

LE MOUVEMENT DES BARDES EN URSS (1960-1985) :

Une poésie de performance

Le mouvement des bardes, actif en URSS entre 1960 et 1985, est un phénomène culturel majeur pour la connaissance de la littérature et de la civilisation russe de la fin de la période soviétique. La particularité de cette chanson est d'avoir su accoupler musique et vers ; une nouvelle forme d'expression dont l'idée résidait dans le syncrétisme de l'art du verbe et de celui de la musique. Selon les mots de Grigori Svirski, auteur de l'ouvrage *Ecrivains de la liberté : La résistance littéraire en Union soviétique depuis la guerre*, et spécialiste des questions de la dissidence en URSS : « cette chanson cessait d'être un soupir sentimental ou une propagande ; elle s'accouplait à la grande poésie »¹.

D'un point de vue pratique, le barde se présente de manière assez élémentaire : un homme seul, un poète qui s'accompagne de sa guitare. La progression simple des accords est ici utilisée pour souligner une poésie syllabo-tonique, déjà très marquée rythmiquement, afin de lui conférer une couleur chantée.

Une autre particularité du barde soviétique résidait dans l'impossibilité de poursuivre une carrière officielle. L'absence des bardes professionnels s'explique d'elle-même, car comment se tenir hors de portée de la répression en se produisant sur le devant de la scène ? Leur activité n'était pas tolérée par le Parti. N'oublions pas que le barde est avant tout un homme attaché à sa liberté d'expression, un homme qui en aucun cas ne peut se permettre de suivre l'esthétique normalisée du réalisme-socialiste. Il leur fallait donc trouver des moyens de diffusion efficace. Nous connaissons aujourd'hui le terme *samizdat*, désignant l'autoédition. Il s'agissait d'un système de copies manuscrites que l'on se faisait passer sous le manteau. Mais en parallèle de ce mode de diffusion illicite, un autre a vu le jour avec l'apparition en Union soviétique des premiers magnétophones à bande magnétique. Ainsi naissait le *magnitizdat*². Il s'agissait d'enregistrements illégaux, de concerts plus ou moins privés de musique proscrite, à l'exemple du jazz et bien entendu de la musique de barde. Les morceaux pouvaient ainsi être enregistrés, puis dupliqués en de très nombreuses copies. « Il suffisait d'un concert et ensuite les gens avaient rapidement les enregistrements »³. Ioulia Zaretskaïa Balsente, qui s'est intéressée à la question de la relation entre les intellectuels et la censure en URSS y fait allusion dans son ouvrage *Les intellectuels et la censure en URSS : 1965-1985 De la vérité allégorique à l'érosion du système* notamment à l'aide d'un entretien avec Mikhaïl Jvanetski, sur cette question du *magnitizdat* : « Je donne un concert à Moscou et au bout de quelques jours les habitants de Sibérie sont déjà au courant »⁴.

¹ Grigori, SVIRSKI, *Ecrivains de la liberté : La résistance littéraire en Union soviétique depuis la guerre*, Paris : Gallimard, 1981, p. 409.

² On peut également trouver ce terme orthographié "*magnetizdat*", mais venant du russe "*magnitofon*" [магнитофон]. Il semblerait que celui que nous utilisons soit plus judicieux.

³ Ioulia, ZARETSKAÏA-BALSENTE, *Les intellectuels et la censure en URSS : 1965-1985. De la vérité allégorique à l'érosion du système*, Paris : L'Harmattan, 2000, p. 218.

