulent ta musique envoie d'urgence la partition (noty). »³². Le 12 décembre, Karaev écrit au théâtre, malheureusement nous ne disposons pas - pour l'instant - du contenu de cette lettre, qui semble exposer un certain nombre de considérations pratiques. Le directeur du théâtre Kiselev y répond à la fin du mois. Visiblement, il a entendu parler de la musique de Karaev pour la pièce d'après le récit de Hikmet, qui a su convaincre le metteur en scène, Andrushkevich, de l'opportunité de l'adopter pour son propre spectacle. Cependant, la lettre du directeur met aussi le doigt sur un certain nombre de problèmes liés tout à la fois à la distance géographique entre le compositeur et le théâtre et aux possibilités offertes par les différents théâtres : à Leningrad, on n'a encore pas entendu la moindre note de cette fameuse composition. L'envoi de la transposition pour piano (le klavir) est donc une première étape impérative pour se faire une idée et, le cas échéant, définitivement l'adopter. Cependant, le directeur voit aussi plus loin : comment exécuter cette musique dans son propre théâtre ? A Leningrad, on comptait initialement sur une bande enregistrée à Bakou qui aurait été utilisée pendant les représentations. Or, elle n'existe pas. Le directeur envisage deux solutions : Kara Karaev peut enregistrer lui-même cette musique de scène exécutée par l'orchestre du théâtre de Bakou. Et même s'il ne le fait pas, il faudra au moins enregistrer ce qui relève d'un instrument dont le théâtre de Leningrad ne dispose pas : un claviolin (klaviolon). Or, le claviolin, synthétiseur sonore monophonique, mis au point à la fin des années 1940, pouvait imiter le timbre d'instruments acoustiques variés de type violon, hautbois, trompette etc. Il fut également utilisé pour produire des sons nouveaux, caractéristiques des sonorités électroniques. C'est sans doute cette deuxième utilisation que Karaev avait évoquée dans sa

« Sovremennik » a trouvé une nouvelle intonation pour les acteurs, l'intonation de ses spectacles, quand le texte depuis la scène commença à être prononcé totalement différemment, sans un rendu théâtral souligné, plus intime quoi ». *ibidem* p. 102. Cette nouvelle esthétique créée par l'usage du micro, il la teste au Teatr Leninskogo komsomola d'Anatolii Efros, le rezhisser Ginzburg lui téléphonant pour lui proposer de composer 12 songs pour le spectacle « L'adieu aux armes » sur les vers d'Hemingway. « En une semaine je fis 12 monologues, songs, récitatifs, je ne sais pas comment les appeler. Puis au théâtre ils me demandèrent de les enregistrer dans un studio de la radio. Je les ai moi-même chantés, avec piano et percussions.. Pour transmettre le caractère de la musique. Je supposais que les acteurs chanteraient pendant le spectacle. » Cependant, Tariverdiev n'aurait jamais su comment la question avait été résolue, s'étant refusé d'assister à la moindre représentation.. *ibidem* p. 104-105

³¹ Iu. Smirnov-Nesvitskii, « Pluchek », in *Portrety rezhisserov. Kedrov. Akimov. Tovstonogov. Pluchek. Efremov*, Vyp. 1yi, izd Iskusstvo, M., 1972, p. 163-164.

³² RGALI, f. 2992 op. 1 d. 388 (télégramme à Bakou, prospekt kirova kvartal 210 kv 21 Karaevu : brat Leningradskii dramaticheskii teatr stavit Damoklov mech oni khotiait tvoiu muzyku srochno vyshli im noty adres ulitsa Rakova 19 teatr Andrushkevichu B S Ia zabolel lezhu tseluiu tebia= Nazym Khikmet)

lettre pour parler de sa musique de scène, et que le théâtre Kommissarezhskaia ne pouvait produire.

