

Cahiers du
MONDE RUSSE

Cahiers du monde russe

Russie - Empire russe - Union soviétique et États
indépendants

49/4 | 2008

**Destins individuels et terreur. Jeunesse dans la société
post-stalinienne**

La légitimation du rock en URSS dans les années 1970-1980

Acteurs, logiques, institutions

Anna Zaytseva



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/monderusse/9500>

DOI : 10.4000/monderusse.9500

ISSN : 1777-5388

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 28 décembre 2008

Pagination : 651-680

ISBN : 978-2-7132-2197-2

ISSN : 1252-6576

Référence électronique

Anna Zaytseva, « La légitimation du rock en URSS dans les années 1970-1980 », *Cahiers du monde russe* [En ligne], 49/4 | 2008, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 02 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/monderusse/9500> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/monderusse.9500>

Tous droits réservés

ANNA ZAYTSEVA

LA LÉGITIMATION DU ROCK EN URSS DANS LES ANNÉES 1970-1980

Acteurs, logiques, institutions

*The lyrics in Russian rock play a more important role than in Western rock. [...] the commercial and dancing functions of rock never predominated here; more value was always placed on the ideas in a song. [...] the purely literary level of our rock lyrics is higher, on the average, than in the West.*¹

Que n'a-t-on pas dit du rock en URSS : underground réprimé, en rupture avec la culture soviétique officielle, opposant au système, il aurait même en sous-main miné le régime. Mais comment concevoir alors que le rock ait pu occuper les scènes officielles, être parrainé par le Komsomol, puis par des clubs de rock, et être protégé par ses propres censeurs. On peut être surpris de le voir servir à financer les caisses de *Goskoncert* [Bureaux de concerts d'État], faire l'objet de débats dans les grandes revues littéraires, compter des compositeurs et des écrivains de renom parmi les membres des jurys de ses festivals, et tout ceci bien avant l'avènement de la glasnost et que la presse démocratique le glorifie et le qualifie de « détachement avancé de la perestroïka ». Les métaphores trop instantes d'« underground » ou de « contre-culture » n'ont-elles pas empêché d'envisager un mécanisme complexe et négocié entre des institutions et des acteurs hétérogènes, mécanisme qui transforma la musique anglophone mimétique jouées dans les discothèques des années 1960 en *russkij rok* [rock russe] — édictant un canon selon lequel les musiciens rock étaient des « poètes à guitare » qui avaient leur place dans les anthologies de poésie².

1. Artemy Troitsky, *Back in the USSR : The True Story of Rock in Russia*, London : Omnibus, 1987, p. 34.

2. Comme l'anthologie en 12 volumes *Poety russkogo roka* [Les poètes du rock russe], SPb. : Azbuka-Klassika, 2004-2007.

Dans cette histoire de l'acclimatation du rock en URSS — sujet intéressant mais trop vaste —, nous ne privilégions ici qu'un seul aspect, essentiel à nos yeux : la logique de la légitimation par son rattachement privilégié à la tradition culturelle russe. Notre analyse conjugue deux approches généralement disjointes : l'approche historique, qui permet de comprendre les contraintes spécifiques liées au régime et à la régulation institutionnelle des activités artistiques, et l'approche transversale qui tient compte des règles qui régissent les champs artistiques (Bourdieu), notamment de celle de la « dialectique de distinction » qui les anime. Nous avons enfin porté une attention particulière à l'impact des conditions techniques de la production musicale.

La légitimation du rock en URSS subit une évolution parfois réversible, dépendant de vecteurs multiples, où se conjuguent les réactions changeantes des institutions de contrôle culturel (dont l'attitude varie d'ailleurs face au rock), les contraintes techniques imposées par les autorités (interdiction quasi totale des concerts amplifiés lors de la campagne antirock sous Andropov), et les dynamiques propres au milieu rock que l'on pourrait envisager comme un champ artistique en voie d'autonomisation³. Il existe de fructueuses tentatives d'appliquer la théorie des champs de Bourdieu à l'étude de la culture soviétique. Certes le recours au concept de champ autonome⁴ par Ann Komaromi pour caractériser la culture non officielle est fort intéressant, mais il n'en suscite pas moins des réserves. Fonder l'autonomie de la culture non officielle sur son indépendance présumée des discours et institutions officielles⁵ conduit à la fois à majorer sa cohérence et sa transparence à elle-même et à sous-évaluer les enjeux internes propres à chaque milieu artistique « non officiel ». Le fonctionnement très peu public de ces milieux les isolait les uns des autres. On peut donc supposer, et nous tenterons de le montrer, que chaque « génération artistique » se définissait dans son milieu avant tout par rapport à ses propres aînés, en opposition aux artistes professionnels de son domaine, plutôt que par rapport à ses homologues d'autres milieux ou aux « discours officiels ». En effet, quel que soit le contexte politique, l'intrication de tensions internes non solubles dans les prises de position face à l'État fait que l'autonomie très spécifique des producteurs culturels⁶ est autrement plus forte que leur éventuelle autonomie face à l'idéologie. À l'égard de celle-ci, tant les rockeurs que de larges couches de la population de l'URSS tardive réagissaient par la fuite vers des mondes culturels

3. Sur l'autonomisation des champs artistiques, voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, P. : Éd. du Seuil, 1998.

4. Ann Komaromi, « The Unofficial Field of Late Soviet Culture », *Slavic Review*, 66 (4), Winter 2007, p. 605-629.

5. *Ibid.*, p. 607.

6. Dans sa théorie des champs artistiques, développée dans *Les règles de l'art* ou dans « Marché des biens symboliques » (*Année sociologique*, 22, 1971), Bourdieu dessine le champ en tant qu'espace à deux dimensions et deux formes de lutte symbolique. La première oppose le pôle « pur » (désintéressé) au « commercial », entre lesquels se joue la question de la légitimité et du statut de l'art. La deuxième est la lutte pour la reconnaissance dans laquelle les « nouveaux venus » s'affirment dans le champ dominé par les « établis » à travers le dépassement du canon qui a « fait date ».

déterritorialisés ou imaginaires⁷. Cette fuite esthétique n'instituait pas pour autant un underground antiétatique assumé. Au contraire, les institutions de l'État, notamment celles qui sponsorisaient les activités amateur, pouvaient être utilisées par les artistes « non officiels » pour s'assurer un pôle autonome prônant la respectabilité de l'art « pur » et de la culture savante, opposé à une culture de masse sous la coupe de professionnels organisés en monopoles corporatistes⁸.

Nous verrons ici comment ce qui a structuré le champ du rock en URSS était à la fois la rupture symbolique avec le rock underground des années 1970 et l'opposition aux musiques populaires professionnelles (*éstrada*). Vers le milieu des années 1980, le rock, apprécié et promu par une certaine intelligentsia, est plus ou moins accepté par les instances établies de la culture et de la presse. Si cela est devenu possible, c'est qu'à partir de la fin des années 1970, une quête d'émancipation par rapport aux « frères aînés » occidentaux et le renoncement à les dépasser sur le terrain musical conduisirent la nouvelle génération des rockeurs de Leningrad à rompre avec le mimétisme initial du rock soviétique. Elle mise désormais sur les textes chantés en russe et investis d'une quête de sens.

L'analyse de la légitimation du rock en URSS, en particulier de sa constitution en genre national par l'affiliation à la tradition littéraire, sera au centre de cet article. Nos sources sont diverses : articles des revues samizdat rock des années 1980 de Leningrad (*Roksi*) et de Moscou (*Urlajt, Zerkalo*), publications de la presse officielle, émissions de télévision de l'époque, Mémoires d'acteurs du rock et d'intellectuels sympathisants, débats enfin des jurys des festivals du Rock-club de Leningrad⁹.

De l'émancipation sous contrainte : la naissance du rock russe à texte

La consécration littéraire du rock n'est devenue possible qu'autant que les musiciens se sont tournés, à la fin des années 1970, vers l'expression russophone et se sont mis en quête d'une nouvelle pertinence du contenu de leurs œuvres. Ce processus s'est articulé par une rupture esthétique avec les représentations propres à la génération rock antérieure.

Au début des années 1970, les musiciens n'envisageaient ni d'écrire ni d'interpréter leurs chansons en russe. Ils puisaient leurs répertoires dans des reprises de groupes comme les Beatles, Led Zeppelin, Pink Floyd, Emerson Lake & Palmer, Deep Purple, etc., que l'on s'efforçait de « copier à l'identique ». Ce mimétisme

7. Alexei Yurchak, *Everything was Forever, Until It Was no More: The Last Soviet Generation*, Princeton-Oxford : Princeton University Press, 2006, p. 128.

8. Ces monopoles professionnels (Union des écrivains, Union des compositeurs, etc.) assuraient une forme de soutien de l'État, autrement plus substantielle que celle apportée au rock et aux activités amateur. L'étude du rôle des institutions culturelles soviétiques dans la constitution des champs artistiques en URSS pourrait être un apport original à la théorie bourdieusienne.

9. Le site <http://rusneformal.narod.ru/histlenrock.html> [22 septembre 2009] propose un article très complet sur l'histoire du Rock-club.

s'inscrit dans la fascination générale, à partir du Dégel, pour la culture et les marchandises occidentales. Ce que Vajl' et Guenis appellent « le processus d'occidentalisation intense »¹⁰ se manifeste alors tant dans la culture « officielle » que « non officielle » et touche tous les domaines : littérature (passion pour les auteurs américains comme Hemingway), musique (jazz, rock, disco), danses (twist, rock'n'roll), cinéma, style vestimentaire (les zazous des années 1950-1960, les hippies des années 1970)¹¹.

Les musiciens gardaient deux ou trois chansons en russe pour les auditions auprès du Conseil artistique (*Hudsovet*) afin de participer aux concours de création amateur auxquels les groupes des maisons de la culture ou d'un syndicat devaient se présenter. Les rockeurs de l'époque chantaient en russe, souvent avec un accent anglais forcé. Car, selon le sens commun du milieu, le rythme de la langue russe, avec ses phrases trop longues, ne convenait pas au rock. Ce même constat était invoqué par les commentateurs officiels afin de prouver que le rock n'était pas compatible avec la culture soviétique¹².

Les rockeurs des années 1970 s'efforçaient d'affronter cette stigmatisation de « sous-culture artificiellement greffée » en recourant aux procédés de l'art rock et du rock progressif : complexification formelle et rapprochement avec la musique classique. L'utilisation d'instruments, de principes mélodiques et de genres relevant de la musique classique (longs interludes instrumentaux, opéras rock), ainsi que la mise en valeur de la perfection technique fondaient leur pratique musicale et étaient pour eux vecteurs d'une (auto)légitimation. La « classicisation » de la forme musicale ainsi que la découverte du potentiel commercial du rock par les autorités avaient permis à certains d'accéder à la scène professionnelle, en signant des contrats avec les bureaux de concerts d'État (*Filarmonija*)¹³. Or les rockeurs y restaient au bas de la hiérarchie symbolique et économique. Même l'interprétation obligatoire de chansons de compositeurs soviétiques ne leur épargnait pas des interdictions et poursuites dans la presse. Bien des *guitar heroes* abandonnèrent la musique, tandis que d'autres se retrouvaient dans le réseau des discothèques (semi-) clandestines.

10. Petr Vajl', Alexandr Genis, *60-e : Mir sovetskogo čeloveka* [Les années 1960 : l'univers de l'homme soviétique], M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2001.

11. C'est ainsi qu'à partir du Dégel, un marché noir (*farca*) s'est développé dans les grandes villes, qui permettait de se procurer des produits occidentaux recherchés (jeans, vinyles, etc.), pour un prix souvent très élevé.

12. Voir, par exemple, *Literaturnaja gazeta*, 15 octobre 1986, p. 8.

13. Les musiciens qui ne bénéficiaient pas de tels contrats étaient classés dans les amateurs et ne pouvaient être rémunérés pour leur musique. Aussi, pour ne pas être accusés de « parasitisme » (article 209 du Code pénal de l'URSS), les rockeurs prenaient des emplois, souvent peu qualifiés (opérateurs dans les chaufferies, portiers, manutentionnaires, veilleurs de nuit, etc.) qui leur procuraient le minimum vital (60-80 roubles par mois) et laissaient beaucoup de temps libre. Ils les quittaient sans regret pour partir en tournée, et en prenaient de nouveaux au retour. La vente directe d'albums ou des concerts clandestins leur rapportaient des compléments, parfois substantiels.