⁴ *Ibid.*

Ces bandes magnétiques étaient commodément reproductibles et facilement diffusables, en dépit de leur piètre qualité sonore. Il s'agissait finalement d'un véritable *samizdat* musical pratiquement impossible à contrôler et de ce fait les autorités se contentaient de feindre bien souvent la pratique des bardes. Véronique Jobert, elle aussi spécialiste de la question, commente ce fait : « Pour la critique, pour la discussion ouverte, c'était comme s'il n'existait ni anecdotes, ni Vyssotski, ni Zvanetski »⁵. Marina Vlady, ex-épouse du barde Vladimir Vyssotski abonde dans ce sens dans son livre *Vladimir ou le vol arrêté*, insistant sur la popularité du poète : « il n'existait pas de maison ou l'on n'écoute Vladimir Vyssotski »⁶. Enfin pour reprendre les mots de Georges Nivat, « Au Dégel, les Russes n'eurent pas de livre de chevet, mais des enregistrements de chevet »⁷.

Les travaux de barde n'étant donc pas publiables ou enregistrables de manière officielle en URSS, ce système a permis au « phénomène barde » de prendre tout son essor ; était alors en marche « la révolution du magnétophone »⁸. Il n'existe que de rares traces écrites de leur activité de poète, ou alors publiées bien des années après, par les spécialistes du genre qui se sont acharnés à compiler les textes, à l'écoute des enregistrements d'époque.

Un problème se pose alors : la poésie de barde, susceptible d'être modifiée par le fait même de l'interprétation, ou par des variantes de circonstance lors des prestations *live*, devient figée lorsqu'elle est couchée sur le papier ou gravée sur bande, les bandes n'étant que le reflet d'une représentation unique. Il semblerait que la fixité de l'œuvre vienne à en altérer l'essence même. Le concert reste, quoi qu'il en soit, le moment essentiel, privilégié de la poésie de barde. Le véritable sens de leurs chansons réside à l'évidence dans le contact avec le public. À l'exception de rares exhibitions comme le festival des bardes d'Akadiemgorodok⁹, où près de vingt-cinq mille personnes furent présentes au mois de mars 1968 (cas unique dans l'ère soviétique), la prestation des bardes a lieu quelquefois dans les cafés, éventuellement quelques clubs *underground* léningradois au public restreints, mais la plupart du temps dans le confinement d'appartement privés. Cela se passait en tout cas très loin des récitals structurés, réservés à des artistes qui avaient droit aux grandes salles parce que leurs tournées étaient organisées par le *Goskoncert*¹⁰.

S'établissait alors une représentation très intimiste, marquée par une intense promiscuité avec le public. Absence de scène, regards et gestuelles participent ainsi à la qualité de cette poésie vivante, mise en valeur par l'utilisation d'un ton confidentiel. Le public ne fait plus véritablement face à l'artiste, il est avec lui, il est à ses côtés, et participe à un véritable moment de partage ; l'artiste devient accessible. Le barde pouvait créer un univers chaleureux, qu'il lui aurait été plus difficile de mettre en place sur une grande scène, et ce, quelle que soit la nature de son public, car il est bon de se rappeler que les bardes pouvaient se produire devant des membres de l'*intelligentsia* soviétique, parfois de la *nomenklatura*¹¹.

⁵ Véronique, JOBERT, *La satire soviétique contemporaine : société et idéologie*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1991, p. 144.

⁶ Marina, VLADY, *Vladimir ou le vol arrêté*, Paris : Fayard, 1987, p. 84.

⁷ Georges, NIVAT, *Vivre en russe*, Lausanne : l'Age d'homme, 2007, p. 115.

⁸ Grigori, SVIRSKI, *Ecrivains de la liberté : La résistance littéraire en Union soviétique depuis la guerre*, Paris : Gallimard, 1981, p. 409.

⁹ Akad'emgorodok [Академгородок] est une ville scientifique situé à proximité de Novossibirsk. Elle constitue l'un des centres scientifiques les plus importants de Russie.

¹⁰ Le *Goskoncert* [Госконцерт] contraction de *Concert d'Etat* est un système d'organisation de concert géré par l'Etat. C'est par lui qu'est promu l'*Estrada*.

¹¹ Pour les membres de la *Nomenklatura*, assister à des récitals de Vyssotski, pourtant proscrits était un signe d'appartenance à l'élite intellectuelle du pays.