L'autre solution proposée par le directeur relevait davantage de la vieille école, qui avait encore cours : une fois son adoption confirmée par le théâtre de Leningrad, la transcription pour piano de Karaev serait recopiée au frais du théâtre, et confiée à un orchestrateur avec lequel il avait l'habitude de travailler, qui en écrirait l'orchestration, adaptée aux conditions acoustiques des lieux et aux possibilités de l'orchestre. Le directeur détaillait d'ailleurs pour finir, ces éléments qui composait l'orchestre de son théâtre, au cas où Karaev déciderait de se charger lui-même de l'adaptation de sa musique pour ce dernier : une flûte, une clarinette, deux trompettes, un trombone, des percussions (deux timbales, un meloch', un xylophone, un Glockenspiel (kolokol'chiki)), un piano et un kvintet po odnomu golosu³³. Il est possible que Karaev ait choisi de réorchestrer lui-même sa partition, ou que la composition de l'orchestre du théâtre de Leningrad ait suffi en l'état, puisque le 5 mars 1960 le metteur en scène Andrushkevich accuse réception d'une partition (partitura) envoyée par Karaev, que le département musique a désormais pour tâche de recopier³⁴. Ce travail de copie est effectué relativement rapidement, puisque le 18 mars 1960 le directeur le remercie en lui renvoyant sa partition et en précisant qu'il ne devrait pas non plus tarder à recevoir une lettre détaillée du metteur en scène Andrushkevich, dont nous n'avons pas la teneur³⁵. Cette coopération à distance ne s'arrête pas là : la musique de Karaev a beaucoup plu et on lui en demande encore un peu plus : dans cette nouvelle mise en scène, l'architecte et sa femme doivent entendre au cours d'une manifestation un hymne à la paix, qui sera repris au finale de la pièce. Convaincu, Khikmet a déjà envoyé quelques vers qui serviront de paroles à ce chant. On attend de Karaev qu'il accepte de composer la musique de cet hymne. Andrushkevich prévoit encore quelques questions-réponses au fur et à mesure de l'avancement des répétitions. Pour finir, il considère que la présence physique de Karaev serait « très souhaitable » pour les dernières répétitions, et « indispensable » le soir de la première.

³³ RGALI f. 2992 op. 1 d. 547, lettre du 29 décembre 1960

Leningrad ul Rakova 19 « Passazh »

Uvazhaemyi tov. Kakara Karaev !

V otvet na Vashe pis'mo ot 12 dekabriia s g direktsiia Teatra im. Komissarzhevskaiia soobshchaet svoi soobrazheniia po zatronutym Vami voprosami

De discussions ac Nazym Khikmet, qui évalue hautement votre musique pr le spectacle « Epée de Damocles » et qui a raconté o kharaktere i o primenenii eë v spektakle, postanovshchik V.S.

Andrushkevich est arrivé à la conclusion, chto Vash zamysel s ego traktovkoi temy i chto muzyka mozhet byt' ispol'zovana v nashem spektakle. Décision finale une fois que ns aurons reçu klavir pr ns familiariser ac musique. Esli zhe ponadobiatsia nebol'shie dodelki, to teatr osobo obratit'sia k Vam s pros'boi ob etom.

Malheureusement d'après informations qui se st avérées fausses, my predpolagali, chto muzyka v bakinskom teatre idët v magnitnoi zapisi. V rasporiazhenii teatra klaviolona ne imeetsia. Teatr prosit Vas otvetit' na sleduiushchie voprosy : ne naidete li Vy vozmozhnym zapisat' vse muzykal'nye nn na magnitnuiu plenku, ispol'zuia uzhe gotovuiu orkestrovku i orkestr bakinskogo teatra. Ce serait l'option la + souhaitable. Vse raskhody po zapisi, samo soboi razumeetsia, teatrom budut oplacheny.

Esli zapis' nevozmozhna, alors il faut absolument zapisat' khotia by muzykal'nyi kusok s klavionom. Il faut absolument envoyer klavir i perepisku ego za nash schet zakazhite seichas zhe

V rasporiazhenii teatra opytnyi orkestrovshchik, znaiushchii akusticheskie usloviia nashego zala i vozmozhnosti orkestra. Il pourrait orchestrovat' Vashu muzyku. Si vs décidez de le faire vs-mme, to soobshchaem sostav nashego orkestra : fleita, klarnet, dve truby, trombon, udarnye (dve litavry, meloch', ksilofon, kolokol'chiki), roial' i kvintet po odnomu golosu

Teatr prosit soobshchit' Vashe reshenie po vsem etim voprosam, a klavir vyslat's po vozmozhnosti srochno nalozhennym platezhom

Kiselev I.N., directeur du théâtre

³⁴ RGALI f. 2992 op. 1 d. 547, l. 40, lettre du 5 mars 1960, Andrushkevich à Karaev

³⁵ Ibidem, l.41.