Face à l'échec ou la compromission de la vieille garde hippie, la génération artistique émergente, baptisée depuis « nouvelle vague de Leningrad » (*leningrads-kaja novaja volna*), revendique l'amateurisme dès la fin des années 1970 et s'oriente vers une simplification musicale. Elle fait du texte, chanté en russe et compréhensible, l'enjeu principal :

Le texte — voilà l'essentiel ! Avoue que tu n'es pas Robert Fripp ni Jimmy Hendrix. De toute façon, tu ne pourras jamais atteindre leur niveau [...] Mais tu peux rendre tes chansons intéressantes. Comment ? Produis du texte !¹⁴

Pour ce dépassement de la vieille garde hippie, des groupes comme Akvarium, Zoopark, puis Alisa, Kino, Strannyje Igry s'inspirent également de la rupture au niveau international provoquée par le punk, avec son idée d'amateurisme radical opposé aux excès techniques et à la marchandisation de l'art rock. Cette rupture se résumait par le précepte *Do It Yourself*, d'ailleurs largement repris par la *new wave* anglo-saxonne.

Majk Naumenko (Zoopark) et Boris Grebenščikov (Akvarium), grands mélomanes, s'approprièrent la poésie rock des « nouveaux poètes » du milieu des années 1960 (Bob Dylan, Jim Morrison), ainsi que celle d'auteurs du glam rock des années 1970 (Mark Bolan, David Bowie) et de la *new wave* des années 1980 (David Byrne de Talking Heads, Elvis Costello). Pour I. Kormil'cev et O. Surova¹⁵, ils reprenaient la tradition classique de la littérature russe de l'« adaptation culturelle » (*kul'turnyj pereskaz*)¹⁶. Sans forcément se poser au départ l'objectif de dépasser l'original, ils s'efforçaient d'adapter la culture rock anglophone à la compréhension de leur milieu (*tussovka*). Tout différent de l'intellectuel abstrait et romantique des chansons de Makarevič (Mašina Vremeni)¹⁷, leur héros lyrique est un personnage marqué au coin des circuits non conformistes par son quotidien concret : il habite un appartement communautaire « entre la cuisine et les W.-C. », écoute Jimmy Hendrix, lit le magazine *Rolling Stone*, fréquente le café *Sajgon*¹⁸, se soûle au porto¹⁹, trimbale en poche un volume de Sartre, joue de la guitare. Ses chansons,

14. A. Gorkin, « O tekstah » [Des textes], *Roksi*, № 4, janvier 1981.

15. I. Kormil'cev, O. Surova, « Rok-poezija v russkoj kul'ture : vznikovenie, bytovanie, evoljucija » [La poésie rock dans la culture russe : apparition, fonctionnement, évolution], *Russkaja rok-poezija : tekst i kontekst. Sbornik naučnyh trudov* [La poésie rock russe : texte et contexte. Recueil d'études], vol. 1, Tver' : Tverskoj Gosudarstvennyj Universitet, 1998. Il'ja Kormil'cev est lui-même auteur réputé de textes rock, notamment pour le groupe de Sverdlovsk (Ekaterinburg) Nautilus Pompilius.

16. Ainsi Grebenščikov adapte *Road 21* de Bob Dylan en *Železnodorožnaja voda* [L'eau des chemins de fer], Mike adapte *Strange days* de Morrison en *Strannyje dni* [Jours étranges] et *Desolation Row* de Dylan en *Gorod N.* [La ville de N.].

17. Mašina Vremeni, groupe moscovite fondé en 1969, est unanimement reconnu comme l'un des premiers à avoir développé la tradition poétique russophone dans le rock soviétique dès le début des années 1970.

18. De 1964 jusqu'au début des années 1980, le café *Sajgon* sur la perspective Nevskij à Leningrad fut un lieu de rencontre des milieux poétiques, artistiques et musicaux.

19. Le porto russe (*portvejn*) est une boisson très bon marché, alors populaire chez les rockeurs.

d'une intonation souvent ironique et intimiste, sont truffées de l'argot parlé dans le *Sistema*²⁰.

Dans un même mouvement, Grebensčikov intégrait dans ses textes des éléments de la tradition poétique nationale : la poésie symboliste de l'âge d'Argent (Belyj, Blok), la poésie de Vertinskij, de Černyj, l'humour de l'absurde de Daniil Harms et de l'OBERIU²¹. Dans ce « retour à la tradition moderniste interrompue par le réalisme socialiste »²², il ne s'éloignait guère des engouements pour l'âge d'Argent et pour les avant-gardes russes du début du xx^e siècle, communs à diverses couches d'intellectuels d'après le Dégel. Parmi les adeptes de cette tradition littéraire, on retrouve à la fois des étudiants en lettres moscovites des années 1950, proches des écrivains nationalistes au sein de l'Union des écrivains²³, et l'underground littéraire apolitique de Leningrad des années 1970²⁴. Cette tradition littéraire russe inspirait aussi la chanson dite « de bardes » (*bardy*). Cette poésie chantée avec accompagnement de guitare acoustique, genre apparu en URSS à la fin des années 1950, est liée aux noms de Bulat Okudžava, Vladimir Vysockij ou Aleksandr Galič, pour ne citer que les plus célèbres. La nouvelle vague de Leningrad s'affilia aussitôt aux bardes, même si, comme on le verra, ce fut de manière ambivalente. L'intimisme et la création d'un imaginaire loin de la vie soviétique « officielle » réunissaient les deux genres qui s'inscrivaient ainsi dans la tendance générale des intellectuels de l'après-Dégel à abandonner la critique de l'État et la vie publique pour le monde intérieur, l'intérêt porté aux racines et à l'héritage culturel ancien.

Au-delà des différences de langage musical, la similitude des conditions techniques rapprochait rockeurs et bardes. Au début des années 1980, la simplification de la musique et l'insistance sur le chant, déjà pratiquées par certains Occidentaux, a été poussée encore plus loin dans le rock soviétique. Les concerts acoustiques avec guitares sèches, accompagnées ou non de flûtes, de bongos, de violoncelles et d'autres instruments « peu sérieux » du point de vue du rock classique, se multiplient. Des groupes comme Akvarium, Zoopark, Kino ou DDT créent en acoustique des répertoires parallèles pour de nombreux *kvartirniki*²⁵. Les paroles acquièrent ainsi une importance primordiale.

La raison de ce tournant crucial est la campagne antirock lancée par Jurij Andropov, ancien directeur du KGB, à son accession au poste de secrétaire général du PCUS en novembre 1982. Sur fond d'exacerbation des tensions Est-Ouest qui conduisirent à la fin de l'année 1983 à l'interruption des négociations sur la non-

20. Autodésignation d'un mouvement hippie soviétique.

21. *Ob'edinenie real'nogo iskusstva* [Association de l'art réel], dernier groupe littéraire d'avant-garde en Russie, créé dans les années 1930.

22. Stanislav Savickij, *Andegraund: Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj kul'tury* [Underground: Histoire et mythes de la culture non officielle de Leningrad]. M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2002, p. 83.

23. Nikolaj Mitrohin, « Russkaja partija. Fragmenty issledovanija » [Le parti russe. Extraits d'une recherche], *NLO*, № 48, 2001.

24. Savickij, *Andegraund...*

25. Concerts privés dans des appartements de particuliers.

prolifération de l'armement nucléaire, la lutte contre « les influences pestilentielles de l'Occident » refait surface. En 1983, par décret du ministère de la Culture, les groupes se voient imposer un taux de 80 % de chansons de compositeurs soviétiques membres de l'Union des compositeurs. Il est désormais interdit aux entreprises et au Komsomol d'organiser des soirées dansantes sans l'aval du département de la culture local²⁶. Les poursuites à l'encontre des organisateurs de concerts clandestins par le Département de lutte contre le pillage de la propriété socialiste se multiplient et se renforcent dans le cadre de la lutte contre les économies parallèles.

La seule institution qui pallie alors le manque de salles de concert légales est le Rock-club, ouvert à Leningrad en février 1981 à l'initiative des rockeurs et avec le soutien du KGB, sous l'égide du LMDST (*Leningradskij mežsojuznyj dom samodejatel'nogo tvorčestva* — Maison intersyndicale de création amateur de Leningrad). Dès lors, on ne donnera l'autorisation d'accès à la scène légale régulière et à certaines conditions matérielles²⁷ qu'en échange de la transparence des activités, du passage obligé par la censure et de l'arrêt de la diffusion clandestine. L'institution n'était pas la seule en son genre. Le début de 1981 avait également vu naître le TEII (*Tovariščestvo eksperimental'nogo isobrazitel'nogo iskusstva* — Union des arts plastiques expérimentaux) et le Club 81 des écrivains (*Literaturnoe ob'edinenie « Klub-81 »*). Les contrôleurs du KGB assistaient aux concerts du Rock-club et avaient noué des liens privilégiés avec certaines personnalités du milieu. Les tuteurs de la Maison intersyndicale validaient les textes des groupes et accordaient les autorisations pour les concerts. Tout groupe qui chantait des textes non validés ou donnait un concert non autorisé par le Club risquait l'interdiction temporaire de se produire, prise par décision commune des pairs, représentés par son Conseil élu. De ce dernier ressortissait aussi la décision, sur audition, d'admettre de nouveaux groupes ou d'éliminer ceux de « bas niveau artistique et idéologique »²⁸. Le Rock-club s'impose ainsi comme relais interne efficace du contrôle extérieur, contribuant au déclin des concerts clandestins à Leningrad et à la marginalisation des tendances esthétiques extrêmes. En revanche, il permit aux musiciens d'accéder à une certaine visibilité, d'acquérir des savoir-faire scéniques et de forger un pôle autonome du rock amateur, distinct à la fois des variétés et du show business clandestin. À travers ses procédures d'audition, ses ateliers (dont celui de poésie), ses concerts et festivals réguliers, le Rock-club devint l'instance de formation du canon du *russkij rok* sur la base de la « nouvelle vague » leningradoise.

26. Cet acte normatif, « Sur les mesures de mise en forme de l'activité des collectifs musicaux et de variétés de la ville de Moscou », originellement à usage interne, sera publié plus tard dans la revue samizdat *Urlajt*, № 11, 1986.

27. Le Club trouvait les salles de répétition, mettait en commun l'équipement sonore pour les concerts, organisait ateliers et formations, assurait une certaine couverture médiatique de ses événements, etc.

28. Notamment, jusqu'en 1987, les groupes punks n'ont jamais été admis. Ceci aurait été dépasser les limites de la tolérance des autorités, tout comme celle des membres du conseil du Rock-club, adeptes du rock sérieux « à texte ».

Les critiques des revues samizdat : production de la réception du rock à travers la parole

Dès la fin des années 1970, au sein du nouveau paradigme international (post-punk, *protest song* américain), renforcé par les contingences d'une campagne antirock qui fait du rock acoustique la norme, les musiciens de la nouvelle vague se mirent à s'approprier le rock en tant que forme d'expression originale. Il ne s'agissait plus désormais seulement de composer des textes en russe, mais aussi, comme nous l'avons vu, de les faire entrer en résonance avec le milieu et avec une certaine tradition littéraire russe.

Néanmoins, les évolutions respectives de l'esthétique et des schémas d'évaluation n'allaient pas de soi. Elles soulevaient des débats, menés par des critiques et des musiciens rock réunis en pôles d'influence dans les milieux underground : les revues samizdat, *Roksi*²⁹ à Leningrad, *Zerkalo*³⁰, puis *Uho* et *Urlajt* à Moscou. Voyons maintenant comment elles surent capter et réorienter les modèles d'évaluation du rock, comment ces revues produisirent la réception du rock à travers la parole, comment elles reconsidérèrent le rôle des textes, leur différence ou leur ressemblance par rapport à la poésie écrite et à la chanson d'auteur, et enfin quelles autres sources de légitimité elles cherchèrent pour le rock.

