



HAL
open science

Nouvelles censures sous régime autoritaire. La musique protestataire en Russie et au Bélarus post-soviétiques

Yauheni Kryzhanouski

► To cite this version:

Yauheni Kryzhanouski. Nouvelles censures sous régime autoritaire. La musique protestataire en Russie et au Bélarus post-soviétiques. Eur'ORBEM Éditions. L'invisibilisation de la censure. Les nouveaux modes de contrôle des productions culturelles (Bélarus, France, Maroc et Russie), sous la direction de Yauheni Kryzhanouski, Dominique Marchetti et Bella Ostromoukhova, 3, , pp.31-64, 2020, Collection "Études et travaux", 979-10-96982-16-5. hal-03367686

HAL Id: hal-03367686

<https://hal.science/hal-03367686>

Submitted on 15 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

& ÉTudes Travaux 2020

NOUVELLES CENSURES SOUS RÉGIME AUTORITAIRE

LA MUSIQUE PROTESTATAIRE EN RUSSIE ET AU BÉLARUS POSTSOVIÉTIQUES*

Yauheni Kryzhanouski

SAGE – Sociétés, Acteurs, Gouvernements en Europe, Université de Strasbourg/CNRS ;
CRAL – Centre de recherches sur les Arts et le Langage, EHESS/CNRS ;
CERCEC – Centre d'étude des mondes russe, centre-européen & caucasien,
CNRS/EHESS

** Les recherches menant aux présents résultats ont bénéficié d'un soutien financier de l'EHESS pour le projet de recherche « Gouverner la dissidence : sociologie de la censure sous régime autoritaire contemporain ».*

Études et travaux d'Eur'ORBEM, décembre 2020, pp. 31-64

Le Bélarus et la Russie appartiennent à la catégorie des systèmes politiques qui a donné lieu depuis les années 2000 à l'émergence d'une panoplie de qualificatifs originaux : régimes hybrides (Diamond, 2002), autoritarismes compétitifs (Levitsky & Way, 2010) ou électoraux (Schedler, 2006), Frankenstate (Scheppelle, 2013), pseudo-démocraties (Diamond, 2002), démocraties (Liniger-Goumaz, 1992), etc. Ces différentes notions renvoient à une réalité commune. Il s'agit de régimes politiques qui s'appuient officiellement sur des institutions et normes inspirées des démocraties libérales (élections d'apparence compétitives, séparation des pouvoirs, liberté de parole et autres droits politiques inscrits dans la constitution ou encore pluralisme politique formel) et qui ne sont *a priori* pas contradictoires avec les principes, les valeurs, voire les pratiques démocratiques tels qu'ils sont perçus en Occident. Cependant, ces systèmes sont essentiellement autoritaires au sens où les « pouvoirs d'État [y sont] concentrés dans les mains d'individus ou de groupes qui se préoccupent, avant toute chose, de soustraire leur sort politique aux aléas d'un jeu concurrentiel qu'ils ne contrôlèrent pas de bout en bout » (Hermet, 1985, p. 271). Ainsi, dans ces nouveaux systèmes autoritaires on constate soit une distorsion entre les normes et les valeurs proclamées d'un côté et la réalité des pratiques de l'exercice du pouvoir de l'autre, soit un assemblage spécifique des normes et des pratiques démocratiquement « convenables » séparément qui produit des effets de contrainte politique et de monopolisation du pouvoir : limitation du pluralisme par suppression de la véritable opposition, contrôle des médias, interventions dans le monde associatif, manque d'incertitude dans le cadre du vote etc. L'ensemble des contraintes politiques qui s'imposent à l'expression publique, c'est-à-dire la censure au sens large, constitue un des domaines où l'on peut voir concrètement l'opération des mécanismes de ces autoritarismes contemporains.

L'introduction générale à cet ouvrage mentionne deux approches à la censure : d'un côté une approche étroite, se concentrant sur les instruments régulateurs, les règles juridiques et les aspects institutionnels, d'un autre – une perspective plus inclusive, se référant à la censure

invisible (Bourdieu, 1996 ; Champagne & Marchetti, 2002 ; Durand, 2006), structurale (Bourdieu, 1982)¹, constitutive (Jansen, 1991), à la « nouvelle censure » (Müller, 2004) voir à la post-censure (Brun & Roussin, 2020). Si l'on adopte l'approche formelle pour étudier la censure au Bélarus et en Russie des années 2000-2020, on n'en trouvera que quelques atavismes, sans importance cruciale. La censure au sens étroit est officiellement proscrite² et, du point de vue juridique, la régulation de la production culturelle s'inspire des normes libérales. Il n'y a pas d'institution officiellement chargée du contrôle politique de la production culturelle. La justification des contraintes qui sont imposées à l'expression publique n'est pas ouvertement politique au sens où officiellement ce n'est pas la contestation de la domination des groupes qui détiennent le pouvoir qui fait l'objet de la censure ; cette dernière ne vise pas (officiellement, de nouveau) les adversaires de ces groupes en tant que tels, dans leur qualité d'opposants ou dissidents. Cependant, cela ne veut pas dire que l'expression politique est libre et que la censure politique au sens large est inexistante.