Le spectacle fut bien monté par Andrushkevich³⁶ à Leningrad, la première ayant lieu le 27 mai 1960³⁷.

L'association entre le nom de Karaev et celui de Khikmet trouve encore d'autres illustrations dans la vie culturelle de l'époque, y compris un courrier du Kirov adressé à Karaev évoquant un projet d'opéra sur un thème donné par Hikmet, sans autre précision.

Pour autant, les relations entre les deux hommes étaient-elles entièrement amicales ? d'un côté, les témoignages des proches, la compagne de Hikmet comme les enfants de Karaev, de l'autre des allégations qui ont peut-être davantage à voir avec des inimitiés personnelles et des considérations politiques. Il apparaît ainsi clairement que l'écrivain et philologue Chingiz Guseinov, né en 1929, n'apprécie guère Kara Karaev. Dans un ouvrage récent où il aborde à plusieurs reprises les effets ravageurs de la politique d'assimilation pratiquée en Azerbaïdjan, il évoque deux anecdotes de la fin des années 1950, alors que la tension autour de la question de la langue est à son apogée, le premier secrétaire du Parti Imam Mustafayev ayant inscrit dans la constitution de la République l'azerbaïdjanais comme langue d'Etat et, face aux projets de réforme de Khrouchtchev, se déclarant favorable à un apprentissage obligatoire de l'azerbaïdjanais dans le secondaire et le supérieur, quelle que soit la langue d'enseignement de l'établissement³⁸. Kara Karaev aurait contrevenu à ce patriotisme de la langue, lorsque lors d'une réunion il aurait demandé à pouvoir s'exprimer en russe. A Nazym Hikmet alors de passage à Bakou, on aurait fait passer un petit mot : « que pensez-vous d'un homme de l'intelligentsia qui ne sait pas l'azerbaïdjanais, ou qui le sait mais ne le parle pas ? ». Le poète turc aurait répondu de manière évasive, Mirza Ibragimov, écrivain alors à tête du Conseil suprême d'Azerbaïdjan aurait répliqué sous un tonnerre d'applaudissement : « un homme pareil, est un adzhlaf » autrement dit un traître³⁹. Cet épisode semble dater de l'année 1956 ou 1957. A cette date pourtant, Kara Karaev a déjà beaucoup contribué à la culture azerbaïdjanaise au sein même de sa république et bien au-delà. Alors que les années suivantes voient un pic de son activité dans les deux capitales soviétiques, accompagné des problèmes matériels inhérents à ce double centrement, il n'en reste pas moins un acteur central de la vie culturelle azerbaïdjanaise.

III/ Kara Karaev et la vie théâtrale azerbaïdjanaise

Avant même de composer pour les plus grandes scènes dramatiques soviétiques, Karaev a écrit la musique de spectacles joués dans les théâtres de Bakou, de même qu'il a contribué à la mise en scène de pièces écrites par des auteurs azerbaïdjanais joués en dehors de la République.

Certes cet aspect de sa vie artistique est tout autant marqué par le sceau de la tour de Babel : on y trouve Shakespeare joué en azerbaïdjanais, des auteurs azerbaïdjanais traduits ou écrivant directement en russe, un poète turc, Hikmet, faisant jouer sa pièce à Bakou en russe.

³⁶ Владислав Станиславович Андрушкевич (1912

³⁷ <https://www.teatrvfk.ru/istoriya-t/1942-goda/>. Marie-Christine Autant-Mathieu, Le Théâtre soviétique, op. cit., p. 154 le signale pour l'année 1961. Cependant, le site teatrino.ru signale pour le metteur en scène Vladislav Andrushkevich, arlors rezhisser en chef du théâtre, la mise en scène de Chudak, mais pas celle de L'épée de Damocles. <https://www.kino-teatr.ru/teatr/activist/313605/bio/>. Pour une autre référence au spectacle, sur le site d'une des interprètes de l'époque, Alisa Freindlikh : http://alisa-freindlih.ru/page/damoklov_mech.html

³⁸ Audrey L. Altstadt, The Azerbaijani Turks. Power and Identity under Russian Rule, Hoover Institution Press, Stanford, 1992, p. 165.

