

Juke-box et propagande : la difficulté d'une approche historique non caricaturale des productions de variété dans un régime post-totalitaire

En 2012, le contenu de l'enseignement de l'histoire des arts, en France, dans le secondaire a été l'objet d'un débat. Daniel Roche y est intervenu en disant que les historiens n'étaient pas toujours les mieux placés pour prodiguer cet enseignement¹. Ils peuvent certes « contextualiser » l'approche des œuvres mais parfois, en ne reconnaissant pas la complexité des productions culturelles, la démarche strictement historique conduit à ne chercher que des explications univoques. L'œuvre d'art est alors considérée comme une illustration ou, au mieux, comme un témoignage du fait historique que l'on veut démontrer. Les programmes et la compétence des enseignants formés en histoire conduisent peut-être ainsi à privilégier l'univoque, le figuratif. Que dire, pour un professeur d'histoire-géographie qui doit faire comprendre les grandes mutations du XX^e siècle de la plupart des œuvres de Nicolas de Staël et de l'histoire politique de son siècle alors que la peinture officielle stalinienne comme le tableau de Boris Vladimir représentant un groupe de pionniers apportant des *Roses pour Staline* (1949) permet relativement facilement de faire de l'image un simple point d'appui pour démontrer le fonctionnement d'une logique totalitaire autour de la figure paternelle charismatique du leader. J'aimerais dans cette réflexion poser des questions un peu comparables à propos de notre approche historique des productions musicales. Cela n'ira peut-être pas jusqu'à l'« autocritique » mais à la formulation d'une possibilité d'inflexion nécessaire dans l'approche historique des pratiques musicales les plus diverses. J'ai pensé que la possibilité de trouver sur les sites d'Internet spécialisés des musiques était le signe de leur inscription dans les mémoires et que cela pouvait constituer un indice suffisant pour comprendre de façon régressive comment se construit un répertoire de référence. Or, il se peut que cette approche ne privilégie malgré elle, les musiques qui peuvent illustrer, conforter, combattre des positionnements politiques explicites.

Les historiens qui travaillent sur les cultures musicales risquent de surévaluer les musiques de mobilisation patriotiques ou « internationalistes » ou de résistance dans la reconstitution et la compréhension du champ sonore, y compris dans les régimes totalitaires et autoritaires et ce pour plusieurs raisons conjuguées. L'apparente accessibilité de toutes les musiques sur des sites de partage musical gratuit est parfois le terrain de militants cherchant à diffuser une sensibilité ou des idées liées à une musique donnée. De la même manière, les critères d'évaluation esthétique ne sont jamais absents (par adhésion ou par dérision). Il est à cet égard difficile de dépasser les classifications de genres musicaux qui font par exemple que, dans les attitudes de résistance à la mobilisation stalinienne et poststalinienne, on hésite à placer côte à côte Chostakovitch (1906-1975) et Vladimir Vyssotski (1938-1980). Cette réflexion se propose à partir d'une chanson enfantine devenue hymne de pionniers soviétiques, de repérer un certain nombre d'acteurs et de traits de la « variété » dans le bloc soviétique dans les années 1960. Plus qu'une exhaustivité impossible à atteindre, l'objectif est

¹ <http://blog.apahau.org/livre-blanc-sur-lenseignement-de-lhistoire-des-arts-entretien-avec-daniel-roche-mai-2012/>

de décloisonner l'approche historique des productions musicales, en sortant du « tout politique » et du « tout apolitique ».

La mise en place d'un nouvel hymne pour la jeunesse « Пусть всегда будет солнце! »², ou plus exactement, pour l'enfance et la mobilisation des pionniers à la fin de l'époque khrouchtchévienne est significative des lois étonnantes d'un « non-marché » du disque et de la musique. Le martèlement incessant d'une musique ne suffit pas toujours à en faire un succès et à l'inscrire dans les mémoires de façon ineffaçable. En se focalisant d'emblée sur une chanson qui a eu un destin « politique », on délaisse les chansons qui sont restées des chansons de « pur » divertissement, fonctionnant parfois — et ce n'est pas négligeable — comme ce que Marcel Proust décrivait « comme l'air national » de l'amour de Swann et d'Odette *Du côté de chez Swann*³. La chanson qui, à l'origine, a été étudiée dans cette réflexion sur les politiques symboliques « instrumentalisant » la musique était une chanson enfantine, devenue hymne des pionniers, et qui fut rattachée à des formes non musicales de célébration, en devenant, avec le symbole de la marguerite, un objet visuel de célébrations collectives. Пусть всегда будет солнце! (« pourvu qu'il y ait toujours le soleil ! ») a connu immédiatement après sa composition un immense succès né de la rencontre du compositeur, du parolier, de l'interprète et du lieu de création de la chanson.

I. Paroles, paroles, paroles.

Les paroles enfantines et naïves ont été écrites par un véritable poète Lev Ochanine (1912-1996). Ce parolier proluxe s'est adapté à la rhétorique officielle de défense de la paix internationale, à l'image maternelle patriotique. Mais à côté de ce qu'apporte un examen historique des paroles, qui ne manque pas d'intérêt, on ne peut négliger la question du rapport de ces paroles aux autres productions du même auteur — j'assume le risque de tomber ainsi dans l'œuvrisme mais j'essaie de tempérer ce risque en revenant à une contextualisation « classiquement » historique —, issu d'une famille noble, ancien activiste de l'association des écrivains prolétariens, devenu parolier de chansons à la fin de la Grande Guerre Patriotique, avec un premier grand succès évoquant les marches de soldats, dans un paysage désolé de steppe, de vent et de poussière : Эх, дороги, « Oh, la route ! » (1945). Cette chanson est restée au répertoire, mais l'interprétation change passant des voix graves comme celle du baryton-basse estonien Georg Ots (1920-1975)⁴, de l'Azerbaïdjanais Muslim Magomaïev (1942-2008)⁵ ou du chanteur allemand pseudo-russe Ivan Rebhoff (Hans Rolf Rippert, 1931-2008)⁶ à des voix plus aigües comme celle de du ténor Georgui Vinogradov (1908-1980)⁷, et

² <https://www.youtube.com/watch?v=BTX9BbRCItM>

³ Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, Un amour de Swann*, Paris Gallimard, 1954, édition Pléiade, I, 1978, p. 218.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=XLLrB-zGeWE>

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=li_nIAFbCol

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=B-DRnu8rtKg>

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=tbYSO8tFiw>

surtout à des versions plus intimes plus familières avec des chanteurs moins virtuoses, comme l'acteur Oleg Dahl (1941-1981), en 1975⁸, voire avec des chanteurs amateurs qui rendent public leur karaoké domestique⁹. En RDA, le chanteur militant communiste Ernst Busch (1900-1980) a enregistré une version allemande¹⁰ qui prouve l'importance de la musique composée par Anatoli Novikov (1896-1984), ancien élève de Reinhold Glière. Novikov a également écrit la musique de l'hymne officiel de la Fédération Mondiale de la Jeunesse Démocratique¹¹ qui organisait les fameux Festivals Mondiaux de la Jeunesse et des Etudiants. La mélodie est restée dans les esprits. David Lescot la fait reprendre dans les veillées de *La Commission centrale de l'enfance* dans sa pièce de 2008¹². Elle devient un signe de ralliement dans les carnivals de Mayence *Humba, Humba TäTerä*¹³.