En étudiant les contraintes qui se posent à la musique contestataire en Russie et au Bélarus, je propose d'appliquer les deux approches à la censure (« classique » et « invisible/structurale ») en suivant deux lignes méthodologiques. D'un côté, je m'intéresse aux mécanismes qui défavorisent les prises de position contestataires, ce qui permet d'emblée de circonscrire l'analyse à la censure politique. De l'autre, je ne pose pas de rupture entre la censure formelle et invisible, en les traitant comme un *continuum* de contraintes plus ou moins restrictives et plus ou moins formalisées, le degré des restrictions variant en fonction de la société et de la période qu'on étudie. Ce contrôle ne provient pas nécessairement des institutions étatiques et il peut être exercé par différents types d'acteurs. Autrement dit, la prise en compte de cet agencement permet d'éviter la myopie de l'approche

1. Notamment le chapitre « Censure et mise en forme ».

2. Dans les deux pays cette interdiction est constitutionnelle : la censure est proscrite par l'article 33 de la Constitution biélorusse et par l'article 29.5 de celle de la Fédération de Russie.

formelle. D'ailleurs, de ce point de vue, l'autocensure ne constitue pas un phénomène distinct et séparé des autres censures, elle s'inscrit dans ce *continuum* et on peut l'analyser comme un effet de l'intériorisation de la structure sociale, comme un ensemble de contraintes exercées « par l'intermédiaire de l'anticipation des chances de profit » (Bourdieu, 2001, p. 115)³.

La censure est ainsi envisagée comme s'inscrivant dans un système plus général de gestion de la dissidence, c'est-à-dire un système de contrôle qui ne se résume pas aux méthodes répressives immédiates et qui s'appuie dans une plus grande mesure sur des éléments implicites. Son volet restrictif peut s'accompagner de dispositifs d'encadrement, de cooptation et de promotion sélective des activités intellectuelles potentiellement ou effectivement contestataires⁴. La censure est ici à la fois publique et privée, politique et économique, systématique et spontanée. Dans cette contribution, en m'appuyant sur l'analyse des contraintes qu'affrontent les mouvements musicaux contestataires en Russie et au Bélarus, je discuterai du caractère plus informel (au sens où elle ne s'appuie pas sur les documents législatifs et les instruments régulateurs officiels), diffus, imprévisible et économique que revêt la « nouvelle censure » dans les régimes autoritaires contemporains.

Cette contribution s'appuie sur une étude comparative⁵ dans deux contextes politiques issus d'un même cadre historique soviétique, mais où les mécanismes, les dynamiques et les temporalités de la consolidation autoritaire sont différents. On commence à parler de dictature au Bélarus vers 1996, année de la modification de la Constitution qui conduit au renforcement, d'une manière hypertrophiée,

3. C'est pour cette raison que Pierre Bourdieu qualifie l'autocensure de « censure anticipée ».

4. Ainsi, Françoise Daucé a démontré que le volet répressif du système politique russe s'accompagnait de sélection, promotion et cooptation des associations de défense des droits de l'homme (Daucé, 2013). Johannes Gerschewski parle même de trois piliers des régimes autoritaires durables : légitimation, répression, cooptation (Gerschewski, 2013).

5. Recherche postdoctorale réalisée en 2016-2017 à l'EHESS, ainsi que résultats de ma thèse de doctorat (Kryzhanouski, 2015).

des pouvoirs du président de la République, à la dissolution du parlement, à sa reconstitution réduite aux parlementaires loyaux uniquement et au début des purges de la haute fonction publique. Suivront à la fin des années 1990-début des années 2000 la mainmise sur les médias, les interventions dans le monde associatif, la restriction de l'activité des partis politiques, etc. (Goujon, 2002 ; Bigday, 2017, pp. 191-179 ; Silicki, 2005). En Russie, on évoque le tournant autoritaire depuis le début des années 2010, après le retour de Vladimir Poutine à la présidence du pays ce qui provoque de grandes manifestations contestataires, mais certains éléments, notamment les débuts du contrôle politique des médias et la soumission des milieux d'affaires au pouvoir politique se ressentent dès l'arrivée de Poutine au pouvoir, au début des années 2000⁶.