Le barde entre alors dans ce que nous nommerons une « esthétique de l'engagement », composée d'un certain nombre de règles tacites, qui tendent, en définitive, à démontrer ce qui les regroupe en dépit de leur poétique personnelle, de leurs inclinaisons particulières pour tel ou tel choix poétique, telle ou telle forme d'expression, qui quant à elles demeurent individuelles. Il n'y a pas de rituels particuliers, mais un certain nombre de choix artistiques communs.

Se dégage donc un engagement à deux facettes, avec, d'une part, une esthétique « théorique » (ou morale) et d'autre part une esthétique « physique ».

L'esthétique « théorique » (ou morale) n'est en définitive que le reflet d'une « philosophie » ou peut-être devrait-on dire d'une « idéologie » que l'on retrouve chez la plupart des bardes. Nous y faisons allusion plus haut, par la volonté de non respect des normes du réalisme-socialiste, mais cela se manifeste principalement dans ce qui n'est pas un refus direct, mais par l'utilisation de thématiques sortant des sentiers battus de l'esthétique voulue par le Parti.

Les thématiques des bardes, visant à éveiller l'auditeur, à le faire réfléchir sur un fait de société particulier tendaient à le rendre actif. La réaction devait être suscitée par l'utilisation de situations ou de personnages auxquels il pouvait s'identifier : personnage, de petite condition, fonctionnaires, sportifs, intellectuels, *et caetera*. Le public semblait ainsi directement ciblé par l'artiste. C'est ainsi qu'au cours de ses prestations, Alexandre Galitch dépeint les aventures d'un petit ouvrier, un stakhanoviste, Klim Petrovitch Kolomitsev, connu pour son alcoolisme maladif. Chaque représentation donne libre cours aux petites mésaventures de Klim, et elles sont nombreuses : *Klim Petrovitch prend la parole à un meeting en faveur de la paix*, *Klim Petrovitch s'élève contre l'aide économique accordée aux pays sous-développés*, ou encore, *les pleurs de Daria Kolomitseva sur son ivrogne de mari, Klim Petrovitch*. Ses aventures se suivent, le personnage évolue d'une chanson à l'autre et d'un concert à l'autre, au travers de petits épisodes de la vie de Klim Petrovitch, toujours teintés d'un humour grinçant, sarcastique et acide.

Nous soulignons plus haut le problème de la mise par écrit ou sur bande magnétique d'une « version définitive de la poésie de barde ». Ici, Klim Petrovitch, dans la chanson *Klim Petrovitch prend la parole à un meeting en faveur de la paix*, est invité à faire un discours public tout en mettant en valeur sa condition d'ouvrier. Lorsqu'il prend la parole à la tribune, il met un moment avant de comprendre qu'il est en train de lire quelque chose qui n'a rien à voir avec le sujet, il parle au nom d'une veuve. Personne ne réagit dans l'assemblée. Il décide donc de terminer son discours sans en changer une virgule. « Je suis veuve depuis tant d'années, je vous parle en tant que mère et que femme... ». Il est félicité par l'assistance. Le poème se terminera sur une touche d'humour : le « Premier¹² » l'emmène avec lui et lui offre à boire et à manger tout en le félicitant. Cependant rien dans le discours de Klim ne lui a échappé. Il l'appelle désormais « la mémère Klim » un surnom qui lui sera attribué pour longtemps. Cette fin apparaît dans une édition de 1978 publiée par YMCA-Press (donc hors Union-soviétique) dans un recueil de chansons de bardes russe. « Pourtant sur une cassette enregistrée par Galitch lui-même, la chanson se termine autrement. Dans cette nouvelle version personne ne se rend compte de l'erreur du stakhanoviste »¹³.

*A la fin, il m'a invité dans son domaine
Et il m'a dit publiquement :*

¹² Le « Premier » dans ce texte peut désigner soit la personne qui préside l'évènement, soit le Premier secrétaire, poste qui correspond à la tête du pouvoir local.