La géographie de ces rencontres indique bien de l'image que le bloc soviétique veut donner de son rapport à la jeunesse et aux cultures de génération. Le Festival de Berlin (-Est) de 1973 a été étudié par Caroline Moine¹⁴ mais avant ce Festival, il y eut des rencontres équivalentes à Prague (1947), Budapest (1949), Berlin-Est (1951), Bucarest (1953), Varsovie (1955), Moscou (1957), et, timidement, les rencontres passèrent en terrain neutre de la Guerre Froide avec Vienne (1959), Helsinki (1962), pour revenir dans les capitales du bloc soviétique avec Sofia en 1968. Mais entre temps, le parolier Lev Ochanine (1912-1997) avait su s'adapter à une autre culture en écrivant des textes qui ont été mis en musique de façon très différente. Certaines, avant le succès du chant des pionniers, relèvent d'un genre de variété qui semble inutilisable dans les manifestations de mobilisation collective. La production et le succès de ces chansons sur des paroles d'Ochanine diffère à l'époque stalinienne, à l'époque khrouchtchévienne et au début de l'ère brejnévienne. En 1951, il signe avec le compositeur Arkady Ostrovsky (1914-1967) (avec lequel il écrivit « Пусть всегда будет солнце! » et sur lequel nous reviendrons) une « polka scolaire », d'abord enregistrée par des chœurs d'enfants¹⁵, puis reprise et servant fréquemment d'accompagnement pour des exercices de danse ou de gymnastique¹⁶ mais la version du comédien Oleg Anofriyev (né en 1930, qui prête souvent sa voix aux personnages de dessins animés) insiste plus sur le texte joyeux

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=H0w8l7NXpR8>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=nl6YDRrQoB0>

<https://www.youtube.com/watch?v=EJG4vybf2EI>

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=zVh0ooLFLMI>

¹¹ Parmi les nombreuses versions, on peut l'écouter par exemple en allemand par un chœur de RDA :

<https://www.youtube.com/watch?v=YB6R9-3Q0mg&list=PLE1C49141E16408D8&index=8>

ou par un ensemble moins solennel et plus international :

<https://www.youtube.com/watch?v=NR57INLOIM0&list=PLE1C49141E16408D8&index=9>

¹² Dans le spectacle d'autres chansons sont évoquées.

<https://www.youtube.com/watch?v=Zel868fToLM>

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=hef73cw4YHK>

¹⁴ Caroline MOINE, « La RDA à l'heure de la « Solidarité internationale » : le Festival de la Jeunesse de Berlin-Est, août 1973 » dans Chantal METZGER (dir.), *La République démocratique allemande. La vitrine du socialisme et l'envers du miroir (1949-1989-2009)*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p.289-300.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=GlRIEwUZusc>

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=7d9XEnr-FyQ>

d'Ochanine¹⁷. C'est après cette première inflexion qu'Ochanine s'adapte aux proclamations pour la Paix et la Détente. Mais si l'on décide de ne pas partir du principe que l'instrumentalisation politique inscrit davantage dans les mémoires sonores que l'appropriation personnelle esthétique ou affective, il ne s'agit pas de négliger les paroles d'autres chansons du duo Ochanine-Ostrowsky ou d'Ochanine, mises en musique par d'autres, en choisissant dans cette abondante production quelques titres dont le succès s'est maintenu jusqu'à la réappropriation par les amateurs de karaoké, critère scientifique, je le reconnais, discutable et imprécis.

La chanson d'Ochanine et Ostrowsky, *А У Нас Во Дворе*, « dans notre cour » évoque l'évolution des amitiés enfantines ou comment d'anciens copains en arrivent à éviter le regard de l'autre¹⁸. Ce thème quotidien des espaces familiaux mis en chanson évoque un peu l'univers des chansons de crooners. Cette chanson a contribué à lancer la carrière de Iosif Kobzon (né en 1937), un peu comme des « standards » comme *I'll Be Seeing You* ont lancé celle de Sinatra, la ressemblance ne s'arrête peut-être pas là entre les carrières. Nous y reviendrons. Les mêmes auteurs s'associent pour une chanson légère, un rendez-vous manqué sous la pluie et la neige, dans une cour : *Я тебя подожду*¹⁹ (« Je vais t'attendre »), même si la personne attendue ne va manquer qu'un petit peu (чуть-чуть). On est loin de la propagande... et du pathos. Maya Kristalinskaya (1932-1985) est souvent considérée comme la grande interprète de cette chanson que chante aussi la créatrice de l'hymne des pionniers Tamara Miansarova (née en 1931)²⁰. Plus récemment, Kristina Orbakaite reprend la chanson avec un arrangement typique d'une volonté affichée d'actualisation du son par l'apport d'instruments électrifiés...²¹ On peut avoir le sentiment que l'association du poète Ochanine et du compositeur Ostrowsky après le succès de l'hymne des pionniers reste dans un registre du quotidien et que musicalement sur les mêmes univers poétiques, on peut osciller d'une certaine modernité à une tradition populaire assez immuable depuis les années 1930. Ils se retrouvent « *И опять во дворе...* » (« à nouveau dans la cour »), sur un rythme de valse rapide. Kobzon est l'un des premiers interprètes²². En 2005, Irina Ponarovskaya (née en 1953) invite le chanteur italien Al Bano (né en 1943) à reprendre le succès. Le texte est l'objet d'un jeu en reprenant, comme avec une forme d'hésitation *И опять* (« et encore ...») *во дворе* (« dans la cour »)²³. Avec ce type de jeu sur le rapport entre le texte et la musique, on est loin d'une utilisation « officielle ». Toute la rhétorique de ce qui marche, de ce qui avance, vers

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=phhuEWwusnU>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=OZ36mMqvsEk>

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=aRB8ljFU0WI>

<https://www.youtube.com/watch?v=c2z5HWchSaw>

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=eFPTYM9ax5M>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=TBNP9pdf3vk>

²² <https://www.youtube.com/watch?v=aV3a0rakyek>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=8XVOiNJvQl0>

des lendemains qui chantent, vers le futur s'estompe dès lors qu la valse fait tourner en rond.
И опять, И опять, И опять...