Dès les premiers numéros de *Roksi* (1977-1978), les tenants du nouveau « rock à contenu » posent les jalons de sa réception. Ils élaborent le modèle de ce qu'on pourrait appeler un public rêvé³¹. Un article compare deux concerts d'Akvarium. Le premier est un désastre : sa sono est si mauvaise que l'on n'entend pas les paroles. Or les groupes sont amenés à recourir à l'amplificateur, au détriment de leur œuvre, sinon « on ne peut pas avoir assez d'entrées [car] les masses sont venues pour danser »³². À ce concert raté devant un public consommateur déçu par

29. *Roksi* paraît à partir d'octobre 1977, en quinze à vingt exemplaires, de une à trois fois par an. Au début, la revue est composée d'une vingtaine de pages dactylographiées. Plusieurs « professeurs » de rock'n'roll comptent parmi les fondateurs : Boris Grebensčikov (Akvarium), Majk Naumenko (membre d'Akvarium, puis leader du groupe Zoopark), Kolja Vasin (organisateur de fêtes autour des Beatles), et Jurij Il'čenko (guitariste de nombreux groupes de Leningrad). En 1982, *Roksi* devient le « bulletin officiel » du Rock-club.

30. *Zerkalo* [Miroir], revue estudiantine créée en 1980 au sein du club « de synthèse des arts » Rockwell Kent, au MIFI (*Moskovskij inženerno-fizičeskij institut* — Institut d'ingénierie et de physique de Moscou). Son comité de rédaction était composé de l'intelligentsia technique, passionnée par la chanson de bardes. Y contribuaient les futurs acteurs clés du samizdat de Moscou, dont Il'ja Smirnov, à l'époque éloigné du rock. On doit à Trojckij, journaliste rock déjà confirmé, la matière musicale des premiers numéros. Le tirage dactylographié correspondait au nombre de contributeurs qui en faisaient ensuite quatre à cinq copies chacun. Après l'interdiction par le comité du parti du MIFI, *Zerkalo* passe dans la clandestinité sous le nom de *Uho* [Oreille], puis *Urlajt*. Les auteurs organisent alors des concerts rock non autorisés.

31. Sur ce concept, voir Emmanuel Ethis, Jean-Louis Fabiani, Damien Malinas, « De l'invention d'une communauté imaginaire à la constitution d'une audience fidèle et assidue », *Alternatives théâtrales* [Bruxelles], 78-79, 2003.

32. Petrovič, « Dva koncerta Akvariuma » [Deux concerts d'Akvarium], *Roksi*, № 2, 1978.

la mauvaise qualité du son, on oppose un concert acoustique devant les étudiants de la faculté de mathématiques appliquées :

Il fallait voir avec quel intérêt ils écoutaient Boris, Mihail et Seva, qui n'étaient pas amplifiés (= « détournés ») par cette maudite sono. [...] Ce soir, j'étais content : Akvarium a trouvé son public. Voilà où il doit donner des concerts — à l'université, devant les étudiants. Peut-être y trouvera-t-il ceux qui ne sont pas encore bornés.³³

Ce public intelligent, universitaire, qui n'est pas là pour danser est le public rêvé des musiciens de la nouvelle vague, et il devient progressivement réel³⁴.

Du côté des pratiques musicales, la victoire du « rock à contenu » ne va pas non plus de soi. À cet égard, de vives discussions autour du groupe Mašina Vremeni, qui intègre en 1980 la scène professionnelle, sont révélatrices. Son succès suscite un mélange de défiance et de fascination chez les rockeurs. « Comment l'expliquer ? », s'interrogent-ils. Les analyses musicales ne rassurent guère :

Toute musique rock se construit sur le rythme, et sur rien d'autre que le rythme. [...] Ce rythme donne la liberté, entraîne, explose, plane... Alors que chez eux, il reste immobile, il est même absent. Le batteur se plante tout le temps, la basse est passive et la guitare est assez minable.³⁵

Cela est-il compensé par de la bonne poésie ? Celle-ci se révèle « pour le moins médiocre » :

Dans chaque morceau on trouve un éventail de sujets, de mots, d'associations existentielles populistes suffisamment faciles pour qu'un spectateur pas trop bête puisse comprendre le sens de l'œuvre par une série d'opérations logiques simples. Ô, le sens ! [...] Tous ces phénomènes [...] ont un caractère religieux, ou plutôt pseudo-religieux : la personne cherche hâtivement les fondements, le sens, l'espoir, sans se donner la peine d'aller chercher trop loin.³⁶

Dans ce passage ironique, l'essentiel n'en est pas moins dit : désormais, dans le rock, on cherche et on trouve du sens, et cette quête de sens revêt une allure quasi religieuse. On reconnaît en Makarevič un des premiers à avoir parlé aux gens de leurs problèmes, notamment de la quête d'idéaux, de dilemmes moraux, de trahisons, de lutte contre l'hypocrisie. C'est en « nous parlant de nous-mêmes »³⁷ que Mašina Vremeni a pu aborder beaucoup de sujets qui nous émeuvent. Son rôle essentiel fut

33. *Ibid.*

34. Nous nous rendons compte que la construction de la réception est un processus interactif qui engage les réactions du public, mais le cadre de cet article ainsi que l'insuffisance de nos sources ne nous permettent pas de l'étudier davantage.

35. A.M., « Tri stat'ı pro nekotoruju Mašinu » [Trois articles sur une certaine Mašina], *Roksi*, № 3, automne 1978.

36. *Ibid.*

37. A. Gorkin, « O tekstah » [Des textes], *Roksi*, № 4, janvier 1981.

en quelque sorte d'avoir démontré à la communauté musicienne qu'un grand succès était possible avec une musique médiocre, mais des paroles qui « font réfléchir », voire qui jouent un rôle de « guide spirituel ». Ainsi, vers 1981, le rock n'est plus considéré comme « construit avant tout autour du rythme » :

Celui qui répond que c'est une musique bruyante et rythmique a tort³⁸. Le rock n'est pas qu'une simple forme musicale. [...] le rock est *religion, vocation, appel du destin et état d'âme*. Voilà le seul mode juste de perception de la musique rock, le reste est secondaire.³⁹

Cette recherche spirituelle projetée dans le rock se trouve renforcée par un autre phénomène qui explique la grande popularité de *Mašina Vremeni* et de tant d'autres groupes des années 1980. Il s'agit de la langue d'Ésope, et plus généralement, des allusions, jeux de mots, métaphores, sens cachés que le récepteur pouvait décoder comme politiques. Cette langue est familière au public russe depuis la lecture des fables de Krylov et des œuvres satiriques de Saltykov-Ščedrin enseignées en littérature à l'école, où on la présentait comme réaction à la censure tsariste :

Auparavant, le public de *Mašina Vremeni* était composé de gens plus ou moins intelligents. Mais qui donc est cet homme de l'intelligentsia russe [...] ? C'est un grand amateur de lecture *entre les lignes*. Cette qualité douteuse a été forgée par des siècles de censure sévère. Nous sommes depuis prêts à saisir un sens caché partout, même là où il est absent [...]. Ô la langue d'Ésope ! Lions, éléphants, ânes, le vent qui a été interdit [...] et *tout ce qui contient des allusions à la liberté et à la rébellion attire le public comme le miel les mouches*.⁴⁰

Ces jeux du langage réactualisent dans le public des dispositions culturelles relevant de la littérature classique. Le texte rock l'interpelle dans la mesure où il flatte sa capacité à déchiffrer les sens cachés et stimule un effort intellectuel. C'est pourquoi le recours à la langue d'Ésope par les musiciens ne se limite pas à une stratégie créative face aux censeurs. Il devient un signe du « sérieux » du rock, lui attirant les sympathies et le soutien de certaines élites intellectuelles. Comme dans les textes l'essentiel est plutôt suggéré qu'énoncé, ils suscitent un sentiment de complicité entre auteur et auditeur, un certain sens du mystère.

Répondre à cette attente sociale de sens cachés devient une tendance générale des textes rock : on s'engage ainsi dans une « compétition portant sur la finesse des allusions au fait que quelque chose ne va pas dans notre pays »⁴¹. Les textes de ce genre « sont remplis de phrases trop profondes et de promesses utopiques » car « les chansons traitant de ces sujets-là donnent l'illusion excitante de marcher sur le fil du rasoir »⁴². Il ne s'agit pas, pour l'auteur de ces remarques, de dénoncer cette tendance

38. Pavel Krusanov, « O tekstah » [Des textes], *Roksi*, № 4, janvier 1981.

39. Džordž Gunickij (Staryj Roker), « Rasklad-84 » [L'État des choses-1984], *Roksi*, № 8, janvier 1985.

40. A. Gorkin, *ibid.* C'est nous qui soulignons.

41. Krusanov, *ibid.*

42. *Ibid.*

en soi. Il craint seulement que ce procédé ne devienne un artifice trop facile permettant de suivre la mode du moment. Cela en dit long tant sur l'importance de cette attente cognitive du public que sur le désir des musiciens d'y répondre.

Relâchement de l'impératif de clarté du langage artistique

Tout en s'inscrivant dans une tradition littéraire ancienne, ces jeux du langage avaient un certain pouvoir subversif qui s'éclaire au prisme de ce qu'on pourrait analyser comme hégémonie de la représentation. Selon A. Yurchak, au sein de cette hégémonie, caractéristique de l'URSS tardive, « tous les discours et les pratiques officiels sont toujours préfabriqués et manipulés depuis le centre comme un discours unique »⁴³, à travers les formules verbales des discours des dirigeants, les images, les rituels de masse, les sujets des médias et de la littérature, etc. Cette structure est fondée sur un nombre très limité de signifiés constamment reproduits, bien que sous des formes et dans des contextes différents. Comment les artistes vivent-ils cette condition hégémonique ? Comme le note C. Hähnel analysant les revues samizdat en RDA, celles-ci poursuivent une démarche critique en s'attaquant « au langage officiel stéréotypé pour lui opposer la diversité du sens offert par la langue »⁴⁴. Dans des conditions où le discours hégémonique réduit la richesse polysémique des mots « à une seule relation possible entre un signifiant et un signifié bien définis »⁴⁵, c'est en lui rendant des sens multiples que l'artiste se réapproprie la langue. L'auteur produit ainsi ce qu'on pourrait appeler un signifiant dialogique, toujours à codéfinir par le récepteur.

Le groupe Akvarium a atteint les sommets de ces jeux du langage et de la capacité à produire ce type de signifiant dialogique. En 1981, un de ses albums classiques, *Treugol'nik* [Triangle]⁴⁶, crée une galerie de personnages et une suite d'ambiances surréalistes :

Qui ouvrira la porte, intrépide comme un chien
 Le maître des mouches, l'interlocuteur des libellules
 Couronné d'orties et de feuilles de roses
 Miša de la ville des statues grinçantes
 Avec ses dents de minuit, brave comme un éléphant

43. A. Yurchak, « The Cynical Reason of Late Socialism : Power, Pretense, and the Anekdot », *Public Culture* (Chicago), 9, 2, 1996. p. 166-167.

44. Carola Hähnel, « Le passé de la RDA en revue(s). Le samizdat littéraire dans les années 1980 », *La Revue des Revues*, 27, 1999, p. 62.

45. *Ibid.*

46. Le deuxième album d'Akvarium, enregistré au studio d'Andrej Tropillo à Leningrad à la Maison du jeune technicien. Tropillo y a produit les albums de tous les groupes phares de ce qui est ensuite devenu le « rock russe ». À partir de la copie master qu'il donnait à des « écrivains » (*pisateli*, copieurs clandestins) et des dizaines de copies faites par les musiciens eux-mêmes, ces albums étaient rapidement reproduits et diffusés en quantités incontrôlables via les réseaux du magnitizdat.