¹³ Hélène, BLANC, *Les auteurs du Printemps russe : Okoudjava, Galitch, Vyssotski*. Montricher : Les éditions noirs sur blanc, 1991, p. 217.

« Tu as bien parlé, en véritable ouvrier :
Tu as très fidèlement retranscrit la situation ».

La spécificité de « l'esthétique physique », quant à elle, réside dans « l'acte même de la représentation ». Le barde n'utilise que très rarement le microphone et se contente, comme nous le disions, d'être assis au sein même de son public, guitare en main. La guitare est par ailleurs un attribut qui joue un rôle essentiel dans « l'esthétique physique ». Il s'agissait bien souvent d'une *Semistrunka* (ou *Semistrunnaâ gitara*¹⁴), guitare heptacorde parfois appelée la « guitare russe »¹⁵. Cette guitare heptacorde est accordée la majeure partie du temps (et par l'ensemble des bardes) en *open-tuning*¹⁶ de *G-major*¹⁷, soit un accordage correspondant à D G B D G B D¹⁸ plutôt qu'un accordage standard que l'on retrouve habituellement sur les guitares classiques à six cordes, E A D G B E¹⁹. L'utilisation de cette guitare et de cet accordage caractéristique confère un aspect typique à la poésie de barde, voire un caractère spécifiquement russe.

La poésie de barde, ou même l'activité de barde devient alors une poésie de la « performance », un art de la synthèse qui lors du concert (et ici l'utilisation du terme concert devient gênante) ne se contente plus d'allier poésie et musique mais va jusqu'à emprunter au genre théâtral. Un exemple particulièrement frappant est celui du barde Vladimir Vyssotski. Rien d'étonnant à cela, sa seule carrière officielle était celle d'acteur, il officiait au théâtre de la Taganka, qui l'avait rendu célèbre, établissement par ailleurs étroitement surveillé. Par l'utilisation de cris et intonations forcées, sans prestation nous rappelle les déclamations de poème de Vladimir Maïakovski, éminente figure de la poésie futuriste russe. L'impression poétique est ici plus forte, doublée par la musique. Elle gagne en efficacité ; il y a là une nouvelle manière de communiquer. Cette chanson en apparence individualiste devient universelle en bousculant un public qui pourtant commence à s'habituer au confort intimiste de départ.

Cette « poésie de performance » pourrait aussi être désignée par le terme « poésie de circonstance ». En effet, dans la confrontation avec l'autre, (confrontation qui n'est pas toujours et forcément brutale), cette poésie devient alors mouvante, en ce que l'interprétation publique est susceptible de véhiculer en terme d'intensité et de renouvellement. Pour illustrer ce phénomène, attardons nous sur le poème de Vladimir Vyssotski, *La chasse au loup* (1968), dans lequel il raconte l'épisode d'une battue dont il est le gibier. L'auteur s'y voit « traqué », par les autorités.

*Je suis à bout de force, à me rompre les tendons.
Mais aujourd'hui de nouveau, comme hier,
Ils m'ont traqué, traqué.
Ils me chassent, heureux, dans leur numéro.
De derrière les sapins, se déchaînent les fusils de chasse,
Là bas les chasseurs sont tapis dans l'ombre.
Les loups titubent dans la neige,*

¹⁴ Du Russe *Semistrunka* [Семиструнка], et *Semistrunnaâ gitara* [Семиструнная гитара]. Cette guitare qui comme son nom l'indique est munie de sept cordes se différencie de la guitare classique qui n'en possède habituellement que six.

¹⁵ En russe *Ruskaâ gitara* [Русская гитара]. Cette guitare serait apparue en Russie au XVIII^e siècle.