Il est difficile d'enfermer les paroliers dans un genre et la recherche de critères de conformité à l'ordre soviétique conduit parfois à négliger l'arme de l'humour, de la distance, de la dérision et l'expression dans le genre de la chanson, même en régime post-totalitaire.

II. « Un air comme ça »²⁴

Dans les années 1950, Arkadi Ostrowsky composait des hymnes, des marches qui ne différencient pas de la musique la plus officielle, même s'il avait travaillé dans l'orchestre du chanteur Leonid Outiossov (1895-1982) qui cherchait à swinguer, à amuser, à remettre en cause la séparation des genres musicaux²⁵. On a le sentiment que le « dégel » khrouchtchévien lui permet de retrouver une forme de facilité nécessaire pour « faire un tube ». Pour repérer les « tubes », il y aurait presque une forme de méthode expérimentale qui consiste à observer comment cela s'impose. La différence entre la recherche fondamentale et la valorisation serait ainsi abolie et l'histoire culturelle est ainsi une histoire des pratiques, y compris largement des pratiques d'appropriation qui bousculent le schéma sage différenciant production, diffusion et réception. Il n'est pas plus illégitime de privilégier cette méthode intuitive voyant comment un public tape du pied en écoutant une marche militaire et retrouve une impression de « déjà entendu » dans l'écoute, même pour la première fois, d'un « tube » que de postuler que la musique dont les connotations politiques explicites facilitent l'étude historique est prioritaire dans un corpus trop large pour être étudié de façon exhaustive. Une phase d'auto-expérimentation peut être envisagée de façon provisoire pour repérer quelques exemples de tubes et voir ce qui les inscrit dans les mémoires, d'abord hors contexte historique et en contextualisant ensuite. Le risque est de passer à côté d'un tube qui ne fonctionne plus hors de son contexte initial. Ce risque existe mais il est moins important que celui de s'en tenir à un tube dont l'exploitation politique explicite, tout comme le martèlement commercial dans d'autres contextes, explique l'inscription durable dans l'univers sonore. J'écoute donc, dans la masse d'enregistrements anciens, de karaokés, d'extraits de film ce qui a pu devenir un tube et je commence, de façon non exclusive, par ce qui fonctionne pour moi-même comme ce que les Allemands appellent un Ohrwurm, un « ver d'oreille », un petit être qui vient s'installer dans l'oreille et n'en sort plus. A partir de là, en cédant à la facilité de l'« œuvrisme », je peux voir ce qui dans la production des mêmes compositeurs, arrangeurs, paroliers et interprètes a pu ne pas marcher comme un « tube » ou ne marche plus comme tel dans un autre contexte.

La phase de repérage initial des « tubes » significatifs à partir desquels se construit l'étude comparée incluant les échecs est facilitée par le fait que, en particulier depuis les années 1920, existe un véritable métier de compositeur prolifère de tubes multiformes, ayant accumulé un catalogue monumental de plusieurs dizaines, sinon centaines de tangos, de valses, de polkas,

²⁴ Peter SZENDY, *Tubes. La philosophie dans le juke-box*, Paris, Editions de Minuit, 2008, p. 17.

²⁵ Didier FRANCFORT, « Irving Berlin et Isaak Douaïevski : itinéraires croisés ou parallèles ? » in Cylvie CLAVEAU, Stanislaw FISZER, Didier FRANCFORT (dir.), *Cultures juives. Europe centrale et orientale, Amérique du Nord*. Paris, Le Manuscrit, 2012, pp. 443-454.

de fox-trots, de musiques de films... Certains, qui ont produit continuent à produire et s'adaptent aux nouvelles modes, d'autres sont évoqués avec nostalgie. Ainsi dans les années 1960, on n'a pas oublié Dounaïevski, Oskar Strock, le Slovaque Gejza Dusík, le Finlandais Toivo Kärki. Mais, depuis la fin de l'époque stalinienne, quelques compositeurs se sont mieux adaptés que d'autres à la nouvelle variété, du twist à la pop. Il est intéressant, comme nous l'avons fait en citant Gejza Dusík, de trouver des tubes du « bloc socialiste » hors d'Union Soviétique. En Hongrie, la phase de répression kadarienne qui a suivi la fin de la Révolution de 1956 se fait sur bande sonore de variété légère, teintée d'exotisme latino-américain. Les succès d'András Bágya en Hongrie permettent de passer de la sentimentalité à l'exaltation du rythme dansé. Parmi les succès, certains reprennent les anciennes formules, indifférents aux modes. Le tango, comme en Finlande²⁶, repris avec émotion ou parodié reste au juke-box. La valse aussi. Avec la méthode qui consiste à vérifier auprès d'autres que l'effet « ver d'oreille » fonctionne bien, j'ai pu constater l'efficacité de la musique d'une valse célèbre et souvent reprise de Yan Frenkel ВАЛЬС РАССТАВАНИЯ, « valse de la séparation ». Le texte a une valeur d'onomatopée, avec la répétition de la fileuse ou la filature, presque comme une Marguerite au Rouet schubertienne, Кружится, кружится. Le compositeur la chante volontiers²⁷ faisant presque oublier la place de la chanson dans un film de 1966²⁸. Toutes les versions de cette valse des adieux amoureux parviennent en jouant sur l'archaïsme de l'instrumentation à évoquer la grande référence politique et patriotique de la Seconde Guerre mondiale²⁹.

L'usage de l'accordéon est souvent une belle arme au service du sentiment nostalgique qui reste un des ressorts du « tube ». La nostalgie musicale se poursuit dans les années 1960 et dans les décennies suivantes jusqu'à donner une valeur sentimentale au tourne-disque en usage dans les années 1930 : le Pathéphone chanté, par exemple dans un tango Старый патефон³⁰. Il est difficile de différencier ce qui ressort de la nostalgie et ce qui ressort d'une forme de parodie, en Union Soviétique ou dans le « bloc socialiste », comme en France, par exemple dans le succès de Jean-Michel Rivat, Frank Thomas et Jean Renard interprété en 1967 par Sylvie Vartan et Carlos, *Deux minutes trente-cinq de bonheur*³¹. Mais le plaisir de retrouver un son ancien plus ou moins fantasmé n'emplit pas le champ des tubes de l'Union Soviétique et des pays frères. Un succès comme la chanson de Boris Potemkine qui écrit le texte et la musique d'une vraie chanson « moderne » Наш сосед (« Notre voisin », 1968), créée par Edita Piekha³² n'a jamais été oublié. Il est devenu un air de karaoké³³ et un objet réactualisé dans des orchestrations au goût du jour par exemple en 1997 dans la version d'Angelika Varoum³⁴. La version la plus étonnante qui prouve l'efficacité de la chanson de Boris Potemkine est une version en français par Danièle Vidal, qui eut apparemment peu d'impact