Qui griffe de son front les Tables des temps
 Halte ! — le voici qui s'approche —
 Miša de la ville des statues grinçantes
 La dernière chance, le buveur d'eau
 Qui descend du jeudi au mercredi
 Qui vit derrière le mur de mica secret
 Miša de la ville des statues grinçantes.⁴⁷

Dans un compte rendu de cet album, l'auteur se penche sur le rôle de l'absurde dans le rock et réfléchit au flou des significations. Il en vient à la conclusion que « chaque mot peut signifier, en principe, n'importe quoi » et que « la compréhension achevée n'est possible qu'au-delà des mots »⁴⁸. Néanmoins, ce relativisme linguistique extrême n'aboutit nullement à abandonner la quête de sens. On hésite alors entre présumer chez l'auteur une volonté d'énonciation qu'il s'agit de comprendre, ou l'accepter comme jeux gratuits du langage :

Tout cela, on ne peut pas l'accepter très sérieusement, mais on ne peut pas non plus le réfuter comme du pur non-sens. Et si la question de savoir si les gars ont réussi à dire ce qu'ils voulaient dire reste sans réponse, c'est parce que l'on ne comprend pas ce qu'ils voulaient dire. Mais *c'est sûr qu'ils voulaient dire quelque chose*.⁴⁹

Dans la presse samizdat, comme plus tard dans la presse officielle, le langage peu compréhensible de Grebenščikov est justifié non pas par le fait que le sens des textes n'est pas important pour le rock et qu'il serait prétentieux de l'y rechercher, mais par des parallèles valorisants avec le monde littéraire, notamment avec le symbolisme russe⁵⁰. On le rapproche aussi de la tradition de l'absurde russe (Daniil Harms⁵¹) et anglaise (Lewis Carroll⁵²). Malgré son ambiguïté et son éclectisme Grebenščikov est reconnu comme un *poète* talentueux⁵³.

Dès qu'Аквариум sort de l'underground, les reproches sur son manque de clarté se multiplient. Ainsi, en 1984, il apparaît pour la première fois à la télévision dans l'émission pour la jeunesse sur la chaîne leningradoise *Muzykal'nyj Ring*. Le groupe y joue six morceaux et répond aux questions des spectateurs. L'un d'entre

47. Kto otkroet dver', besstrašnyj, kak pes' ? / Master muh, sobesednik strekoz / Uvenčannyj krapivoj i list'jami roz' / Miša iz goroda skripjaščih statuj / S polnočnymi zubami, / slavnyj, kak slon / Carapajuščij lbom skrižali vremen / Stojat' stolbom — eto dvizetsja on / Miša iz goroda skripjaščih statuj / Poslednij šans, vypivatel' vody / Iduščij vniz s četverga do sredy / Živuščij za stenoj sekretnoj sljudy / Miša iz goroda skripjaščih statuj.

48. I.A., « Novosti zvukozapisi. Recenzija na al'bom Akvariuma 'Treugol'nik' » [Nouveautés discographiques. L'album *Treugol'nik* d'Аквариум], *Roksi*, № 5, août 1981.

49. *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

50. A. Gorkin, « O tekstah : Prodolženie » [Des texte : suite], *Roksi*, № 5, août 1981.

51. Il'ja Smirnov, « Ot redakcii : Narodnoe iskusstvo » [Éditorial : L'art populaire], *Zerkalo*, № 2, 8 avril 1981.

52. Gorkin, *ibid.*

53. Artemij Trojckij, « Rebjata lovjat svoj kajf » [Les gars prennent du bon temps], *Zerkalo*, № 2, 8 avril 1981 ; Smirnov, *ibid.* ; Gorkin, *ibid.*

eux traite Grebenščikov de « maître des illusions » qui manipule les pensées des auditeurs, revêtant d'une apparence de profondeur des formes vides. Répondant à ces attaques, Grebenščikov parvient à valoriser sa vision dialogique du langage :

Je chante sur ce qui est important pour moi. En intégrant cette chanson dans vos émotions, vous allez réfléchir à ce qui est important pour vous, un autre encore à ce qu'il considère important pour lui.⁵⁴

Il arrive ainsi à mettre de son côté une bonne partie des spectateurs, à tel point qu'une femme, visiblement de l'intelligentsia, réplique :

Peut-être que c'est justement ça qui est bien, le fait qu'il vous fasse réfléchir ? Peut-être que la mission de *l'art véritable* consiste précisément à faire travailler votre cœur et non plus à vous proposer des réponses toutes faites !⁵⁵

On mesurera l'ampleur de ce tournant dans l'opinion du public, notamment celui de *Muzykal'nyj Ring*, en rappelant les incessantes batailles littéraires menées au nom du réalisme socialiste par les critiques soviétiques contre ce qu'on appelait le formalisme : on y mettait, selon les besoins du moment, tout ce qui n'était pas conforme à la doctrine. Le réalisme socialiste se donnant pour tâche d'éduquer les masses, le message de l'artiste se devait d'être clairement compréhensible du public et de la censure. « D'où précisément le rejet du 'formalisme' qui permet à l'artiste de s'échapper, de délivrer un message suspect parce que non contrôlable »⁵⁶.

Les défenseurs du rock légitiment cet étonnant relâchement de l'impératif de clarté. Ils trouvent un appui notamment dans la littérature du début du xx^e siècle et des années 1920, que le grand public découvre au début de la perestroïka grâce au grand retour des poètes interdits sous Stalin, parfois partiellement publiés dès le Dégel⁵⁷. Une lettre d'une lectrice du journal *Leningradskij universitet*, membre de l'Union des journalistes, montre bien comment le rock trouve sa légitimation dans son homologie avec l'héritage poétique :

Quand j'entends des raisonnements sur « l'ambiguïté », le caractère « élitiste » et « abscons » des textes de Grebenščikov, je me demande : mais comment ces gens-là lisent-ils Hlebnikov, Belyj, Zabolockij, Mandelštam⁵⁸ !⁵⁹

54. Cité dans Tamara Maksimova, *Muzykal'nyj ring* [Ring musical], M. : Iskusstvo, 1991, p. 18.

55. *Ibid.*, p. 19.

56. Martine Godet, *La Pellicule et les Ciseaux : La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, thèse de doctorat, EHESS, 2000, p. 294 (sous presse).

57. Ainsi les *Poèmes* de Mandelštam furent publiés dans la série « Grande bibliothèque du poète » en 1973 et 1974.

58. Velimir Hlebnikov (1885-1922) — poète, un des fondateurs du futurisme russe, et de la pratique de la langue transmentale (*zaum*) ; Andrej Belyj (1880-1934) — poète, romancier, critique et philosophe du symbolisme russe ; Nikolaj Zabolockij (1903-1958) — poète, membre du groupe OBERIU, déporté en 1938 en Kolyma ; Osip Mandelštam, (1891-1938) — poète, une des principales figures du groupe acméiste, mort en 1938 dans un camp stalinien.

59. Nina Voronina, lettre publiée dans la rubrique « Rythme. Club de discussions », *Leningradskij universitet*, 5 novembre 1987.

La légitimation par la littérature avait néanmoins sa contrepartie : les textes rock étaient de plus en plus exposés à des exigences de perfection poétique qui leur étaient jusque-là inconnues. Dans le milieu rock, on note alors une mise en garde contre les interprétations littéraires des textes rock, mobilisées souvent par la presse officielle dans le but de dénoncer leur mauvaise qualité poétique. Les défenseurs mettent alors en avant la spécificité des textes rock : ils formeraient avec la musique un ensemble indissociable et ne sauraient donc être jugés qu'en tant que partie intégrante de cet ensemble :

La poésie rock a ses propres lois et son propre système de valeurs [...] et il est inapproprié de traiter les paroles des chansons rock en fonction des critères de la littérature académique, et il est encore plus inapproprié de demander aux musiciens de se conformer à ces critères.⁶⁰

Une nouvelle question se pose alors pour les critiques et les sympathisants : comment peut-on justifier cette fragile autonomie des textes rock, leur irréductibilité à la poésie, tout en soutenant leur signifiante ?

Folklorisation du rock : stratégie de légitimation ou filiation réelle ?

Pour les légitimateurs du rock, la question se posait aussi en termes de propagande : l'heure était de prouver que le rock n'était pas « influence pestilentielle de l'Occident », mais qu'il avait bel et bien un ancrage national et artistique dont il fallait établir la noble spécificité (irréductibilité à d'autres genres), mais aussi la noble continuité. Constatons que même les défenseurs les plus « marginaux » du rock — les rockeurs eux-mêmes et l'intelligentsia non conformiste, comme un Il'ja Smirnov, ancien militant d'un groupuscule néomarxiste, puis auteur dans le samizdat rock⁶¹ — se plaçaient dans une série d'antinomies légitimes et omniprésentes dans le discours soviétique dominant : national *versus* occidental, culture de masse *versus* art authentique ou populaire, emprunté *versus* enraciné. S'ils adoptaient ces coordonnées cognitives, ce n'est pas tant parce qu'ils jouaient à fond la carte de l'utilisation du lexique officiel de manière purement instrumentale, mais parce qu'ils y adhéraient aussi en tant qu'individus formés et éduqués en URSS.

Le recours à ces antinomies apparaissait d'autant plus urgent que même en pleine perestroïka le rock courait toujours le risque de stigmatisation comme

60. A. Trojckij, « Pesni gorodskih vol'erov » [Chansons des volières urbaines], *Zerkalo*, № 4, janvier 1982.

61. Il'ja Smirnov (né en 1958 à Moscou) participe dès l'âge de 17 ans au club informel Antares qui se considérait comme une organisation révolutionnaire clandestine. Plus tard, il s'engage dans le *Kommunarskoe dvizhenie* [Mouvement des Communistes], équivalent de celui de l'éducation populaire en France, indépendant du Komsomol. En 1978, il est menacé d'internement en asile psychiatrique par le KGB. Il devient par la suite une figure importante du rock underground : auteur de la revue estudiantine *Zerkalo*, puis des revues samizdat *Uho* et *Urlajt* ; organisateur de concerts rock clandestins.

« culture de masse bourgeoise » qui « joue sur le besoin de satisfaction immédiate des désirs » et « ne laisse plus de place à l'imagination »⁶². Pour contrer ces attaques à la dignité du rock, une réponse est cherchée du côté de « l'art populaire », distinct à la fois de la culture de masse et de l'art savant.

Ainsi Il'ja Smirnov accepte de considérer le rock comme une « culture de masse » dans la mesure où il jouit d'une popularité croissante auprès des masses. Mais il distingue dans cette notion deux volets : « l'art populaire » et la « drogue sociale », en plaçant dans le premier groupes rock et chanson de bardes. Car ceux-ci « ne veulent pas composer avec la télévision et avec la variété à deux sous »⁶³. Pour lui, l'œuvre d'Аквариум relève de « l'art populaire qui prend ses racines dans la tradition des troubadours et des baladins »⁶⁴. Dans ses articles parus par le biais du samizdat (*Uho, Urlajt*), puis dans son livre⁶⁵, Smirnov développe son idée maîtresse : celle d'un « rock national » en tant qu'art qui devient populaire et réaliste dès lors qu'il puise son inspiration non plus seulement dans la culture rock internationale mais aussi dans le présent et dans l'histoire du pays, dans un folklore et une spiritualité forgés par les siècles. De plus, ce « rock national » devient lui-même un « nouveau folklore »⁶⁶ d'où surgit un nouveau type de héros :

[...] un homme de la rue, de la rue de Leningrad, de Moscou, d'Ufa ou d'Arhangel'sk et non plus de Londres. Un homme avec ses problèmes, sa psychologie, sa culture soviétique, qui ont été formés précisément par la réalité des dernières années de Brežnev.⁶⁷

Lors de la perestroïka, l'idée sera reprise par la presse officielle. Organe de l'Union des écrivains destiné à la jeunesse, la revue littéraire *Junost'* fait l'éloge des groupes rock DDT, Oblačnyj Kraj, Zvuki Mu :

Ils poursuivent la tradition de la culture nationale : celle de Vladimir Vysockij, du mouvement des bardes, de la poésie soviétique des années 1960. On voit apparaître un nouveau genre [...] qui a intégré le patrimoine musical, y compris la culture russe carnavalesque, la bouffonnerie, le folklore musical des Noirs mais aussi celui des Russes, et l'acuité sociale de la chanson des bardes.⁶⁸

62. Sergej Šolohov, « Kaprizy roka i logika sud'by. O tvorčestve samodejatel'nyh muzykantov » [Caprices du rock et la logique du destin. De la création des musiciens amateurs], *Leningradskaja pravda*, 5 avril 1987.