³⁹ Chingiz Guseinov, Minushee-navstrechu. Memuarnoe povestvovanie, Moscou, édition « Flinta », p. 390.

De même, cet aspect-là de son activité ne l'enferme certes pas dans un langage musical « national » : lorsqu'il s'agit d'écrire pour Shakespeare mais aussi de montrer le combat de la modernité au sein même de la société azerbaïdjanaise qui lui est contemporaine, Karaev a tout autant recours à une vaste palette, faite de réminiscences mais aussi d'incursions dans l'univers du jazz et de la variété.

La mise en scène de la pièce de Mir Dzhala Pashaev, « Mirza Khaial », jouée au théâtre dramatique de Bakou Azizbekov en 1942, semble avoir été la première occasion pour le jeune compositeur, qui a déjà fait ses preuves depuis la fin des années 1930, d'écrire de la musique de scène. Sa collaboration avec l'écrivain se répète un an plus tard, leurs deux noms apparaissant au générique du film *Odna sem'ia* (Une famille), tourné au studio de cinéma de Bakou en 1943. Jugé insuffisamment martial, le film sera finalement censuré, cependant sa bande son, écrite par Karaev, sur un scénario en partie signé par Pashaev, donne sans doute une idée de ce mélange des genres, incarné notamment par un « duel de rossignols » entre un jeune soldat azerbaïdjanais de l'armée rouge, accompagné de son tar, et une jeune fille russe chantant une romance au piano⁴⁰.

C'est bien cependant les classiques du théâtre occidental qui prévalent dans le répertoire du Théâtre dramatique de Bakou pour lequel il écrit la musique de scène, avec une nette prédominance de Shakespeare : *Otello* en 1949, *Conte d'hiver* en 1955, *Antoine et Cléopâtre* en 1964, *Hamlet* en 1968, aux côtés d'une pièce de *Lope de Vega* en 1949. Sans nul doute, c'est la stature de Karaev, élève de Chostakovich qui se reflète là, sans doute davantage que dans le *Henri IV* de Tovstonogov. La pièce *Les Vainqueurs*, de l'écrivain et scénariste de cinéma Boris Chirskov, datée de 1944 et consacrée à la bataille de Stalingrad, traduite et jouée à Bakou en 1947, fait exception, par son caractère très contemporain et son ancrage dans le monde russe et soviétique, tandis que la pièce de l'écrivain azerbaïdjanais Мамедкулизаде "Мертвецы", écrite au début du siècle, fait partie de la littérature azerbaïdjanaise pré-révolutionnaire critique qui se retrouve annexée par les Soviétiques pour sa compatibilité avec une lecture réaliste socialiste.

De Shakespeare à Mamedkulizade cependant, un des fils conducteurs est le metteur en scène Tofik Kiazimov, rezhisser en chef du théâtre d'art dramatique de Bakou où il réunit une génération d'artistes qui incarnent une intelligentsia azerbaïdjanaise formée en partie à Moscou, comme lui-même au GITIS ou Kara Karaev au Conservatoire dans la classe de Chostakovich, mais qui font aussi tout ou partie de leur carrière dans leur république d'origine. Dans la mise en scène de spectacles qui font date au sein de l'intelligentsia de la capitale, la musique continue de jouer un grand rôle au cours de ces décennies 1960-1970, avec le maintien d'un orchestre propre au théâtre⁴¹. A cette association des compositeurs les plus en vue de la république, dont Kara Karaev, il faut ajouter celui des artistes appelés pour les décors. Tair Salakhov, a ainsi signé, entre autres, les décors de *Antoine et Cléopâtre* en 1964, *Hamlet* en 1968 etc. L'ancien élève de l'Institut des Beaux-Arts de Bakou mais aussi de