²⁶ Didier FRANCFORT, « L'invention du tango boréal », Bulletin BPI, avril, mai juin 2008, p. 8.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=udaL0AQDwdU>

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IEqYOPAovaA>

²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=U9zP9V84kJ8>

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=PuF5GrowADc>

³¹ https://www.youtube.com/watch?v=3UyjX9Aw_pc

³² <https://www.youtube.com/watch?v=oP3ltkbo6YQ>

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=DYChcUNYy7U>

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=xYaKWL8Fzoc>

en France, mais fut exportée vers le public japonais qui connaissait bien l'interprète³⁵. Tamara Miansarova, créatrice du chant des pionniers, a interprété un fameux twist РЫЖИК³⁶ mais aussi du « letkis » de Rauno Lehtinen³⁷ qui avait repris une danse traditionnelle finlandaise qui est devenue un succès planétaire³⁸, avec en particulier la version allemande de Roberto Delgado. Il se peut que la Finlande et l'Autriche aient joué un rôle particulier dans l'ouverture au monde de la variété du bloc soviétique des années 1960 mais d'autres canaux d'échanges existent pour les « tubes ».

III. Un air d'ailleurs ?

Les années 1960 ont vu quelques compositeurs « périphériques » des républiques soviétiques jouer un rôle de passeur, mêlant une capacité à créer une musique exportable et une musique d'affirmation de spécificité. Je m'en tiendrais à deux exemples : en Lettonie et en Azerbaïdjan. Le compositeur Ali Salimi (Əli Səlimi, 1922-1997) est né à Bakou dans une famille originaire d'Ardabil, dans la partie iranienne de l'Azerbaïdjan. Il joue d'un instrument traditionnel le tar³⁹ qui ne s'en tient pas au répertoire « vernaculaire »⁴⁰. La famille de Salimi a quitté l'Azerbaïdjan soviétisé pour retourner de l'autre côté de la frontière, en Iran. Et c'est au déchirement de cette frontière qui sépare les Azerbaïdjanais qu'est dédiée la plus célèbre composition de Salimi : Ayrılıq (séparation). Une musique élégiaque composée en 1957 sur un poème de Farhad İbrahimî qui évoque une séparation. On pense à un éloignement d'amoureux : « Fikrindən gecələr yata bilmirəm » (« Je pense à toi et ne peux plus dormir ») mais le contexte conduit vite à penser que c'est une représentation du peuple azerbaïdjanais séparé par un fleuve, l'Aras. C'est dire le poids politique du moment où, en tournée en Iran, en particulier à Téhéran, un grand chanteur d'Azerbaïdjan soviétique, Rashid Behbudov (Rəşid Məcid oğlu Behbudov) l'interprète. Immense vocaliste, capable de chanter en russe, en persan ou en arménien, Behbudov enregistre ce succès devenu un tube⁴¹ qui acquiert presque une valeur d'hymne. La chanteuse et pianiste Aziza Mustafə Zadəh, fille du pianiste azerbaïdjanais, qui fut en Union Soviétique, un des pionniers du jazz contemporain Vəqif Mustafazadəh (1940-1979), l'approprie avec émotion⁴². Une version de Yəqub Zürafçı associe des images remettant explicitement en cause la frontière de l'Aras⁴³. L'effet « tube » de la mélodie peut être dégagé d'une version instrumentale au tar par Ramiz Guliyev⁴⁴. La mélodie est connue et immédiatement applaudie dans les concerts de la chanteuse iranienne

³⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=z0ZAR2JbsC8>

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=UNGB9vlyURg>

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=ffCOxZK-dBg>

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=fHSRzwyT-vY>

Parmi les autres versions :

<https://www.youtube.com/watch?v=4wRS2y4UB4c>

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=fnP1wKTWf8o>

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=KMt8mMPjz54>

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=xaYQjSmabqY>

⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=fs7snWqtI34>

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=eMmXA2nxPe4>

⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=dO80BCj9Ozk>

Gougoush, aujourd'hui réfugiée aux Etats-Unis⁴⁵. Mais la chanson connaît surtout de très multiples versions dans les langues turques. En turc avec le chanteur très populaire, sulfureux et atteignant le sommet de l'art vocal classique, Zeki Müren⁴⁶ ou avec le chanteur pop Barış Manço qui, avec un « look » proche de celui de Frank Zappa invente une chanson populaire moderne turque qui n'a pas grand-chose à voir avec les Mothers of Invention⁴⁷.

Le compositeur azerbaïdjanais Tofiq Quliev (1917-2000) a été formé à la musique classique à Bakou et à Moscou. Il a pu voyager hors d'Union Soviétique et a participé, par exemple, à la vie musicale tchécoslovaque. Il a composé des musiques officielles, des marches, à la gloire des travailleurs du pétrole, mais sa chanson lyrique (Qemgin Mahni) est une mélodie de tube, susceptible de réappropriations successives d'un genre bien différent, orchestrées à la mode du jour ou « folklorisées ». L'enregistrement de référence est celui de la chanteuse Shovkat Feyzulla Qizi Alakbarova (Şövkət Ələkbərova, 1922 - 1993)⁴⁸. Sanaz Niknam de Tabriz (Iran) en a donné une version « classique » avec un trio⁴⁹. Les adaptations modernes abondent⁵⁰, la plus récente que j'ai pu repérer est celle de Rovshen Civishov⁵¹. En 1977, un disque soviétique permet d'entendre ce qui semble plus une forme de réminiscence dans une vague de techno-funk que de véritable reprise⁵².

Le principe des duos de vedettes permet de démontrer au public l'entente des peuples qui dépasse la Guerre Froide, de façon assez conforme à la propagande soviétique. Mireille Mathieu s'est spécialisée dans ce genre. Elle chante avec le chanteur est-allemand Frank Schöbel des airs déjà bien connus⁵³.