63. Il'ja Smirnov, « Narodnoe iskusstvo » [L'art populaire], *Zerkalo*, № 2, 8 avril 1981.

64. *Ibid.*

65. Il'ja Smirnov, *Vremja kolokol'čikov : Žizn' i smert' russkogo roka* [Le temps des grelots : Vie et mort du rock russe], M. : INTO, 1994. Nous citons abondamment ce livre, bien qu'il soit postérieur à la période, parce qu'il offre une synthèse des écrits de Smirnov dans les samizdats, puis dans la presse officielle des années 1980.

66. *Ibid.*, p. 19. En le baptisant ainsi, Smirnov le distingue de ce qu'il appelle « les conserves ethnographiques » — chants et danses pompeuses « à la russe » que l'on « considère à tort comme du folklore ». Alors que le véritable « art populaire, c'est l'art créé par le peuple ».

67. Smirnov, *ibid.* p. 57-58.

68. « Urok rok-muzyki » [Leçon de musique rock], *Junost'*, № 1, 1987.

Or, malgré l'instance de cette référence à « l'art populaire », les enregistrements du rock underground attestent la quasi-absence de filiation esthétique avec le folklore russe⁶⁹. À notre connaissance, les premiers exemples qui pourraient être rapprochés du folk rock n'apparaissent qu'à la toute fin de l'URSS et immédiatement après⁷⁰. Arrivée fort tardive que nous expliquons ainsi : en URSS, l'usage des instruments des musiques populaires russes (accordéon ou balalaïka) et l'exploitation des procédés des musiques traditionnelles évoquaient fortement la scène professionnelle et notamment les ensembles vocaux et instrumentaux (*vokal'no-instrumental'nye ansambli*, VIA), hybrides entre le rock du style Beatles, la musique folklorique russe arrangée par les compositeurs soviétiques, et la variété. Or les VIA exerçaient un fort effet repoussoir esthétique pour les rockeurs.

Cela nous amène à poser un caractère performatif du ralliement du rock au folklore. Les musiciens pouvaient y adhérer surtout par commodité croissante de ce type de justification. Avec le recul, certains le constateront avec beaucoup de lucidité :

Même si l'on entendait souvent dire que la musique rock était apparentée à la musique classique et au folklore, tous ces arguments avaient un caractère plutôt défensif et n'étaient que rarement réellement fondés. Il est peu probable que l'on écoutait le folklore et la musique classique au même titre que le rock.⁷¹

Dans les années 1980, ce ralliement du rock à « l'art populaire » semble bien revêtir le même rôle de légitimation que, dans les années 1970, la filiation à la musique classique. Or ce ralliement est d'autant plus prégnant qu'il puise sa force dans la haute légitimité du folklore dans les littératures russe et soviétique à la recherche de l'éternel « esprit du peuple ». La vision soviétique du folklore, héritée du XIX^e siècle, ne relevait d'ailleurs pas de la « culture de la rue », mais déclinait plutôt une variante de réconciliation entre le « savant » et le « populaire ». Les tenants du rock, par ce recours au populaire, se réfèrent, nous semble-t-il, à la vision floue et romantique de *narodnost'*, déjà présente chez les écrivains russes des XVIII^e-XIX^e siècles, plutôt qu'à des mises en scène soviétiques de danses et de chants folkloriques⁷².

69. En revanche, Akvarium utilise dans ses chansons des éléments du folklore anglais (comme *The death of King Arthur* dans l'album *Električestvo*, 1980). Via l'œuvre de Bob Dylan, Zoopark et Akvarium s'approprient des éléments du folklore américain.

70. Il s'agit des groupes comme Nol' de Leningrad, Kalinov Most de Sverdlovsk ou du barde rock Aleksandr Bašlačev.

71. I. Sokolovskij, « Konec andergraunda » [La fin de l'underground], *KontrKul'tura*, № 3, 1991.

72. Comme ceux présentés par les troupes Mojseev ou Pjatnickij.

Le ralliement ambivalent à la chanson de bardes

Dans les années 1960, cet art populaire, lourd de spiritualité ancienne, avait déjà été représenté par la chanson des bardes. S'y retrouvent à la fois le pôle « populaire », avec les KSP (*kluby samodejatel'noj pesni*, clubs de chanson amateur) et le pôle « littéraire », avec la chanson d'auteur (*avtorskaja pesnja*) dont le samizdat publiait des recueils. Les concerts et les *bootlegs* de certains bardes, comme Okudžava ou Vysockij, copiés et diffusés via les réseaux non officiels (*magnitizdat*), faisaient partie de la culture de l'intelligentsia des années 1960. Le *magnitizdat* favorisa l'appropriation du rock selon le modèle de la chanson de bardes : contemplative et intellectualiste, et non plus corporelle et fusionnelle. Grâce à lui, l'écoute du rock prend une place croissante dans les pratiques culturelles de cette intelligentsia fort éloignée des circuits rock :

Nombre de personnes avaient été contaminées par l'akvariumomanie au début des années 1980. Elle s'observait même chez ceux qui découvraient cette musique à l'âge de 35-40 ans. On pouvait rencontrer ces gens aux concerts d'Akvarium, Alisa, DDT, Televizor. Des gens pas très jeunes, respectables, bien habillés, échangeaient leurs impressions avant et après les concerts, comme s'ils se redécouvraient eux-mêmes et découvraient la génération à qui la musique rock avait donné, dans les années de stagnation, la possibilité de parler, de crier leur mal.⁷³

Une des légitimations du « rock national », pour laquelle il est difficile de faire la part entre la simple constatation et le performatif, consiste à souligner que son public a un caractère plus cultivé (*intelligentnyj*) que celui du rock occidental : « La musique rock dont nous parlons ici trouve son écho avant tout dans une partie de la jeunesse pensante, intellectuelle et en quête de spiritualité »⁷⁴ ; « les fans du rock amateur national sont, en règle générale, des intellectuels alors qu'on ne peut pas en dire autant de ceux du heavy metal »⁷⁵.

Dans ces conditions, les acteurs du rock tendent de plus en plus à rechercher des fondements à leur culture autres que ceux de la mode internationale, qui suffisaient aux générations précédentes. La nouvelle hantise de n'être qu'une culture « éphémère » greffée sur le « sol russe » conduit des « penseurs » rock à rechercher ce « résidu » irréductible, ce qui resterait une fois déblayées les strates d'emprunts étrangers. La chanson de bardes, sollicitée pour garantir, en quelque sorte, une autarcie culturelle au rock soviétique, apparaît comme ce noble résidu :

Les meilleurs groupes de Leningrad s'emploient à « traduire » du rock occidental, le rock de chez nous n'a pas encore ses *racines* propres, il reste *induit*, *éphémère*. Imaginez un instant que le rock disparaisse de l'autre côté de la

73. Maksimova, *Muzykal'nyj ring*, p. 16.

74. Aleksandr Žitinskij, *Putešestvie rok-diletanta* [Voyage d'un dilettante du rock], L. : Lenizdat, 1990.

75. Nikolaj Sarkitov, « Ot hard-roka k hevi-metalu : effekt ogluplenija » [Du hard rock au heavy metal : effet d'abrutissement], *Sociologičeskie issledovanija*, № 4, 1987, p. 93-94.

frontière. Combien de temps nos groupes pourraient-ils survivre ? Pas longtemps, ils n'auraient plus de quoi se nourrir. Cette expérience virtuelle [...] permet de distinguer dans le « rock soviétique » une tradition culturelle purement nationale, dont les représentants sont les bardes : Okudžava, Vysockij. [...] La double obédience des meilleurs représentants du « rock soviétique » saute aux yeux.⁷⁶

Cette logique d'émancipation, appuyée sur l'idéologème du « retour aux racines », semble relever, plus largement, du déplacement des vecteurs d'altérité qui s'est produit après 1968 : d'une critique plus frontale, formulée en termes de droit par les intellectuels des années 1960, on passe à l'intellectuel des années 1970 qui conjugue retrait complet du politique, quêtes spirituelles tous azimuts et intérêt romantique pour la tradition et le passé russes⁷⁷. Cet incontournable « retour aux racines » fait que désormais les musiciens rock tendent à passer sous silence les emprunts occidentaux, considérant comme creux et inconvenants les débats sur « qui ressemble à quoi »⁷⁸.

Le ralliement à la tradition des « poètes à guitare » ne fait pourtant pas l'unanimité parmi les rockeurs : certains, que l'on entend moins souvent, le réfutent. « Courrier musical », rubrique régulière à partir de 1982 d'*Avrora*, mensuel littéraire et politique pour la jeunesse, organe du Comité central du Komsomol, exprime ces divergences qui reflètent les enjeux de l'époque. L'auteur, Aleksandr Žitinskij, membre de l'Union des écrivains et figure représentative d'une partie de l'establishment culturel bienveillant à l'égard du rock, connaissait peu les traditions anglo-saxonnes du rock. La question des influences mutuelles entre le rock et la chanson d'auteur lui permet d'introduire le sujet. Citons quelques réponses :

Andrej Makarevič : Au niveau de l'expression, le rock et la chanson d'auteur sont très proches. La musique rock *est* une chanson d'auteur, mais produite dans un autre langage. Le mot même « d'auteur » renvoie aux deux genres.

Viktor Coj (*Kino*) : Chez moi, comme je suis auteur, les deux ne font qu'un, c'est juste que je joue de la musique rock.

Majk Naumenko (*Zoopark*) : Influences mutuelles... Oui, dans le sens où presque tous les groupes jouent et chantent leur propre production, et les auteurs chantent leurs propres chansons [...] Comme cela a déjà été mentionné [...] la musique rock est une musique folk dans le sens le plus positif du terme.⁷⁹

Les rockeurs, tout en soulignant leur différence expressive, tendent donc à considérer la chanson d'auteur non pas comme un genre propre aux bardes, mais comme un terme générique qui évoque l'authenticité de la figure indivise de l'auteur-compositeur-interprète, et les différencie de la variété.

76. Polikarp Muhomorov, « Otpevanie » [Office des morts], *Roksi*, № 6, novembre 1983.

77. Voir à ce propos, Véronique Jobert, « L'intelligentsia russe, juge et partie de l'effondrement de l'URSS », in Anne de Tinguy, éd., *L'effondrement de l'Empire soviétique*, Bruxelles : Bruylant, 1998, p. 139-151.

78. A. Zelënyj, K. Kič, « Akvarium, Radio Afrika » [Akvarium, Chronique de Radio Afrika], *Roksi*, № 6, décembre 1983.

79. Žitinskij, *Putešestvie...*, p. 191-196.

Un représentant de l'autre pôle, le guitariste solo Jurij Naumov, déclare dans une interview pour la revue *Uralajt* :

J'ai baigné dans le rock occidental, et quand les gens disent que Vysockij fut le premier rockeur russe, ils ont peut-être raison, mais cela m'épate parce que mes racines ne sont pas là. C'est la musique qui me fait bouger, pas les mots.⁸⁰

Dans ce pôle, opposé à celui des « poètes à guitare », figure également le leader du groupe conceptualiste moscovite DK, Sergej Žarikov, qui revendique la recherche musicale à teneur avant-gardiste. Avec une rage qui trahit bien sa position de dominé⁸¹, il s'insurge contre le diktat du rock acoustique qu'il condamne comme simpliste et arbitrairement imposé par une clique de notables rock de l'école de Leningrad :

En discutant avec la plupart des « musiciens rock » que je connaissais, j'ai été choqué par leur ignorance [...] leur hostilité envers la culture rock mondiale et envers la musique en général. Le milieu du Rock-club ne parlait que de textes, personne ne semblait concerné par la musique, et des groupes pétersbourgeois aussi originaux que Džungli et Sezon Doždej ont fini par se dissoudre dans l'ombre épaisse d'un rock nourri par les autorités, dans lequel on classait à l'époque tous les vyssotskiens imbibés.

Au sein du rock se dessinent ainsi, vers le milieu des années 1980, deux pôles plus ou moins opposés : le « littéraire national » et le « musical occidental ». Mais notons qu'il s'agit moins ici d'une opposition de filiations esthétiques que de postures résultant des *choix* des façons de présenter et de se légitimer. Car, dans son ensemble, le rock soviétique, dans sa période de maturité, connaît une oscillation continue entre deux types de légitimité contradictoires : d'une part, le rock en tant que forme culturelle autonome, distinct de la poésie, des arts savants, de la chanson de bardes, etc., qui se nourrit de ses propres références et de ses sources d'origine transnationale ; de l'autre, le rock en tant que forme culturelle qui s'émancipe de son homologue occidental, et devient partie prenante de la culture nationale, qui se nourrit du folklore, de la tradition littéraire et de celle des bardes.