⁴⁰ Le film est disponible sur Youtube

⁴¹ dans un entretien, la fille du metteur en scène rappelle sa vie de théâtre tout en témoignant, à l'instar des souvenirs familiaux des enfants Karaev, de l'étendue de la culture paternelle, féru de Nietzsche et Schopenhauer - alors que Karaev aurait eu Freud sur sa table de nuit- tout en lisant à ses enfants la poésie de son père Samed Mansur- Karaev aurait fait de même avec les vers de Fizuli-, aimant feuilleter les œuvres complètes de Shakespeare dans une vieille édition du XIXème siècle (la langue n'est pas indiquée), tout comme Karaev se montrait un fervent bibliophile. <https://1news.az/mobile/news/galereya-bahrama-bagirzade-tofik-kyazimov--on-ne-pogib-on-prosto-ushel-v-vechnost---foto>, en ce qui concerne les lectures de Kara Karaev, Alla Bairamova, « Literatura v zhiznii i tvorchestve Kara Karaeva. Etiud », Harmony, consultable ici : <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?txtid=481&s=1&iss=22>

l'Institut Surikov, fils d'un dirigeant communiste exécuté pendant la Grande Terreur, incarne la peinture du Dégel par son esthétique ascétique mais aussi la multiplicité de ses territoires intellectuels et géographiques : les grandes figures du monde culturel de l'Azerbaïdjan soviétique, dont un portrait connu de Karaev, assis, en chemise, saisi de profil dans une attitude de réflexion qui incarne une intelligence au travail loin de tout decorum, un épurement aussi qui supprime toute référence ethnique, sinon un monde de formes géométriques situant Karaev dans le même univers sans frontière que Chostakovich ou le violoncelliste Rostropovich ; mais aussi bien une scène dans un café à Rome : ce fils d'un membre du Parti exécuté en 1937 a quant à lui pu voyager, passer les frontières, y compris celles du Rideau de fer, comme a pu le faire Karaev, notamment lors d'une tournée aux États-Unis en 1961.

Le rôle de Karaev dans la culture azerbaïdjanaise poststalinienne ne se joue pas seulement à Bakou. Karaev écrit ainsi la musique d'une pièce de Imran Kasumov, alors président de l'Union des écrivains de la république d'Azerbaïdjan, mise en scène au Malyi teatr en 1965. Une version radiophonique a conservé la mémoire sonore de ce spectacle⁴², tandis que l'adaptation de la pièce au cinéma, utilisant la même musique de Karaev pour la bande-son, permet de visualiser le paysage des grands champs pétroliers, omniprésents dans la représentation de l'Azerbaïdjan soviétique.

Au théâtre Vakhtangov, lorsque je suis venue consulter la partition écrite par Karaev pour la pièce de Rustam Ibragimbekov *La femme derrière une porte verte* et ouvrir le dossier comprenant coupures de presse et photographies du spectacle, l'archiviste s'est étonnée : cette mise en scène était loin de refléter le passé prestigieux du théâtre, y compris sur le plan musical (dans l'entre-deux guerres, le théâtre Vakhtangov avait la réputation d'être le théâtre le plus « musical » de la capitale, du fait notamment de son acoustique et des possibilités de son orchestre⁴³), même si je n'étais pas la première à me déplacer de si loin en faisant cette curieuse demande : la musicologue Alla Bairamova – dont je reparlerai plus loin – m'avait précédée, ici comme au théâtre Aleksandrinskii à Saint Petersburg. La question de savoir si le théâtre avait alors encore son orchestre en ce début des années 1970 ou si la musique de Karaev avait été enregistrée est restée sans réponse.

La partition⁴⁴ révèle cependant, avant même d'être exécutée, la coloration orchestrale imaginée par Karaev. La guitare y joue un rôle important, de même que la batterie, que ce grand amateur de jazz et lui-même compositeur attiré pour le groupe Lundtrem a décrit avec une relative précision : une caisse claire (*malyi baraban*) (Karaev a précisé : sans cordes), un tambourin (*buben*) (Karaev a précisé : avec les baguettes de la caisse claire), une cymbale (*litavra*), grosse caisse (*b.baraban*) à pédale, une timbale (*tarelka*) (avec la baguette de la caisse claire), des brosses (*shchetki*)⁴⁵.

Pour autant, d'autres instruments sont prévus : flûte, haubois, clarinette, basson, deux trompettes, un trombone, deux cors, trois violons, une viole, un violoncelle, une contrebasse... et un mystérieux Agra-piano.