Très loin de Bakou, à plus de trois mille kilomètres, en Lettonie, le catalogue impressionnant de Raimonds Pauls (né en 1936) a été l'objet de multiples reprises et adaptations avec une forte constante d'affirmation de la modernité dans l'usage des sonorités d'instruments électriques. Il a composé des chansons lettones mais aussi des succès en russe. *Baltā Saule* (« soleil blanc ») semble depuis les années 1970 et sa création par Margarita Vilcāne⁵⁴ demeurer une des chansons lettones les plus populaires⁵⁵. La musique de Raimonds Pauls semble convenir parfaitement aux grands orchestres de variété comme celui de Caravelli qui interpréta à Moscou en 1982 Любовь Настала (« l'amour est venu »)⁵⁶. Raimonds Pauls accompagne Maria Naoumova qui chante ce titre en russe⁵⁷ mais le succès en russe est immense⁵⁸. En 2011, pour son soixante-quinzième anniversaire, il accompagne Jānis Stībelis qui le chante dans une grande manifestation publique, en russe, ce qui pourrait

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=BIJM1En7F4Q>

⁴⁶ https://www.youtube.com/watch?v=d_i6Sy-qYjg&list=PLrtBAZ6mmEqgcq2W6atHFvg_Q8S6anFnb

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=zj3vCYIV5Hs>

⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Pq5tS9n2P0w>

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=KabaZ4ZAQm8>

⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=sslGilgIaNU>

⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ZhwMiv1-sRY>

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=gnzQSupnCL0>

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=Ka1gvVP8hZc>

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=IIJWNoYMaI>

⁵⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=qXPaOb64u3Q>

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=NIEsdGo0UNQ>

⁵⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Xpg7trPDWTE>

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=65-3URwg9fk>

<https://www.youtube.com/watch?v=eEKuvUyOGvk>

conduire à un commentaire sur la Lettonie post-soviétique⁵⁹. Des enregistrements en langue lettone du même succès, *Es aiziet nevaru*, existent depuis 1979, avec la chanteuse Mirdza Zīvere (née en 1953)⁶⁰. La présence du pianiste-compositeur prolifique a été perçue comme une forme forte d'identification culturelle nationale⁶¹ et a assuré une forme de continuité lors de la dislocation de l'Union Soviétique et une forme de sentiment, voire de sentimentalité, commune entre les habitants de Lettonie de langues et de cultures différentes. C'est dire que, souvent, dans le bloc soviétique des années 1960, un tube est d'abord associé à un interprète.

IV. Interprètes, créateurs de tubes.

Une forme de star system fonctionne dans la profonde identification entre le succès d'une chanson et la popularité de l'interprète. Le chanteur Édouard Khil (1934–2012) avait une impressionnante voix de baryton mais le succès d'une vocalise lui fit donner le surnom de « Mister Trololo »⁶². Il eut même un retour à la gloire au début du XXI^e siècle. Même si un interprète a su diversifier son répertoire, il y a souvent un titre qui « colle à la peau » et est attendu avec impatience dans les récitals publics. En Hongrie, Kati Kovács (1944-) est restée, à bien des égards, l'interprète de *Most kéne abbahagyni* sur une musique de Péter Wolf et des paroles de Tibor Kalmár⁶³.

La renommée d'un interprète permet de combiner les modes internationales, les titres de succès importés, et une production locale ainsi légitimée. La chanteuse hongroise Mária Toldy a popularisé en hongrois⁶⁴ *Poupée de cire, Poupée de son* que France Gall avait lancée en français. Elle peut aussi inscrire *Speedy Gonzalez*⁶⁵ mais aussi des succès du très prolifique compositeur hongrois András Bágya⁶⁶. Un de ses tubes est *Moszkva téri lányok* (1970)⁶⁷ (« Les filles de la Place de Moscou »), cette place était, près de la Gare du Sud de Budapest, un lieu de passage très mélangé. La chanson évoque les relations entre groupes de garçons et de filles. Il est ainsi impossible de séparer les chanteurs de variété « passeurs » de tubes entre pays du bloc ou en provenance de l'autre côté du Rideau de fer, de chanteurs purement idiomatiques et d'expression « identitaire ». Le catalogue de l'éditeur de disque d'Etat roumain Electrecord⁶⁸ donne une idée assez précise du hit-parade roumain ou du « slagare romanesti » des années 1970 où se côtoient des pièces de folklore et des succès internationaux du jour, avec un certain tropisme « latin » avec des reprises de titre italiens comme *Marina* par Nicolae Nițescu (1930-2012)⁶⁹. Une enquête systématique de ce type devrait être menée avec les catalogues des disques « Qualiton » en Hongrie (spécialisés dans

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=WHPgla7Sljg>

⁶⁰ https://www.youtube.com/watch?v=fLWD_JVMwCc

⁶¹ Je peux directement témoigner de la place symbolique de Raimonds Pauls dans la construction et la représentation d'une identité culturelle nationale après avoir assisté à Riga, en mai 2004 au concert marquant l'entrée de la Lettonie dans l'Union Européenne.

⁶² <https://www.youtube.com/watch?v=oavMtUWDBTM>

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=yk9Jgc6G-DE>

⁶⁴ https://www.youtube.com/watch?v=Z28rQGF-__s

⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=vUtlWQq8tbY&list=PLE1691373AA157654&index=3>

⁶⁶ Un pot-pourri de ses principaux succès : <https://www.youtube.com/watch?v=5T-BPWgIhss>

⁶⁷ https://www.youtube.com/watch?v=B_ZnjEYEsuU

⁶⁸ https://www.youtube.com/channel/UC_VGw0MSTP4A2Irt54hvr1Q

⁶⁹ https://www.youtube.com/watch?v=NrnwN_5Rhss&index=86&list=UU_VGw0MSTP4A2Irt54hvr1Q

les musiques « populaires »⁷⁰ alors que l'étiquette Hungaroton se spécialise dans le classique) ou avec le label « Amiga » fondé par le chanteur Ernst Busch en Allemagne de l'Est et qui a fonctionné entre 1947 et 1994. La Hongrie eut même à partir de 1971 un label non-étatique Pepita, fondé en 1971, puis un autre concurrent à partir de 1983 Favorit.

Le terme même qui désigne les hit-parades met en évidence un lien avec l'Allemagne, pays du *Schlager* : *sláger* (en hongrois), *Шлагер* (en bulgare), *Šlaager* (en estonien), *Šlāgermūzika* (en letton)... Un chanteur comme le Tchèque Karel Gott, né en 1939, a pu mener une double carrière dans les pays tchèques et dans les pays germanophones, avec quelques passages de légitimation aux Etats-Unis.

La longévité de quelques interprètes, équivalente à celle des Charles Trénet ou Maurice Chevalier en France, prête parfois à sourire. On raconte que des archéologues polonais auraient découvert une momie, ouvert le sarcophage, enlevé les bandelettes et que la momie leur aurait demandé : « Est-ce que Mieczysław Fogg (1901-1990) chante toujours ? ». Cette longévité permet parfois de donner une nouvelle vie à quelques titres « evergreens » « nationaux » ou importés. Irena Santor (1934-) a commencé sa carrière, en Pologne, comme chanteuse « folklorique » du groupe Mazowsze puis elle interpréta les chansons du pianiste Władysław Szpilman (1911-2000), mais reprit aussi en changeant le rythme de tango pour un rythme de chachacha le succès du compositeur soviétique Dounaïevski *Serce*, ou de l'Américain Burt Bacharach.