Il faut souligner là encore qu'il ne s'agit nullement ici de deux blocs ou « camps » monolithiques séparés — même si l'on peut au niveau des extrêmes distinguer les tenants par excellence du premier ou du deuxième type de légitimité. Bien des discours oscillent en effet entre ces deux pôles en des va-et-vient ambivalents. Il n'est pas rare que dans un même article coexistent la revendication de la « spécificité » des musiciens rock et de leurs textes et l'affirmation de leur appartenance à la grande

80. *Ibid.*, p. 265.

81. Sergej Žarikov, éd., *Muzykal'naja anatomija pokolenija nezavisimyh : Sbornik statej* [Anatomie musicale de la génération des indépendants : Recueil d'articles], M. : Special'noe radio, 2006. Ce récit alternatif de l'histoire du rock russe demeure en effet marginal (sur le nombre d'ouvrages publiés, nous n'avons pu recenser que celui-ci) et dévalué car perçu comme issu des milieux de ratés (groupes insignifiants et sans succès) et d'outsiders par rapport au mouvement historique principal.

tradition poétique. Certains musiciens rock ne sont-ils pas capables d'être de « vrais poètes », comme le constate l'observateur d'une rencontre « Poésie dans la musique rock » :

Le musicien rock n'est pas un barde, même s'il donne un concert sans amplification. C'est un art différent. Les textes de ses chansons — ce sont précisément des textes, et non pas des poèmes — ont leur fonction propre, non moins noble. [...] Il est néanmoins agréable d'observer la possibilité de passerelles entre les genres [...]. On comprend que des Makarevič et Nikol'skij ne sont pas seulement des stars du rock, mais aussi de *vrais poètes*, et peuvent être également des bardes.⁸²

Compte tenu de ces va-et-vient chez les mêmes auteurs, mais aussi faute de témoignages recueillis auprès des musiciens des deux pôles, il est difficile de jauger le poids relatif de ces deux types de justification dans le contexte même des années 1980. En revanche, il est aisé de constater que le travail de sélection et de légitimation de la majorité des journalistes et critiques rock a réussi à faire du pôle « national et littéraire » le canon presque absolu.

Vers le milieu de la perestroïka, il apparaît d'autant plus important de désigner le rock comme art national et reconnu en URSS que nombre de journalistes occidentaux, convaincus que le rock est un instrument de sape du système soviétique, cherchent à

convaincre les lecteurs de leurs pays que la jeunesse soviétique s'oriente vers des standards occidentaux, que les musiciens soviétiques ne sont que des « imitateurs aveugles », que la musique des jeunes ne va jamais bénéficier d'un soutien officiel. [...] En fait, aujourd'hui, l'intérêt pour la musique rock amateur dans notre pays est très vif. Dans notre presse on peut voir souvent débattre de problèmes de ce genre. La télévision consacre des programmes aux groupes du Rock-club. Les représentants des unions des créateurs — compositeurs professionnels, écrivains, critiques — suivent attentivement les recherches et les succès des musiciens amateurs.⁸³

À cet égard, les voix émancipatrices des rockeurs tendant à occulter leurs emprunts aux étrangers rejoignent celles des journalistes de la presse officielle de manière étonnamment conformiste. Dans une interview, Grebenščikov réagit au fait d'être trop souvent comparé par les journalistes occidentaux à David Bowie :

Vous savez [...] j'en ai marre de ces analogies [...] Ils s'accrochent à une ressemblance extérieure, c'est tout. Nous avons une tout autre musique, de tout autres sujets. Tout ce qu'on produit fait partie intégrante de la culture de notre

82. Éditorial, « Rok-zvezdy v roli bardov: Koncert v Ermitaže » [Rock stars dans le rôle des bardes. Concert à l'Ermitage], *Zerkalo*, № 2, 8 avril 1981.

83. Nina Baranovskaja, « Improvizacii na zadannuju temu, ili nemuzykal'nye istorii, sočinennye zapadnymi žurnalistami » [Improvisations sur un thème imposé, ou histoires non musicales inventées par les journalistes occidentaux], *Leningradskaja pravda*, 18 janvier 1986.

pays. Ce sont là nos origines, nos racines. Nous empruntons notre propre chemin, différent de celui de l'Occident.⁸⁴

Cette qualité d'« art national populaire » entrera en résonance avec l'avènement de la perestroïka et, dès 1986, confèrera au rock, grâce aux efforts des médias progressistes et des leaders du mouvement démocratique naissant, un rôle de détachement d'avant-garde de la nouvelle politique de glasnost. Pourtant, un axe politique de la légitimation du rock qui se renforce vers 1987 nous semble complémentaire de l'axe littéraire. Traitons-le ici dans le cadre de l'analyse des qualités littéraires et artistiques exigées des rockeurs, et au prisme de leurs propres critères de distinction.

L'approche littéraire du rock par les autorités

Pourquoi la composante littéraire s'est-elle révélée historiquement privilégiée dans le rock russe ? La voie de la légitimation, mais aussi le mode d'approche du rock par les instances de contrôle — censeurs, commissions d'audition, jurys des festivals — ont porté sur le texte, et se sont modelés sur la critique littéraire. Cela n'a pu que renforcer, en retour, le caractère tout aussi littéraire de cette légitimation, plaçant au cœur des débats des jurys des festivals et dans les médias les qualités poétiques des textes, les sujets abordés, les « personnages » et les images qui en naissent, « l'intention de l'auteur »... et autres critères littéraires.

L'approche littéraire correspondait le mieux aux compétences de censeurs et de responsables culturels ayant l'habitude de fonder leurs jugements sur la preuve écrite, le texte, alors qu'il n'existait pas d'emblée de critères formels d'évaluation des artefacts sonores ou visuels, et qu'il était malaisé d'en inventer et de les justifier au coup par coup⁸⁵.

Ce mode de traitement est devenu une manière privilégiée — finalement bénéfique aux rockeurs —, d'adapter le rock aux attentes des autorités, de négocier son acceptabilité à leurs yeux. Bénéfique, précisément en vertu de cette lecture littéraire, relevant d'une tradition écrite qui, certes, n'était pas adaptée à ce genre musical et scénique relevant de la tradition orale qu'est le rock. Mais dans la mesure

84. *Ibid.*

85. Ainsi, dans le fameux article « Sumbur v mesto muzyki » [Le chaos au lieu de la musique] (*Pravda*, 28 janvier 1936) fustigeant l'opéra de Šostakovič « Lady Macbeth de Mzensk », les qualificatifs « naturel », « harmonieux », « sain » sont opposés à « tordu », « confus », « malsain », mais les auteurs n'en viennent pas à expliciter les critères de ces distinctions. De même, A. Ždanov, s'en prenant au jazz dans son discours de clôture du Congrès des travailleurs soviétiques de la musique en 1948, lui reproche de violer « la physiologie fondamentale de la perception sonore normale et humaine ». Malgré ces termes à prétention scientifique, il ne donne aucun fondement à cette distinction entre ce qui est conforme à la « physiologie normale » de la perception et ce qui ne l'est pas. On peut supposer que la doctrine du réalisme socialiste n'a pas su former un canon stable du « beau », du « normal » et de « l'harmonieux », et qu'en musique tout comme en peinture, ces critères étaient encore plus flous que pour la littérature. Voir aussi Andrei Ždanov, « Sur la musique », *Sur la littérature, la philosophie et la musique : recueil de discours et de conférences prononcés de 1934 à 1948*, P.: Ed. N. Bethune, 1970, p. 67-88.

où le contrôle, vers le début de la perestroïka, devenait de plus en plus superficiel, cette approche esthétiquement inadaptée se mua en échappatoire où le rock put se glisser sans être obligé de se modifier en profondeur.

Donnons quelques exemples de ce phénomène. Nina Baranovskaja, censeur bienveillante chargée de la validation des répertoires des groupes du Rock-club de Leningrad, se rappelle avoir trouvé un moyen de mener à bien un double jeu délicat : être à la fois complice des rockeurs et rester conforme aux normes idéologiques. Elle le trouva, entre autres, dans l'autocensure de ses protégés, dont certains avaient su inventer des procédés de normalisation : par exemple, « dédier » une chanson controversée à la réalité d'un autre pays, capitaliste. C'est ainsi qu'une des plus célèbres chansons du groupe Alisa, *Pokolenie* [Génération]⁸⁶, fut sous-titrée « En mémoire des victimes des événements du 13 mai à Philadelphie » :

Selon les communiqués de presse soviétique de l'époque, la police américaine avait tué plusieurs personnes en jetant une grenade dans un ghetto noir. Du point de vue des maîtres idéologues tout était impeccable. Or qui prononce des « hommages » lors des concerts ? Personne.⁸⁷

Baranovskaja fait de cette idée d'« hommages » un des procédés de son travail. Selon elle, bien que les fonctionnaires de la culture et du parti « comprissent tout », ils voulaient bien, plus ou moins, suivre les règles du jeu consistant à ne juger du caractère conforme ou bien antisoviétique des œuvres rock qu'à partir des textes qu'on leur soumettait. Lors du IV^e festival du Rock-club de Leningrad, en mai-juin 1986, les fonctionnaires du Komsomol et de l'Administration générale de la culture, feuilletant les textes des groupes, échangeaient des commentaires affligés : « Regarde, ces canailles, quelles ruses ils ont pu inventer ! Va maintenant leur dire que c'est interdit... il n'y a plus rien à leur reprocher »⁸⁸.

L'« hommages » représente un procédé littéraire par excellence, n'étant pertinent qu'à l'écrit et ne donnant pas prise dans un contexte d'énonciation musicale sur scène. Le fait que de telles ruses aient pu réussir en tant d'occasions en dit long sur la possibilité, à la fin de l'URSS, de ne manifester qu'un respect purement formel des normes idéologiques.

En effet, avant même la perestroïka, les genres littéraires, comme la satire ou la parodie, étaient déjà utilisés pour rendre acceptables les œuvres rock et pour leur faire franchir les barrières les plus dures de la censure : celles de la télévision. Ainsi, en 1984, Tamara Maksimova, animatrice de *Muzykal'nyj Ring*, choisit de présenter Akvarium avec ses chansons « peu recevables » comme un

86. Il s'agit d'une chanson d'Alisa de l'album *Energija* enregistré au studio du Rock-club de Leningrad en 1985 dont voici un extrait : « Moe pokolenie molčit po uglam / Moe pokolenie ne smeeť pet' / Moe pokolenie čuvstvuet bol' / No snova stavit sebja pod plet' » [Ma génération se tait, tapie dans les coins / Ma génération n'ose pas chanter / Ma génération souffre / Mais elle se met de nouveau sous les coups de fouet].

87. Nina Baranovskaja, *Konstantin Kinčev : Žizn', tvorčestvo, stihy* [Konstantin Kinčev : Vie, œuvre, poèmes], M. : Novyj Gelikon, 1993.

88. *Ibid.*

groupe faisant dans le genre de la « parodie musicale ». Grebenščikov accepte alors volontiers cette parade, à la déception de ses fidèles fans qui y virent une aberration caricaturale. La mise en scène consistait à introduire dans la salle des spectateurs « initiés » (travailleurs du Komsomol, directeurs de clubs musicaux et de discothèques), compères préparés à poser des questions à Akvarium pour lui permettre de développer sa parodie⁸⁹.

Grebenščikov : Nous présentons un programme inhabituel que nous avons rédigé dans le genre de la parodie musicale. [...] Écoutez la chanson « Encore un qui est tombé de haut ». Cette chanson parle peut-être de celui qui veut à tout prix être original dans son art et se condamne ainsi à un sort très triste. Finalement, il reste solitaire.