Dans le contexte post-soviétique, les mouvements artistiques qui se réclament de la mouvance rock sont particulièrement propices à la politisation soutenue par l'histoire de ces musiques en URSS et par la mythologie engagée et contestataire qui l'entoure. Cette politisation escomptée favorise la censure et rend son caractère politique plus facilement détectable.

Un autre élément de « l'héritage » soviétique peut résider à la fois dans la culture de précaution excessive et dans la propension à la soumission volontaire aux autorités politiques propre aux agents des champs culturel, administratif et économique biélorusses et russes. La volonté de se protéger contre des sanctions potentielles même si leur probabilité est faible, *l'illusio* de la primauté du pouvoir politique par rapport aux règles administratives et juridiques et l'hétéronomie acceptée du monde des affaires favorisent la délégation de la contrainte vers les agents privés et l'initiative autonome de la censure de la part des fonctionnaires subalternes.

La censure est un des rares phénomènes sociaux qu'il est plus facile à saisir à partir de ses effets : c'est dans les effets et les situations que s'objectivent notamment les structures invisibles de

6. Voir notamment la contribution d'Ivan Chupin et de Renata Mustafina à cet ouvrage.

la censure. Pour les étudier, j'ai utilisé trois principales méthodes d'enquête :

- entretiens semi-directifs avec les producteurs culturels : notamment avec les musiciens contestataires, critiques, journalistes, producteurs et organisateurs de spectacles (52 entretiens dans le cadre du travail de thèse et 18 pendant la recherche postdoctorale).

- analyse d'articles de médias pour objectiver la dynamique de l'accès des producteurs culturels aux médias et reconstituer les débats autour des situations de censure.

- étude des actes juridiques qui régissent l'activité de production artistique et de spectacle.

J'ai étudié dans chaque pays deux mouvements distincts dans deux villes (au Bélarus : dans les villes de Minsk et de Grodno ; en Russie : à Moscou et à Saint-Pétersbourg).

Le premier type d'acteurs inclut les rockers professionnels qui aspirent à vivre de leur activité artistique. Dans le cas biélorusse, il s'agit du mouvement que je désigne par « rock national », mouvement biélorussophone hétérogène qui émerge dans les années 1980, à la fin de la période soviétique donc, en dehors des cadres institutionnels professionnels et qui se politise rapidement aux côtés des mouvements indépendantistes⁷. Après l'arrivée d'Alexandre Loukachenko au pouvoir en 1994, ces groupes, rejoints de quelques autres formés au début des années 1990, suivent leurs anciens alliés politiques et s'opposent aux changements autoritaires. Ils participent aux manifestations, où ils jouent parfois, soutiennent publiquement les partis d'opposition et critiquent souvent (mais non obligatoirement) et de façon allusive la situation sociopolitique dans les textes de leurs chansons. Parmi les plus connus figurent *Mroja* (Rêve), devenu NRM (République

7. Il s'agit notamment des « mouvements informels », formés au début des années 1980 pour promouvoir la culture nationale biélorusse, la conservation des monuments historiques et les études folkloriques et historiques ou découvrir la vérité sur les crimes staliniens commis dans les années trente en RSSB. En 1988, ces différentes initiatives se réunissent au sein du Front populaire biélorusse qui se pose des objectifs de plus en plus politiques : participation aux élections, autonomie et enfin indépendance du Bélarus.

indépendante Rêve), *Bonda* (Morceau) qui s'est transformée en *Ulis* (Ulysse) et *Krama* (épicerie), *Novae neba* (Ciel nouveau), *Palac* (Palais), *Kriwi* [lat.] (nom d'une tribu), *Neuro Dubel* [lat.] (Neuro cheville), partiellement russophone.

En Russie, les artistes professionnels qui m'ont intéressé étaient à la fois les anciens représentants de l'*underground* soviétique des années 1980 – Andrej Makarevič et son groupe *Mašina vremeni* (machine à remonter le temps), Jurij Ševčuk (*DDT*), Boris Grebenščikov (*Akvarium*, aquarium), Mixail Borzykin (*Televizor*, poste de télévision) ou encore Vasilij Šumov (*Centr*, centre) – et les musiciens engagés de la nouvelle génération (Vasja Oblomov, *Noize MC* [lat.], etc.). Certains des musiciens de la génération des années 1980, comme Jurij Ševčuk ou Mixail Borzykin, ont commencé à participer aux manifestations et à se positionner de nouveau comme contestataires à partir de 2008 (lors des élections présidentielles, puis des mobilisations en défense de la forêt de Khimki près de Moscou en 2011). De nombreux rockers, comme Andrej Makarevič, Boris Grebenščikov, Jurij Ševčuk, Mixail Borzykin ou *Noize MC* ont pris position à l'encontre du rôle que joue la politique russe dans le conflit en Ukraine depuis 2013.