Le phénomène de renouvellement des générations de vedettes de la chanson peut être modifié par l'émigration politique et culturelle qui met fin à une carrière dans un pays du bloc soviétique mais ne met pas nécessairement fin à la popularité d'un chanteur, même émigré. Waldemar Matuška (1932 - 2009), chanteur né en Slovaquie mais ayant vécu à Prague, était immensément populaire. Lorsqu'il émigra vers les Etats-Unis en 1986, le pouvoir communiste « normalisateur » supprima ses chansons, en particulier *Jsem svým pánem* (« Je suis mon propre maître ») et tous ses enregistrements, y compris les génériques démissions de télévisions populaires comme *Chalupáři*⁷¹.

Helena Majdaniec (1941-2002) fut considérée comme la « reine du twist polonais » (« *Królowa Polskiego Twista* »)⁷². Elle débuta à Szczecin en 1962 dans des clubs étudiants avant d'être connue grâce aux festivals de Sopot et d'Opole. Elle enregistre dès 1963⁷³, fait des tournées en Hongrie et en Yougoslavie mais aussi en Suisse, en France à l'Olympia) ou en Suède, chante avec divers groupes de rock polonais. Elle quitte la Pologne en 1968 et s'installe en France, chante avec des chanteurs comme Demis Roussos, fait des tournées au Canada et aux Etats-Unis. Mais elle n'est jamais oubliée en Pologne où elle retourne régulièrement à partir de 1990. La charismatique rockeuse polonaise Karin Stanek (1943 ou 1946-2011), chanteuse du groupe Czerwono-Czarni, a également émigré dans les années 1970, vers l'Allemagne et revint donner des concerts en 1991. La carrière de Nina Hagen

⁷⁰ Didier FRANCFORT, « La musique savante manque à notre désir (Rimbaud, Illuminations) - Músicas Populares E Músicas Eruditas: Uma Distinção Inoperante? »

http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=artigos&id=266#_ftnref2

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=y74GenqdP5U>

⁷² <http://www.mmszczecin.pl/205857/2007/6/2/krolowa-twista-helena-majdaniec?category=news>

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=9JvulQMDcsl>

(1955-), qui avait commencé à Berlin-Est puis en Pologne où elle chantait Janis Joplin s'est transformée après son expulsion de RDA dont elle partit avec son beau-père dissident Wolf Biermann et s'est poursuivie dans une orientation plus nettement « punk » en Allemagne de l'Ouest. L'Europe centrale et orientale a ses figures de chanteurs « déviants » qui ne sont pas nécessairement des dissidents politiques mais s'ils le sont ont une posture globale de refus des conventions. Cette « marginalité » est parfois compatible avec un large succès public. Un chanteur comme le Hongrois Pál Szécsi (1944–1974), élevé comme un orphelin après l'émigration de sa mère en 1956, a un statut d'idole et un destin tragique. Il serait caricatural de considérer que les mêmes règles de censure et d'autocensure fonctionnent dans tous les pays du bloc. La Hongrie, par exemple, se singularise avec des chansons comme celles de Zsuzsa Koncz (1946-), assez ouvertement critique envers le régime kádarien. A partir de 1983, le passé douloureux de la répression de 1956 et de l'émigration est clairement évoqué dans *A Kárpáthyék lánya*⁷⁴.

La réflexion née de l'étude du succès du très officiel chant des pionniers Пусть всегда будет солнце créé par Tamara Miansarova m'a semblé conduire à la nécessité d'une approche comparée, en attendant de pouvoir mettre en place une véritable démarche prosopographique, du rapport des chanteurs du bloc soviétique à l'autorité. La créatrice de Пусть всегда, Tamara Miansarova est née en Ukraine en 1931 a connu, après le fulgurant succès de sa chanson enfantine, une forme de disgrâce officielle étant « limogée » dans un théâtre du Donbass. La chanteuse Anna German, née en 1936, qui a fait carrière en Union Soviétique et en Pologne est issue d'une famille d'origine allemande et mennonite hollandaise exilée en Ouzbékistan. Edita Piakeha (Эдита Станиславовна Пяха, Edyta Piecha) était dès le début de sa carrière dans une situation à la fois de « passeuse » et dans une certaine marginalité ayant été élevée dans une famille d'origine polonaise vivant dans le nord de la France où elle est née en 1937. En revanche, Iosif Kobzon est parvenu à devenir un crooner officiel, proche du pouvoir. Né dans une famille juive du Donbass, il est devenu un chanteur officiel. Il eut cependant des problèmes, en 1983, pour avoir interprété des chansons en yiddish de façon jugée inappropriée mais est vite revenu en cours à la fin de l'époque brejnévienne. Agent du pouvoir brejnévien, accusé d'être lié aux mafias, propagateur de la domination russe en Ukraine, interdit de séjour dans les pays baltes. Il a fait partie des rares artistes autorisés largement à voyager à l'étranger, dans le cas de sa carrière, comme dans celle de la plupart des noms cités ici, la participation à un concours international de chanson a été décisive. Dans le cas de Kobzon, comme dans celui de Tamara Miansarova, il s'agit du Festival annuel qui se tient à Sopot en Pologne, mais il y a, en définitive, bien d'autres festivals qui assurent la promotion de la variété du bloc soviétique, le échanges entre « pays socialistes » ou les échanges avec l'ouest.

⁷⁴ https://www.youtube.com/watch?v=R_KtOSdBTLk

V. Les festivals⁷⁵

Sopot⁷⁶, proche de Gdańsk, est une ancienne ville balnéaire prussienne devenue polonaise. Dès 1956, un festival de jazz y est organisé. Y joue par exemple le pianiste Krzysztof Komeda⁷⁷ (1931-1969) que les musiques de film de Roman Polanski ont rendu universellement célèbre. La chanson de variété et le jazz se trouvent donc associés dans les années 1950, ne serait-ce qu'à cause de la similitude des lieux de récitals, de fonctions sociales et de marquage générationnel.