D'après le scénario, après le dernier accord suivait rapidement une « attaque » d'un spectateur « initié » orientant les débats dans la direction souhaitée :

Ne pensez-vous pas que la chanson que vous venez d'interpréter est en quelque sorte une parodie de vous-mêmes ?⁹⁰

Ce nouveau paradigme du rock, focalisé sur la parole et la justification littéraire, a pu à son tour contribuer à modifier l'approche du rock par les autorités. Auparavant, ce qui comptait dans l'attitude à l'égard des formes musicales en marge de l'acceptable, comme le jazz ou le rock, était moins l'énoncé, musical ou textuel, que les usages qu'en faisaient les récepteurs. En d'autres termes, les artistes, ou en tout cas les organisateurs de concerts, étaient tenus responsables des réactions et du comportement du public. Cette approche est désormais progressivement relativisée par une autre, plus formelle, qui prend en compte uniquement le sens de l'énoncé, qui ne le juge qu'à partir de l'énoncé lui-même et des procédés proprement littéraires qu'il utilise.

Ainsi, lors du III^e Festival du Rock-club de Leningrad en mai 1985, un débat surgit autour de la candidature du groupe *Alisa* pour le 1^{er} prix. Le représentant du comité régional du PCUS Isajev se dit « insatisfait de ses textes du point de vue politique » :

Isajev : Ils adoptent une position agressive, ils suivent le Docteur Bugy⁹¹, ce toxicomane qui prêche des idées étrangères à l'homme soviétique. [...] Ils cultivent la glorification d'une personnalité forte.

Gunickij (Conseil du Rock-club) : Pourquoi cela serait-il répréhensible ? *Dans l'art dramaturgique soviétique* c'est plutôt bien accepté : rappelez-vous, par exemple, le spectacle « Procès-verbal d'une réunion » de Gel'man.

89. Maksimova, *Muzykal'nyj ring*, p. 16-18.

90. *Ibid.*, p. 20.

91. Voici quelques extraits de la chanson *Docteur Bugi* : « Doktor Bugi ! / Iskrennyj šag / Skvoz' industriju sten / Doktor Bugi ! / Avtomobil'nyj šok ! / Muzyka rvanyh ven / My idem vašej tropoj / Doktor Bugi ! / Slyšny li vam naši šagi ? » [Docteur Bugy ! / Un pas sincère / À travers l'industrie des murs / Docteur Bugy ! / Le choc de l'automobile ! / La musique des veines déchirées / Nous empruntons votre voie / Docteur Bugy ! / Entendez-vous nos pas ?]. C'est surtout le vers « la musique des veines déchirées » qui a suscité l'indignation des gardiens de la morale.

I. : De toute façon, ils abusent de la satire, mais on *sent* que c'est plutôt de la glorification.

G. : Mais vous n'avez pas bien senti le *contexte* !

I. : Il faut regarder *la réaction* du public.

Brycin (Union des compositeurs) : C'est un *masque* qu'ils se donnent.

I. : Mais les spectateurs l'ont pris au sérieux.

G. : Il ne faut pas le prendre au pied de la lettre.

Krassovskaja : En tant que metteur en scène de variétés, je considère qu'ils n'ont pas pu réaliser leur *intention*. La *manière* même de présenter suscite des critiques.

Kryšuk (Union des écrivains) : L'ironie est un *procédé stylistique* de beaucoup de groupes rock. Je ne vois rien de criminel dans le contenu de ces chansons. Il n'est pas possible d'y *lire* de la propagande antisoviétique.⁹²

Il ressort de ce débat fort curieux que les particularités de certains genres ou procédés littéraires pouvaient justifier des contenus subversifs qui risquaient d'être considérés comme idéologiquement douteux, voire diffamatoires. On reconnaît en effet à l'auteur rock le droit aux mêmes procédés qu'aux dramaturges soviétiques. Ainsi, entre en force une interprétation littéraire de la situation d'énonciation — et non plus littérale ou tenant compte des réactions, réelles ou anticipées, des récepteurs. Le personnage subversif du chanteur d'Alisa est traité soit comme un narrateur fictif, porteur de grotesque ou d'ironie, soit comme un « je » lyrique. Est ainsi affirmé le droit pour l'auteur d'être perçu comme distinct de son personnage et de ses énoncés, de revêtir un « masque » dont il ne porte pas la responsabilité.

Cette interprétation littéraire ne fait pas l'unanimité des autorités, même au plus fort de la perestroïka. Mais les rapports de force, notamment au sein des jurys des festivals du Rock-club de Leningrad, deviennent progressivement favorables à ceux qui font preuve de bienveillance pour le rock : membres des unions des créateurs (compositeurs, écrivains), rockeurs lettrés qui usent de leurs compétences littéraires et artistiques pour contrer les interprétations littérales et moralisantes des représentants des instances idéologiques.

En effet, même l'approche moralisatrice, qui tient les musiciens directement responsables des réactions du public, peut être considérée comme littéraire, mais sous un autre aspect, relevant cette fois-ci de la doctrine du « réalisme socialiste ». On peut même reconnaître une sorte de consécration négative dans les reproches faits aux rockeurs de véhiculer des contenus douteux et, de ce fait, de ne pas assumer leur responsabilité morale devant le peuple. Ne sont-ils pas amenés à partager cette noble responsabilité avec les écrivains socialistes, « ingénieurs des âmes » par excellence ? Ainsi, même s'ils étaient loin d'accéder aux substantiels privilèges matériels accordés aux écrivains socialistes⁹³, les groupes rock ne se sont pas moins vus reconnaître officiellement le rôle d'éducateur des jeunes. Même dans

92. Voir le site <http://www.kino.rockvideo.ru/index.php?go=Pages&in=view&id=>. Alisa finit par emporter le 1^{er} prix.

93. Ce n'est qu'après l'adoption de la loi sur « Le travail individuel » (19 novembre 1986) que les musiciens « amateurs » peuvent être rétribués officiellement.

des journaux aussi conservateurs que *Sovetskaja Kul'tura*, un nouvel impératif est posé : prendre le rock au sérieux, accepter sa grande popularité et son influence sur la jeunesse, le critiquer de manière intelligente⁹⁴. La presse officielle lance sa dernière bataille pour l'esprit des jeunes contre le rock, critiquant désormais sérieusement ses défauts littéraires, sa mauvaise foi, l'ambiguïté idéologique de ses personnages, etc.

Ainsi, la tournée en Sibérie du groupe Alisa, qui jouit d'un grand succès auprès de la jeunesse et a une image très contestatrice, suscite de fortes réactions des responsables locaux. Une journaliste d'un journal du Komsomol d'Omsk évalue ainsi ses chansons :

De quoi parlent ses chansons ? La question est loin d'être anodine. [...] Déjà dans les titres on verra une prétention à une acuité sociale. L'auteur a l'air de vouloir mettre à l'ordre du jour les problèmes importants de la jeunesse. [...] Or, cette image de combattant pour une vision non conformiste de la vie, une fois examinée de plus près, s'évapore [Suit une analyse à l'emporte-pièce de quelques textes du chanteur].⁹⁵

De même, reprenant nombre de témoignages critiques des lecteurs sur les concerts de certains groupes du Rock-club de Leningrad, les journalistes de *Smena* interrogent :

Les jeunes musiciens du Rock-club se rendent-ils compte que de telles manifestations portent une charge idéologique négative ? Ont-ils le droit de présenter leurs « expériences » immatures auprès d'un public majoritairement jeune ? Pourquoi tant de groupes tendent-ils à se faire remarquer par leur extravagance et non pas par une position sociale active dans le choix du répertoire et dans leurs concerts ?⁹⁶

Les groupes rock sont directement incités à suivre le fil de l'actualité, à traiter des « problèmes sociaux », à composer des chansons antinucléaires, pour la paix, contre l'alcoolisme, etc. Imposer aux groupes rock une parole politique sur des sujets conjoncturels, autre aspect de la reconnaissance de leur influence sociale, n'allait pas sans leur poser des problèmes spécifiques d'autonomie artistique. Là encore, la parodie ou la satire sont appelées à la rescousse de la création. Ce procédé servait de caution à la présence attendue du politique dans leurs œuvres. Il permettait aux rockeurs de maintenir entre l'auteur et le narrateur une distance « de sécurité », de glisser un degré d'ambiguïté ironique, tout en évitant de tomber dans un propos politique « au premier degré » qui les compromettrait auprès de leurs pairs artistes.

94. Voir notamment les articles d'Oleg Panov dans *Sovetskaja Kul'tura*, 15 novembre et 10 janvier 1987.

95. Irina Dolina, « Strannnye gastroli » [Étranges tournées], *Molodost' Sibiri*, 18 avril 1987.

96. Département de la littérature et des arts, « Vozvraščajas' k napečatanomu : Kto nužen Zooparku ? » [Retour sur un article déjà publié : De qui a besoin Zoopark ?], *Smena*, avril 1984.

Un film d'études réalisé par les étudiants du VGIK (*Vsesojuznyj gosudarsvennyj institut kinematografii* — Institut d'État de cinématographie de l'Union), *Stoit liš' tetivu natjanut*⁹⁷, montre le groupe moscovite expérimental et sarcastique *Zvuki Mu* interprétant sa chanson *Mumija* [Momie], et son chanteur Pëtr Mamonov dansant comme un pantin désarticulé et jouer non pas avec le sens, mais avec la matière même du langage. L'explication qui suit se révèle bien différente de l'interprétation scénique :

On ne fait pas tellement de la musique, on fait plutôt de la satire musicale. On dévoile des phénomènes négatifs qui nous entourent, on les tourne en dérision, on les parodie [...]. On essaye de faire en sorte que lorsqu'ils voient sur scène le mufle ou le voyou que interprète, les gens aient peur et qu'ils aient honte. Notamment, la chanson qu'on vient de jouer, *Mumija* est sur l'indifférence et... sur l'Égypte. Ces momies, elles existent de nos jours parmi nous, à cette différence près qu'elles bougent, qu'elles sont vivantes.⁹⁸

Avec l'avènement de la perestroïka dans la seconde moitié des années 1980, le sentiment d'être réellement des acteurs à part entière des changements en cours vient se substituer à l'engagement conjoncturel imposé (lutte contre l'alcoolisme, pour la paix, etc.). Le rapport des rockeurs au politique s'en trouve redéfini et prend de nouvelles formes dans leurs œuvres, souvent sans « deuxième degré » ni ambiguïté ironique. Cela ne tarde pas à soulever de nouveaux risques créatifs et à engendrer des controverses chez les musiciens.

Glasnost-rock et après : malaise du politique

Dans la courte période 1986-1988, le rock est porté au sommet du mouvement social et politique. Il est devenu musique de masses : des groupes comme *Akvarium*, *Alisa*, *Kino*, *Nautilus Pompilius* remplissent des stades entiers. Les médias célèbrent alors une musique « guide spirituel du mouvement protestataire de la jeunesse ». Dans les médias étrangers (Radio Liberté ou la BBC), les rockeurs font figure de catalyseurs de la chute du système. En réponse à la « commande sociale » de la part des leaders du mouvement démocratique et des mass media progressistes, un nouveau courant s'établit dans le rock : le protest pop. Surfant sur la vague de la popularité rock, des groupes de plus en plus nombreux dénoncent les maux du système soviétique et la crise en cours. Les métaphores cèdent la place aux slogans et au langage d'affiches politiques construit autour d'oppositions binaires (vieux/nouveau, eux/nous). Certains groupes, comme *AVIA*, en de pompeuses mises en scène parodient Lenin, la révolution, la milice, l'armée et les bureaucrates du parti.

97. Hvorova, Kokushev, *Stoit liš' tetivu natjanut* [Il suffit de bander l'arc], Studio d'études du VGIK, 1986. Disponible sur Internet : <http://video.recovered.info/stoit-lish-tetivu-natjanut-1986/> [2 septembre 2009].