Le spectacle a été mis en scène par le rézhisser principal du théâtre Vakhtangov, Evgenii Simonov, qui a pris quelques années auparavant la succession de son père, qui avait marqué l'histoire du théâtre d'avant-garde de la vieille Arbat tout en contribuant au théâtre arménien. Simonov fils est assisté de Iosif Sumbatashvili, qui avait commencé sa carrière de scénographe et décorateur en 1942 à Tbilissi, aux côtés de Simon Versaladze lui-même revenu

⁴² Imran Kasumov, *Chelovek brosaet lankor'*, 1966 Gosteleradiofond, disponible ici <https://www.youtube.com/watch?v=beZkYfE6yD8>

⁴³ Iurii Borisovich Elagin, *Укращение искусств*, 1950, rééd Moscou 2002.

⁴⁴ Archives du musée du théâtre Vakhtangov

⁴⁵ pour une démonstration en russe du rôle des brosses dans une batterie jazz, <https://www.youtube.com/watch?v=CxHtkkFE66Q>

dans la capitale géorgienne pendant la guerre avant que son nom ne soit associé aux opéras les plus célèbres du Bolshoi d'après-guerre. Sumbatashvili quant à lui était arrivé à Moscou en 1958 et travailla pour les plus grandes scènes de Moscou et Leningrad, ainsi qu'à l'étranger.⁴⁶ Les photos du spectacle et les coupures de presse⁴⁷ précisent aussi bien les intentions que la réception de la pièce. On y apprend ainsi qu'elle a été montée à l'occasion d'un événement extra-littéraire, le cinquantenaire de la formation de l'Union soviétique. De même, sa participation à un festival de théâtre à Leningrad propose une des multiples illustrations du théâtre des républiques soviétiques 50 ans après leur fondation. Pour autant, le jeune auteur Ibragimbekov, présenté comme l'incarnation des promesses d'une culture azerbaïdjanaise soviétisée, a suffisamment de talent personnel pour que plusieurs de ses pièces soient jouées à la même période à Moscou, et pour que Simonov soit dans l'attente de la prochaine pièce promise par le jeune auteur. La mise en scène ne semble pas avoir totalement convaincu les critiques moscovites, même s'ils apprécient différemment l'atmosphère méridionale qui se dégage de la cour du vieux Bakou où se situe l'ensemble de l'action. Celui de la *Pravda* l'a trouvé un peu trop empreinte de pittoresque, la musique est par trop envahissante, et la scène finale, la noce du fils du savetier, accompagnée de danses fort appréciées du public, vient conclure cette lecture trop bruyante, qui transforme la pièce en « comédie orientale » dans laquelle le cri de la femme battue par son mari derrière une porte verte n'est pour finir pas assez audible. Une autre description de la mise en scène nous indique aussi que la modernité, présente de manière visuelle par les vêtements et coiffure de la jeune génération, est aussi audible puisqu'on entend passer les voitures à proximité de la cour.

Né en 1939, Rustam Ibragimbekov a joué un rôle essentiel dans la culture cinématographique soviétique et russe, co-scénariste du *Eastern antibasmachiste Beloe solntse pustyni* (1970) puis collaborant avec Mikhalkov, avant comme bien après la chute de l'Union soviétique. En revanche, sa dramaturgie mettant en scène la lutte de l'ancien et du moderne dans une société azerbaïdjanaise typée sans surprise s'est perdue dans l'oubli en dehors de l'Azerbaïdjan, ou peut-être même n'a-t-elle jamais beaucoup marqué le public moscovite malgré son passage obligé dans les murs d'une des vieilles gloires théâtrales de la culture russe d'avant-garde. Incarnant cette littérature russe écrite par des non-Russes (sans cesse soupçonnés par ailleurs de ne pouvoir véritablement ni écrire ni parler dans la langue de leur nationalité), Ibragimbekov continue de s'intéresser au théâtre et d'être actuellement joué à Moscou, sans plus incarner une identité azerbaïdjanaise en langue russe. De manière plus confuse, il incarne en revanche la présence à la fois culturelle et physique d'un milieu intellectuel caucasien post-soviétique qui n'a pas renoncé à considérer Moscou comme sa capitale au même titre que Bakou, vivant dans une forme d'ubiquité, parfois menacée, son appartenance à un monde russe bien plus vaste que celui des frontières géopolitiques nées des indépendances que les hommes de cette génération ont par ailleurs défendues.