Le festival de chanson a été initié en 1961 par « le pianiste », héros du film de Polanski, Władysław Szpilman (1911-2000). Ce festival international polonais de chanson (Międzynarodowy Festiwal Piosenki Polskiej) est bien l'un des événements majeurs de la vie culturelle « de masse » du bloc soviétique, une des vitrines de l'« ouverture » du régime dans ses nuances nationales. Une forme de spécialisation musicale, de division du travail est opérée entre l'Allemagne de l'Est, pays de Bach et de la musique classique, la Roumanie du folklore national, la Pologne des audaces et du jazz, le fait qu'une chanson officielle soviétique Пусть всегда будет солнце! soit en quelque sorte testée à Sopot, en Pologne, est à cet égard significatif d'une affirmation d'ouverture internationale et de modernité. Mais une approche plus systématique de l'ensemble des lauréats du concours de chanson annuel met en évidence la présence d'autres positionnements politiques et d'autres esthétiques. On peut d'abord noter, dès le début, parmi les lauréats, des ressortissants « occidentaux ». Le premier lauréat est un chanteur suisse Jo Rolland qui emporte le prix avec une chanson francophone intitulée *Nous deux*⁷⁸. Mais le même chanteur, quand il chante en allemand, en Suisse, en 1957, semble plus s'adapter aux rythmes du rock⁷⁹. Dans le palmarès des années 1960 aux années 1980, on peut dénombrer des Grecs (Nadia Yovanna en 1962, Nadia Constantinoupolou qui chante σ' ευχαριστώ καρδιά μου, « je te remercie mon cœur », en 1964⁸⁰), des Canadiens (Monique Leyrac lance avec succès en 1965 la chanson de Gilles Vigneault, *Mon Pays*, Robert Charlebois triomphe en 1970 avec *Ordinaire*, « il faut que je pense à ma carrière, je suis un chanteur populaire... »⁸¹). En 1963, en même temps qu'est reconnue Tamara Miansarova pour sa chanson des pionniers, en russe, une Française, Simone Langlois, obtient un prix ex-aequo pour *Toi et ton sourire*. Au Festival de Sopot, semble se dérouler une forme de confrontation entre la Pologne et l'URSS, présentée comme un match amical mais où l'affirmation internationale de la chanson polonaise est claire. Après le succès de Tamara Miansarova, il faut attendre 1972 pour que l'URSS figure

⁷⁵ Anaïs FLÉCHET, Pascale GOETSCHÉL, Sophie JACOTOT, Patricia HIDIROGLU, Caroline MOINE, Julie VERLAINE (dir.), *Une histoire des festivals, XXe-XXIe siècle*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, coll. « Histoire contemporaine, n° 9 », 350 p.

⁷⁶ <http://www.sopot.net/festival.htm>

⁷⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=pFOOSwesVHE>

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=jAm1Gdl9ctY>

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=NIQFd0rYo1M>

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=6iFYkMdR63M> La musique de Takis Morakis (1916-1991) connut un succès durable dans les « pays socialistes ». Le compositeur était l'époux de l'interprète qui avait écrit les paroles.

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=IDGNA83mxDo&list=PLJDKEilApqf7LrSkRUfiELqKj03gkCAcJ>

au palmarès, ex-aequo avec la Pologne. Alors qu'auparavant, un prix avait récompensé les Etats-Unis avec Lana Cantrell en 1966 (qui reprend en anglais un « tube » polonais⁸²) au Royaume-Uni avec Samantha Jones en 1971. Ce retard des médailles soviétiques est comparable à l'affront qu'a été l'attribution d'un premier prix à un Américain à un concours Tchaïkovski⁸³. De façon générale, une approche d'histoire culturelle comparée met bien en évidence l'échec qu'aurait pu rencontrer toute tentative d'hégémonie culturelle⁸⁴ comparable à l'américanisation de l'Europe occidentale et d'une grande partie de l'Asie. Le prix du Concours de chanson revient donc (ex-aequo) en 1972 à un Soviétique qui ne semble pas chercher à s'adapter au goût du jour occidental et à l'esthétique rock ou pop⁸⁵. Irina Ponarovskaya est récompensée en 1976 pour plusieurs chansons.

Entre 1977 et 1980, Sopot devient le cadre d'une forme de contre-Eurovision de la Guerre froide : l'Intervision (« Festiwal Interwizji » en polonais, Интервидения en russe). En 1978, le prix est devenu un « drapeau » emporté par la chanteuse soviétique Alla Pougatcheva avec une chanson qui est bien éloignée de toute propagande soviétique, sur un rythme binaire pas très swingant, on y dit que « les rois font ce qu'ils veulent » (Всѣ могут короли)⁸⁶.

Le Festival de Sopot consacre rarement, dans l'attribution de son prix, des chanteurs des autres pays « frères » (un peu des vedettes de Tchécoslovaquie) ou neutres (de Finlande). En revanche, la station balnéaire est une vitrine de la chanson de variété polonaise. En 1967, Dana Lerska emporte avec *Po prostu jestem* un succès tel que la chanson est également primée au Festival national de chanson polonaise (Krajowy Festiwal Piosenki Polskiej w Opolu) qui depuis 1963 se déroule dans la ville d'Opole (au Sud de la Pologne). Cette chanson est onirique, « comme dans un rêve » (« niby we śnie »), il n'est pas exclu que le vol d'un oiseau, un paysage de bruyère puisse avoir une portée symbolique. Sopot et Opole fonctionnent de façon plus complémentaire que concurrente : le Sud et le Nord du pays sont représentés, la mer et la montagne. Andrzej Dąbrowski, qui a obtenu un prix ex-aequo à Sopot avec *Do zakochania jeden krok* en 1972 rencontre un succès équivalent à Opole, dans une mise en scène, des costumes et des décors « pop »⁸⁷. Le Festival de Sopot programme également, hors compétition, des chanteurs invités étrangers, avec un certain équilibre entre ceux qui viennent de l'ouest et de l'est : Isabelle Aubret, Frida Boccara, Karel Gott, Muslim Magomayev, Demis Roussos, Charles Aznavour, Sofia Rotaru... Les festivals associés de Sopot et Opole sont un moment indispensable à la carrière de tout chanteur ou de tout

⁸² « You're wrong to go » adaptation du célèbre *Do Ciebie szłam* que chantait par exemple l'actrice Kalina Jędrusik (1930-1991)

<https://www.youtube.com/watch?v=W5LkvSAgmG4>

L'enregistrement en anglais de 1966 :

<https://www.youtube.com/watch?v=UboE3Ev657c>

⁸³ Didier FRANCFORT, « Tournées musicales et diplomatie pendant la Guerre froide » in *Relations Internationales*, n°156, janvier-mars 2014, pp. 73-86.

⁸⁴ Didier FRANCFORT et Paul GRADVOHL, « Des canons et des hommes », conclusion de l'ouvrage collectif Michel MASŁOWSKI, Didier FRANCFORT et Paul GRADVOHL (dir.), *Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*. Paris, Brno, 2011, pp. 591-604.

⁸⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=PnzKFhmPr5o>

⁸⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=LwCUoxcedd0>

⁸⁷ https://www.youtube.com/watch?v=2FAD_rF9ufo

groupe de rock ou de variété polonais. Karin Stanek y apparaît avec *Chłopiec z gitarą*⁸⁸ : un garçon avec une guitare bien marquée par l'esthétique du rock « occidental ».