¹⁶ Ce terme utilisée par tous types de guitaristes, de la musique classique au rock désigne la manière d'accorder une guitare. Chaque *open-tuning* correspond à un choix bien précis du musicien, soit pour des raisons pratiques (faciliter le positionnement des doigts pour réaliser tel ou tel accord) soit dans la recherche d'une sonorité bien particulière.

¹⁷ En solfège international qui utilise des lettres pour désigner les notes, un *open-tuning* en *G-major* correspond à une tonalité de sol majeur.

¹⁸ Ré Sol Si Ré Sol Si Ré.

¹⁹ Mi La Ré Sol Si Mi.

Transformés en cible vivante.

Refrain :

*C'est la chasse aux loups, c'est la chasse.
Aux fauves gris, aux mères louves et aux louveteaux.
Les rabatteurs crient et les chiens hurlent à en vomir.
Sang sur la neige et taches rouges des drapeaux.*

*Ils jouent à un jeu de dupe avec les loups,
Ces chasseurs, et leur main ne tremblera pas.
Ils ont cerné notre liberté de drapeaux,
Ils sont sûrs d'atteindre leur but.*

*Le loup ne peut pas rompre la tradition !
Dès l'enfance, nous, louveteaux, chiots aveugles,
Avons sucés la louve et, avec son lait,
Cet interdit : ne dépassez pas les drapeaux.*

*Nos pattes et nos mâchoires sont rapides.
Pourquoi donc, chef, réponds moi,
Tels des dératés, courons nous devant des fusils
Sans essayer de violer l'interdit ?*

*Le loup ne peut pas, ne doit pas agir autrement !
Voilà, mon heure est venue :
Celui auquel je suis destiné,
Sourit et épaula son fusil.*

*J'ai refusé d'obéir et j'ai franchi
Les drapeaux : la soif de vivre a été plus forte.
Heureux j'ai juste entendu derrière moi,
Les cris d'étonnement des hommes.*

*Je suis à bout de force, à me rompre les tendons.
Mais aujourd'hui ne ressemble pas à hier.
Ils m'ont traqué, traqué,
Mais les chasseurs sont restés bredouilles !*

La chasse au loup, est l'une des plus célèbres chansons de Vladimir Vysstoski. À la fin du poème nous constatons au travers d'une écriture à l'optimisme fortement contrasté, qu'il parvient tout de même à s'échapper, au prix de la souffrance. Mais cette fin « heureuse » ne sera pas reprise dans une chanson écrite quelques années plus tard, une chanson qui a évolué au cours de ses prestations, et intitulée : *Fin de la chasse aux loups ou chasse à l'hélicoptère*. Dans ce poème-ci, les loups ne parviennent plus à s'enfuir. On les tue à coups de fusil depuis l'hélicoptère. Plus de salut, plus de chance de s'échapper. Le pessimisme est pratiquement sans réserve.

*Sur la neige arrosée de sang, l'inscription est en train de s'effacer :
Nous ne sommes plus des loups !*

Vyssotski semble ici déplorer le manque de réactivité de ses concitoyens, le masque tombe, la métaphore du loup disparaît. Il ne s'agit plus ici d'une simple variation, comme dans les histoires de Klim Petrovitch Kolomitsev, de Galitch, mais d'un changement de sens significatif.

D'autres méthodes étaient également utilisées par les bardes pour capter plus facilement le public et mettre en valeur leur poésie. Alexandre Gorodnitsky par exemple, obtenait l'attention de son public par une musicalité exemplaire, dans la pure technicité d'un guitariste de musique tsigane, tandis que son chant était doux et posé. Alexandre Galitch usait d'une musique somme toute assez calme et en arrière plan, tandis qu'il chantait son texte teinté de sarcasme. Enfin

Boulat Okoudjava se référait davantage au style de la ballade, très prisé des Russes, jouant sur leur goûts musicaux.

Quoi qu'il en soit :

L'histoire de la chanson d'auteur, a démontré que l'auteur, sur scène, ne forme qu'un avec le spectateur de la salle. Voilà la spécificité de ce genre musical : c'est une conversation d'homme à homme, où l'âme est mise à nu²⁰.