Né en 1939, Ibragimbekov est par ailleurs de la génération du fils de Karaev, Faradzh, lui-même compositeur. Peu avant que son père n'écrive la musique du spectacle *La femme derrière la porte verte*, Faradzh Karaev signe notamment la musique d'un film de 1969 tourné dans les studios de cinéma de Bakou, sur un scénario du même Ibragimbekov. Dans *Bir cənub şəhərində*, traduit littéralement en russe *V etom iuzhnom gorode*, la jeunesse du même vieux

⁴⁶ On trouve une première illustration de la coopération entre Evgenii Simonov Sumbatashvili dans Marie-Christine Autant-Mathieu, *Le théâtre soviétique...op. cit.*, p. 411 (maquette du décor pour Une Histoire à Irkoutsk d'A. Arbuzov, dont la première eut lieu au théâtre Vakhtangov le 26 décembre 1959). Parmi les décors marquants conçus par Sumbatashvili, cet article nécrologique du 13 février 2012 cite bien celui de La femme derrière une porte verte : <https://smotrim.ru/article/919236>

⁴⁷ archives du musée du théâtre Vakhtangov, f. 446, op.34, d. 2

Bakou que celui de la pièce évoquée plus haut s'identifie à une musique de jazz interprétée par le quatuor de Rafik Babaev⁴⁸.

La collaboration du père et du fils Karaev pour écrire la musique de l'ambitieux *Goya* de Konrad Wolf, super production du bloc de l'Est datant exactement des mêmes années, reflète bien plus complètement, la très grande palette de leurs talents, passant de la musique électronique des rêves de Goya aux chansons espagnoles interprétées à la guitare⁴⁹.

Cependant, cet aspect plus régional du travail des Karaev père et fils, en collaboration avec des artistes azerbaïdzhanaïses qui eux aussi, bien souvent, travaillent par ailleurs bien au-delà de Bakou, est un travail centré sur une problématique azerbaïdzhanaïse qui trouve sa résonance dans bien d'autres républiques soviétiques non européennes (la possibilité d'une modernité propre à ces sociétés, le rapport à l'occidentalisation par son truchement russophone, l'émancipation féminine et le rapport aux traditions culturelles propres à la nationalité titulaire de la république). Cet aspect de leur production reflète, certes de manière déformée, l'émergence dans ces républiques de milieux culturels et sociaux bien plus étendus que ne pourraient le laisser croire des génériques où le fonctionnement dynastique des professions culturelles est peut-être encore plus de règle que dans la partie européenne de l'Union soviétique.

En écho, Rustam Ibragimbekov laisse sa marque dans le portrait qui nous est transmis du compositeur Kara Karaev, animant en quelque sorte le portrait peint dans les mêmes années par Salakhov, grâce à un film documentaire tourné par Oktai Mir-Kasimov, né en 1943, diplômé, comme Ibragimbekov, du VGIK. Nouvelle incarnation de l'artiste au travail, c'est bien le Kara Karaev de stature soviétique qui est ici présenté, puisqu'il est filmé dans son bureau à Bakou, dans la philharmonie de la capitale azerbaïdzhanaïse, mais qu'un des moments les plus importants du film est sans doute le travail sur sa partition effectuée, à grand renfort de cigarettes, en compagnie de Leonid Kogan, avant l'exécution de sa symphonie au cours d'un concert entièrement dédié à ses œuvres à la Philharmonie de Tallin⁵⁰.

De nos jours, alors que semble s'effacer dans le reste de l'ex-Union soviétique la figure du compositeur Kara Karaev, son identification à la culture azerbaïdzhanaïse a été renforcée dans l'Azerbaïdjan indépendante, ce qui n'exclut pas des tensions internes, comme on en a pu lire un reflet au sujet des mémoires de Chingiz Guseïnov.