98. *Ibid.*

Dans cette nouvelle conjoncture, les prises de position face à la « politisation » se polarisent. Les débats au sein du Rock-club de Leningrad sont révélateurs. Un pôle est présenté par les gardiens de « l'art pour l'art ». Ces vieux notables sont les premiers à s'alarmer de la profanation du rock par un engagement politique trop immédiat. Gunickij, membre du Conseil du Rock-club, raisonne ainsi :

Il ne faut pas mêler directement musique et politique. Qu'on vive ou non une perestroïka, une nullité restera toujours une nullité, même si au sein de la révision générale des valeurs elle a moins de mal à attirer l'attention. [...] On voit dès à présent apparaître des tas de spéculations au sujet de prétendus problèmes de notre temps, et bientôt on en verra apparaître davantage.⁹⁹

L'autre pôle se reconnaît dans cette jeune génération dont le leader, Mihail Borzykin, chanteur du groupe *Televizor*, s'appuyant parfois sur des extraits de journaux et de discours de Mihail Gorbačev pour mieux assurer ses prises de position, compose des textes directement dénonciateurs, dépourvus des habituels artifices, et enflamme les festivals du club¹⁰⁰. Il s'insurge contre la vieille garde, *Akvarium* en tête, dont il dénonce le monopole au sein du club et les clichés esthétiques :

Je connais des gens qui en ont marre de cet embrouillamini, de cette érudition spectaculaire, des rébus intellectuels, des non-dits, des allusions, de tous ces jeux de mots.¹⁰¹

Il se déclare de son côté « prêt à endosser une mission publique » car « les groupes rock [...] peuvent devenir un instrument efficace de formation de la conscience de la jeunesse »¹⁰².

Au IV^e festival du Rock-club (1986), Borzykin se fait remarquer par la chanson *Vyjtj iz-pod kontrolja* [Devenir incontrôlable]. À cette occasion, le critique Starcev lui reproche son manque d'humour et le fait qu'il sache « trop bien ce qui est bien et ce qui est mal » :

Et c'est vraiment Mihail qui le sait, parce qu'il n'y a dans ses textes même pas *un semblant de narrateur fictif*. Ses textes ont tout du slogan, c'est trop évident [...]. Un concert n'est pas un meeting [...]. Le meeting de Borzykin se plaçait sous le slogan « Devenir incontrôlable ! » C'est de la pure démagogie [...] la vulgaire perception en noir et blanc de la réalité.¹⁰³

99. Gunickij, « Sumburnye zametki » [Observations confuses], *Roksi*, N° 12, printemps 1987.

100. Voici un passage du titre, *Ryba gniet c golovy* [Le poisson pourrit par la tête] (1987) : « Kto vam poverit teper' ? Ved' vy molčali stol'ko let / Ne prosto molčali — dušili teh, kto ne spal / A vaši lozungi tam — na stranicah včerašnih gazet / No segodnja vaši geroi na prežnih mestah. Oni vse vrut — ryba gniet c golovy » [Qui vous croira maintenant ? / Vous vous êtes tus pendant tant d'années / Vous ne faisiez pas que vous taire / Vous étrangliez ceux qui ne dormaient pas / Et vos slogans sont dans les pages des journaux d'hier / Mais aujourd'hui, vos héros occupent toujours les mêmes places / Ils mentent tous — le poisson pourrit par la tête].

101. Interview de Borzykin, *Roksi*, N° 11, 1986.

102. *Ibid.*

103. Aleksandr Starcev, « Zoloto na golubom » [Or sur azur], *Roksi*, N° 11, automne 1986.

Au V^e festival (1987), Borzykin présente une chanson au contenu provocateur *Tvoj papa fašist* [Ton père est fasciste] non validée par le censeur. Cela lui vaut l'interdiction de se produire en concert pendant plusieurs mois, mais surtout la défiance des notables du club, plus habitués aux négociations et aux euphémismes.

Ce conflit de générations au sein du Rock-club témoigne du fait que la modération du discours et des postures dans le rock ne relevaient pas seulement d'une contrainte extérieure incarnée par le KGB, ou du contrôle préalable du répertoire. En effet, la vieille garde du Rock-club avait intériorisé les limites du « jeu avec la liberté » sous forme de la posture classique de « l'art pour l'art », revendiquant le rock comme forme qui se doit d'être tournée vers l'éternité et non vers la conjoncture du moment. Contrôlé et contraint, le rock recourait largement aux procédés littéraires et scéniques (ironie et jeux du langage) qui assuraient son autonomie artistique — même si cette autonomie convenait fort bien au pouvoir —, et usaient de moyens d'expression qui construisirent son identité esthétique. Pour les rockeurs formés dans le cadre de ce paradigme, l'engagement au premier degré, sans recours aux équivoques, apparaissait comme une perte de la spécificité artistique et expressive du rock, ce qui les poussait d'autant plus à défendre son autonomie.

Lorsque la vague du protest pop prit toute son envergure, ceux-là même qui, comme Il'ja Smirnov, étaient au début des années 1980 parmi les premiers radicaux à revendiquer le rock en tant que parole populaire de vérité, se mirent à prôner l'expression artistique et à mettre en garde contre les clichés politiques trop faciles :

Le public rock éclairé se détourne dès à présent de la politique trop facile des « mots clés » (Marx, perestroïka, glasnost, El'cin) au profit de l'expression par des moyens artistiques : sinon, pourquoi dépenser du fric si c'est pour y entendre les mêmes choses qu'aux réunions de quartier.¹⁰⁴

L'obsolescence et la vulgarisation rapide du « politique » dans le rock conduit certains rockeurs à prendre d'autant plus leurs distances. Ainsi, en 1988, Viktor Coj du groupe Kino, reconnu comme le numéro un de l'année, et dont la chanson *Hoču peremen* [Je veux des changements] devient un hymne de la perestroïka, affirme dans l'interview à la revue samizdat *RIO* :

Dans nos chansons, nous ne soulevons aucun problème, aucune dénonciation sensationnelle, ce sont les gens qui, par habitude, ont essayé d'y retrouver quelque chose de ce genre. C'est ainsi que la chanson *Hoču peremen* en vient à être perçue comme un article de journal sur la perestroïka, alors que je l'ai écrite il y a longtemps, et que je n'y avais en vue aucune espèce de perestroïka.¹⁰⁵

Plus tard, Smirnov et les penseurs rock regroupés autour de la revue *Kontrkul'tura* revendiqueront le retour délibéré du rock national dans ce qu'ils nommeront un « underground existentiel » ou « underground délibéré ».

104. Éditorial, *Urlajt*, № 19, 1988.

105. Aleksej Burlaka, « Entretien avec Viktor Coj », *RIO*, № 19, 1988.

Pour d'autres, moins radicaux, comme Trojckij, « la seule issue digne pour ne pas perdre sa réputation » consiste à « refuser la pure déclarativité et à mettre l'accent sur des procédés d'expression exclusivement artistiques ». Or c'était le chemin le plus difficile car ceci signifiait « la transformation de toute la tradition du rock soviétique fondée sur les textes, initiée dès le début des années 1970 par Andrej Makarevič »¹⁰⁶.

Le boom du rock n'a pas duré longtemps. Dès la fin de 1989, les rockeurs se sont vus largement devancés par les groupes de variétés disco. Le sentiment d'avoir perdu le rôle d'avant-garde de la radicalité démocratique et la nécessité de s'adapter à de nouvelles conditions de légalité et de concurrence économique provoquèrent une crise existentielle profonde du rock russe. Des groupes se sont dissous, certains musiciens sont morts ou se sont suicidés¹⁰⁷. Dans les années 1990, on observe chez la plupart une dépolitisation délibérée des paroles et des postures, une période de long silence. Les années 2000 ouvrent une ère de moralisation, avec parfois une reconversion à la foi orthodoxe¹⁰⁸, voire à une idéologie nationaliste.

Des scènes de clubs se développent dans les grandes villes. Les musiciens de cette nouvelle génération privilégient la recherche sonore, faisant de la voix « un instrument de musique comme les autres ». Ils adoptent le paradigme du « rattrapage musical » de l'Occident et s'inspirent des nouveaux courants désormais librement véhiculés en ex-URSS. Cette nouvelle génération reproche au *russkij rok* d'avoir négligé la musique au profit de la « poésie rock », qui devient ainsi synonyme de prétention et de pauvre qualité musicale.

Néanmoins, aujourd'hui, les représentants les plus accomplis de *russkij rok* sont au sommet de la popularité en Russie (Alisa, Akvarium, DDT...), et sont gratifiés de hautes récompenses officielles¹⁰⁹. De nombreux jeunes Russes s'accompagnent à la guitare acoustique et reprennent leurs chansons. L'importance de la parole vaut aussi pour certains punks. Ainsi, Graždanskaja Oborona, groupe sibérien à la musique minimaliste mais aux textes poétiques élaborés et virulents qui a percé à la fin de la perestroïka, a toujours des milliers de fans à travers le pays. Dans un autre registre, de nombreux jeunes groupes de pop rock ayant connu un large succès, ou en quête de celui-ci, misent toujours sur les valeurs sûres du rock russe : chant et textes, même si ces derniers ont perdu la dimension prophétique d'autrefois. Ces valeurs, devenues signe de la non convertibilité du rock russe sur le marché international, voire de sa « pathologie », suscitent un mélange de fatalisme et de fierté.

106. A. Trojckij, *Back in the USSR*, SPb. : Amfora, 2007, p. 210.

107. Aleksandr Bašlačev, Janka, Viktor Coj.

108. Certains, comme Kinčev, en viennent jusqu'à jouer des « concerts messes » avec la participation de prêtres orthodoxes.

109. Certains, comme Mašina Vremeni, collaborent même avec l'association Naša muzyka, fondée avec le soutien du chef adjoint de l'administration poutinienne, Surkov, et affichent leur loyauté en participant à un grand concert festif le jour de l'élection du président Medvedev.

Conclusion

En croisant l'approche historique et une perspective transversale exprimée en termes de règles universelles des champs artistiques, nous avons voulu montrer quels mécanismes multiples et logiques ont contribué à privilégier la légitimation littéraire du rock qui pèse sur son évolution et sa réception en Russie jusqu'à nos jours.

Nous avons voulu retracer l'histoire de cette légitimation en nous focalisant sur le rock de Leningrad. Celui-ci a su forger une communauté musicienne, avec sa cohésion interne, tout en bénéficiant d'une prise en compte particulière par l'État. Il en est arrivé à représenter le rock dans son ensemble pour l'extérieur : tant devant les institutions de contrôle qu'auprès des milieux établis de la presse, de la culture et de l'art, et du grand public. Ce rôle particulier en a fait le foyer par excellence de la constitution du canon de *russkij rok*, un terrain d'essais des procédés de légitimation, dont la portée a ensuite largement dépassé le cadre local. Pour cette raison, et dans la mesure où cet article n'avait pas de visée exhaustive, nous n'avons guère mentionné les autres centres de la culture rock : les recherches conceptualistes des rockeurs moscovites (Centr, DK, Zvuki Mu), le rock de Sverdlovsk, tout aussi poétique mais moins acoustique (Nautilus Pompilius, Urfin Džus, Nastja), le rock sibérien enfin (Graždanskaja Oborona, Janka, Černyj Lukič) qui a développé la ligne poétique au sein d'une autre esthétique musicale (punk rock, garage rock).

Notre analyse s'est aussi heurtée à une autre limite : nous n'avons pas pu documenter également les deux pôles de légitimation identifiés, le « littéraire national » et le « musical transnational ». Nous y reconnaissons encore un effet de la domination de la légitimité « littéraire et nationale » qui faisait passer sous silence, chez les critiques comme chez les musiciens, le côté musical relevant d'influences étrangères. Une écoute comparée des groupes russes et occidentaux permettrait de déceler les emprunts stylistiques. Mais ce serait là un article de critique musicale. Or tel n'était pas notre propos. Afin de garder notre optique, il serait intéressant d'effectuer une recherche mieux documentée sur les manières de se présenter et de se justifier, recherche qui parte des témoignages directs d'acteurs du pôle « musical » et se propose de résoudre la question suivante : au prisme du pôle musical et de certains de ses représentants, était-il plus important de trouver un langage musical « russe » irréductible, ou bien de s'orienter plutôt vers un tout autre type d'idéologie artistique cosmopolite, indifférent aux particularismes nationaux ? Ou alors, revient-on toujours, inmanquablement, au discours sur la nécessité de « rattraper » l'Occident ? Notre analyse spécifique explorerait alors *in fine* un avatar de la fameuse opposition russe entre protagonistes de la « voie spécifique » et ceux de la « voie normale » (c'est-à-dire occidentale) de développement, en musique ou ailleurs.

*Centre d'études des mondes russe, caucasien et centre-européen
École des hautes études en sciences sociales, Paris*

Anna.Zaytseva@ehess.fr