Ainsi un dialogue s'ouvre avec le public, un dialogue qui se poursuit au sein même du mouvement, comme une écriture en constante évolution. Il existe de nombreux textes qui font allusion de manière plus ou moins directe aux autres bardes. On constate rapidement que ces auteurs se citent, se copient, se parodient, se rendent hommage ou se critiquent. Ainsi Alexandre Dolski dans sa chanson *Orphée* chante ses vers sur une musique de Vladimir Vysstoski et dans *Dedicace à Youri Koukine* utilise son propre texte sur une musique de Iouri Koukine. Dans le même esprit, Sergueï Nikitine est un habitué des collaborations entre bardes, comme dans *Chanson à maman*²¹, avec des vers de Dimitri Soukhariev, une musique de Viktor Berkovskij et de Sergueï Nikitine. De même, des morceaux de Nikitine seront repris avec de nouveaux vers par Iouri Vizbor, dans *L'étoile polaire*, une pratique que Vizbor reproduira dans *Vanioucha de Tioumen* sur une musique de Boulat Okoudjava.

Mais ces collaborations peuvent prendre une autre forme, comme des références, parodies ou hommages, telle la chanson *Parodie de Iouli Kim* de Iouri Vizbor, ou *À mes amis* de Evgueni Kliathckine cette fois-ci en hommage à Vizbor²². Dans le même ordre d'idée on voit Alexandre Gorodnitski rendre hommage à Novella Matveeva dans sa chanson *A Novella Matveeva*. Ils dialoguent ainsi de bardes à bardes avant même d'ouvrir le dialogue de bardes à public.

Le travail des bardes, de cette poésie mouvante, de cette discussion qui s'ouvre avec le public et se poursuit au sein du mouvement, laisse place à une sensation d'inachèvement lorsqu'on le prend dans sa globalité. Ce phénomène vient de la nature même de cette pratique, dont la connotation sociale est primordiale. L'auteur s'attache à mettre en valeur les problèmes du moment, mais également ses goûts personnels ou de circonstance, qui sont eux-mêmes susceptibles d'être modifiés avec le temps.

Cet inachèvement dans la période 1960-1985, prendra fin avec l'arrivée de la Perestroïka, dont les idées étaient celles qui furent la plupart du temps portées par les bardes. Après 1985, l'activité de barde prit un nouveau tournant, leurs poèmes ayant brutalement perdu en résonance sociale.

Jérémie Regnault

²⁰ KRUPP, *Komsomolskaâ pravda*, 12 Avril, 1988.

²¹ Cette collaboration était le fruit du spectacle *Mary Poppins*, adaptation de l'œuvre de Pamela Lyndon Travers.

²² Ouvertement annoncée au début de ses performances « Hommage à Iouri Vizbor » [Памяти Юрия Визбора].

Bibliographie

BLANC, Hélène, *Les Auteurs du Printemps russe : Okoudjava, Galitch, Vyssotski*, Montricher : Les éditions noirs sur blanc, 1991, p. 217.

JOBERT, Véronique, *La Satire soviétique contemporaine : société et idéologie*, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1991, 244 p.

KRUPP, *Komsomolskaaâ pravda*, 12 Avril 1988.

NIVAT, Georges, *Vivre en russe*, Lausanne : l'Age d'homme, 2007, 481 p.

SVIRSKI, Grigori, *Écrivains de la liberté : La résistance littéraire en Union soviétique depuis la guerre*, Paris : Gallimard, 1981, 497 p.

VLADY, Marina, *Vladimir ou le vol arrêté*, Paris : Fayard, 1987, 291 p.

ZARETSKAÏA-BALSENTE, Ioulia, *Les Intellectuels et la censure en URSS : 1965-1985. De la vérité allégorique à l'érosion du système*, Paris : L'Harmattan, 2000, 401 p.