C'est avec plus ou moins de succès que fonctionnent, dans les autres pays du bloc soviétique, des festivals de chanson visant à promouvoir une chanson nationale dans un cadre uniquement national ou ouvert sur l'étranger. En 2015, il est prévu de reprendre à Sochi la tradition des concours de l'Intervision. Mais le concours des jeunes chanteurs qui avait lieu à Sochi à l'époque soviétique a permis de développer des carrières hors d'URSS comme celle de Péter Máté (1947-1984), devenu une référence dans la variété hongroise avec une centaine de titres comme *Te ott állsz az út végén*⁸⁹. Une telle distinction peut donner accès à un passeport pour les tournées à l'étranger et le très populaire chanteur hongrois connut le succès à Cuba, au Canada et en Irlande. La ville balnéaire baltique de Jūrmala (Lettonie) a largement été un lieu de légitimation et de diffusion de la variété de la fin de l'ère soviétique. On peut assister ainsi en 1986 à la victoire dans la compétition du jeune chanteur letton Igo (Rodrigo Fomins, né en 1962)⁹⁰.

Hors d'Union Soviétique, à part le cas déjà vu de Sopot (et d'Opole, en Pologne), d'autres festivals ont une ampleur nationale largement relayée par la télévision. En Tchécoslovaquie, la Lyre de Bratislava (Bratislavská lýra) offre une reconnaissance, parfois renouvelée à plusieurs reprises, aux chanteurs de variété. La chanteuse slovaque Marika Gombitová (née en 1956) qui avait débuté dans le groupe Modus est souvent primée⁹¹. Outre Karel Gott⁹², déjà évoqué, Waldemar Matuška fait partie des chanteurs reconnus à la Lyre de Bratislava avant son émigration.

L'édition de 1968 eut un caractère exceptionnel⁹³. Cette même année, le groupe des Shadows vient à Bratislava et y découvre un disque de sa musique éditée chez Supraphon⁹⁴. Il faut insister sur l'importance sociale de la retransmission télévisée de ces festivals et de ces concerts de Bratislava⁹⁵. La façon de donner à voir les chansons de variété à la télévision est significative d'assez grandes différences culturelles et politiques au sein du bloc soviétique. Dans les années, Leonid Outiossov, qui pouvait être, par ailleurs, si drôle et irrévérencieux, chante de façon très émouvante dans le cadre d'un salon ou d'un café reconstitué en studio, au milieu d'une assemblée d'anciens combattants médaillés immobiles⁹⁶. Le regard attendri, des héros de la nation socialiste font partie des moments obligés de la mise en scène de la chanson officielle⁹⁷. Mais le modèle télévisé est loin d'être suivi partout et tout le temps. En Hongrie, à partir de 1966, la télévision nationale présente un Táncdalfesztivál (Festival de musique de danse) où débute presque tous les chanteurs

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=M7IIXpiKHvk>

⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=t9CMzBxyQYo>

⁹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=bFaVDDSHy_Q

⁹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=69NvPk8J2j0>

<https://www.youtube.com/watch?v=Jra4vXCR1fs>

⁹² https://www.youtube.com/watch?v=JzUXPIL_Vkl

⁹³ https://www.youtube.com/watch?v=HZv63g_H-yA

⁹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=d4u1VLFUxLI>

⁹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=P8vIYjcAprk>

⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=aeZi8A9bYvg>

⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=SPiKW7ahEM>

pop, comme par exemple Kati Kovács, qui apporte une grande vigueur dans l'interprétation de *Nem leszek a játékszered* (« je ne suis pas un jouet pour les garçons »)⁹⁸. Ces émissions sont, dès les premières éditions, largement accessibles en ligne⁹⁹. Il serait difficile de trouver dans le décor, dans les costumes, dans la musique, l'orchestration des éditions dès la première de 1966 une nette différenciation avec les émissions de variété diffusées par exemple en France avec la partie de variétés de Télé Dimanche (1959-1972). D'ailleurs dans l'émission théoriquement consacrée à la musique de danse donne aussi la parole à des chansonniers qui parodient le genre comme Géza Hofi (1936-2002)¹⁰⁰. Le festival est redéfini dans les années 1980 et devient un festival de musique pop.

A côté des grands festivals de chanson, à vocation nationale ou internationale, largement relayés par la télévision, des festivals plus modestes sont l'occasion d'une première étape de reconnaissance, particulièrement importante pour les groupes de rock qui parfois s'orientent après cette première étape vers la variété. En RDA, le phénomène a été bien étudié. Des « freaks » et des « tramps » se retrouvent dans de toutes petites localités pour faire un festival, comme Wandersleben (Thuringe)¹⁰¹. C'est dans un festival de rock amateur, à Salgótarján, petite ville industrielle et minière du nord de la Hongrie, près de la frontière slovaque, que se fait connaître le groupe *Apostol Együttés* célèbre dans les années 1970.

L'abondance du corpus qui est loin d'être exhaustif met en évidence la difficulté de la tâche. Il est plus facile de rattacher un « tube » à un système de mobilisation de la société, de déceler un double sens contestataire, que de voir comment fonctionne une masse de productions qui ne procèdent ni de l'endoctrinement, ni de la dissidence. Il ne suffit pas non plus d'observer la diversité des situations entre le « centre » et ses périphéries et satellites, en opposant le rituel figé de la mobilisation post-stalinienne à l'émergence d'une culture populaire de génération d'inspiration américaine. Tous ces phénomènes existent mais se mêlent inextricablement dans un complexe sonore où la chanson à succès n'est pas isolée d'autres genres musicaux. Pour sortir d'une approche caricaturale de ces pratiques, il est indispensable de décroiser le corpus, il faut tout entendre même ce qui devient trop vite insupportable, mais il faut aussi s'interroger sur ce qui fait le succès durable d'un tube, sans le décontextualiser, en intégrant bien une approche des canaux de diffusion. Reste à exploiter cette voie « expérimentale » proposée ici qui consiste à se confronter collectivement à ces chansons qui se sont inscrites dans les mémoires pour observer la façon dont elles nous parlent ou ne nous parlent pas. L'échec étant au cœur d'une interrogation sur le système soviétique qui n'a pas pu imposer une quelconque hégémonie culturelle comparable à l'américanisation. C'est dire que si les historiens ont pour mission de mettre en évidence rationnellement les mécanismes des transformations sociales, ils ne sont pas condamnés à désenchanter le monde mais à le faire chanter pour entendre comment il déchante parfois.

⁹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=YmiArwMQnn4&list=PL707B36B54F878A17>

⁹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=On7xHs5tQHI>

¹⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=Jv-Di1xs1nw>

¹⁰¹ Michael RAUHUT & Thomas KOCHAN (dir.), *Bye bye, Lübben City. Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*. Berlin, Schwarzkopf und Schwarzkopf, 2004.