Divers éléments concourent à cette mémorialisation, d'une station de métro à Bakou au musée qui porte son nom. L'interruption du festival de musique contemporaine que son fils avait créé à son nom, faute de fonds délivrés par le Ministère de la culture, témoignent, malgré cette mémorialisation, de ces tensions. Cependant, l'activité des enfants de Kara Karaev, ainsi que de la directrice du Musée de la culture musicale d'Azerbaïdjan Alla Bairomova contribuent à faire vivre la musique de Kara Karaev dans l'actualité musicale azerbaïdzhanaïse. Le travail d'Alla Bairamova dans le domaine des musiques de scène écrites par le compositeur s'inscrit dans cette actualisation. Collectant à Moscou, Saint Petersburg et

⁴⁸ le film est visionnable sur youtube, dans sa version azerbaïdzhanaïse et dans sa version russe.

⁴⁹ Konrad Wolf, *Goya – oder der arge Weg der Erkenntnis*, 1971, adaptation cinématographique de la biographie du peintre par Lion Feuchtwanger, parue en 1951.

⁵⁰ RGALI, f. 2992, op. 1, d. 696 R. Ibragimbekov, « Kompozitor Kara Karaev ». Rezhisserskii stsenarii dokumental'nogo fil'ma, studii Azerbaïdzhanfil'm, 1968, 15 p.. le film, R. Ibragimbekov, O. Mir-Kasimov, *Vstupaet pravda. Kompozitor Kara Karaeva, Azerbaïdzhanfil'm*, 1969, est « disponible » sur You tube, si on sait faire abstraction d'un son et d'une image très en-deça des qualités du film. A 31 :02 mn sa mère raconte comment elle confia l'éducation musicale de ce petit garçon si précocement doué à une école de musique arménienne puis se met à parler en turc azerbaïdzhanaïse, avant que ne commence la séquence de travail avec Leonid Kogan puis la répétition sous la direction du chef d'orchestre Evgenii Svetlanov.
<https://www.youtube.com/watch?v=7KROK5ezeiE>

Bakou les partitions et bribes d'enregistrement, elle a en outre entrepris de les faire jouer et enregistrer, de même qu'elle a fait éditer la version pour piano de certains numéros⁵¹.

La traversée du monde théâtral soviétique présentée ici autour de deux pôles, celui des scènes de Moscou et Leningrad d'une part, de Bakou d'autre part, à travers les musiques de scène composées par Kara Karaev est à bien des égards la traversée d'un monde disparu. Elle a évoqué plusieurs générations d'hommes de théâtre, ceux qui avaient connu les temps héroïques de l'avant-garde comme ceux à qui ils passèrent le flambeau, ces derniers recherchant à leur tour la possibilité d'un théâtre politique, à la fois fortement corseté par les conventions idéologiques qui continuent de s'imposer jusqu'à la perestroïka et aspirant à la représentation d'une littérature de multiples horizons, au-delà des frontières soviétiques, et faisant retour sur les grands textes du passé, aspirant aussi à faire entrer dans le théâtre sentiments et sensations étrangers à la rigidité du théâtre politique. Mot rebattu, le terme d'humanisme a servi de caution pour ce théâtre où il s'agissait moins de conserver que d'innover, certes à ses risques et périls, tout en s'efforçant sans cesse de dépasser les frontières, celle des genres artistiques comme celle des frontières géo-politiques. La collaboration d'un Kara Karaev aux scènes théâtrales de Moscou et de Leningrad n'est qu'un reflet d'un fonctionnement plus général de circulation, dans lequel les élites caucasiennes jouèrent un rôle fondamental dans l'histoire culturelle soviétique en générale, et celle du spectacle en particulier.

Qu'en est-il actuellement trente ans après les indépendances qui, sur bien des aspects résonnent comme une forme de grand enfermement culturel, du fait d'impératifs en nombre croissant relevant de la préservation ou défense d'un patrimoine étroitement défini par les identités nationales et la création de barrières étatiques concrètes rendant ces circulations caduques ou du moins complexe et condamnant ainsi ancien centre et anciennes périphéries à une commune provincialisation ?

⁵¹ Alla Bairamova, *Kara Karaev. Fragmenty iz muzyki k dramaticheskim spektakliam*, Bakou, 2018, 48 p. (bilingue russe-azerbaïdjanais), consultable ici : http://music.mctgov.az/file/3228/documents_3228.pdf