Le second type d'acteurs que j'ai étudiés est moins connu. Il s'agit des mouvements DIY (*Do-it-yourself*) anarcho-punk : anticapitalistes, parfois clandestins, proches des groupuscules libertaires. Ces mouvements émergent en Russie et au Bélarus à partir du milieu des années 1990. Les acteurs de ces mouvements se réclament de l'éthique et de l'esthétique DIY et adoptent un mode de production et de distribution non commercial. Il va sans dire qu'il s'agit souvent de groupes politisés et ouvertement contestataires, en majorité de tendance punk musicalement (par exemple, au Bélarus : *Deviation*, *Kal'jan* [narguilé], *Hate to State*, *Pet Nihil*, *Contra la Contra*, *Scum out*, *Ljamant* [lamentation], *I know* ; en Russie : *Crowd control*, *What we feel*, *Unconform*, *Talovov Net* [il n'y a plus de tickets], *Spitfire*, *Brigadir* [brigadier], *Komatoz* [coma], *Kolesa Dharmy* [Les roues de Dharma], etc.). Bien que

deux de ses principales fondatrices viennent du mouvement actionniste moscovite de l'art-performance, le groupe *Pussy Riot* est aussi en partie issu du mouvement punk DIY.

Il existe bien évidemment des différences notables dans la structuration et les principes de fonctionnement entre les champs musicaux russe et biélorusse. Deux méritent mention ici. Premièrement, le marché musical russe est plus vaste que le biélorusse – ne serait-ce que pour des raisons démographiques évidentes, mais aussi parce que le russe est une langue majoritaire au Bélarus. Le degré de commercialisation de la musique russe est également nettement supérieur – notamment dû aux investissements disponibles. Ainsi, les artistes russes sont très présents dans l'espace médiatique et musical biélorusse (la plupart de grands artistes russes incluent le Bélarus dans leurs tournées), voire le dominant.

Deuxièmement, au Bélarus, l'État reste très présent dans le fonctionnement de la musique professionnelle, y compris pour les musiques actuelles. Le système des philharmonies subordonné à l'entreprise de concerts étatique *Belkancèrt* continue à employer des artistes de variétés après la fin de l'URSS, et leur salaire est majoré si l'artiste possède le titre d'« artiste populaire » ou d'« artiste émérite », distinctions héritées de l'époque soviétique. En Russie, au contraire, l'agence *Roskoncert* (héritier du *Sovkoncert* soviétique) joue un rôle très timide en organisant certains événements sous le patronage du ministère de la Culture.

Les mesures restrictives à l'encontre du rock contestataire au Bélarus et en Russie peuvent être regroupées selon cinq catégories : réglementation, interdictions, annulations et autres entraves systématiques à l'organisation de concerts, restrictions d'accès aux médias, et modes de censure indirecte (politique culturelle défavorable et intimidation en dehors de l'activité musicale).

LA RÉGLEMENTATION ET SES EFFETS : UNE INCERTITUDE STRUCTURELLE

À la différence de la Russie, le Bélarus a vu, dès 1995, sa réglementation relative à l'activité artistique se renforcer en devenant plus restrictive. À part quelques exceptions (notamment les concerts organisés par les institutions d'État), tout artiste ou organisateur de concerts doit obtenir une autorisation spéciale, appelée « attestation donnant droit d'organisation et de tenue de spectacle sur le territoire de la République du Bélarus » ou, en plus synthétique, l'« autorisation de tournées » (*gastrol'noe udostoverenie* qu'on appelle aussi *gastrol'ka*). Cette règle s'applique entre 1995 et 2011 et depuis 2013, l'interruption semble être due à une lacune législative : la réglementation de 2011 ne prévoit pas de licence pour les artistes biélorusses, à la différence des artistes étrangers. Une *gastrol'ka* peut être accordée par les institutions régionales et locales d'administration de la culture pour une durée de trente jours pour le même programme et pour l'une des six régions du pays ou pour la ville de Minsk. À la fin de cette période, ou si le concert autorisé dans une région doit être donné ailleurs, il faut renouveler la demande d'autorisation. L'introduction de ce système de régulation n'était pas justifiée, au moins officiellement, par des considérations d'ordre explicitement politique, mais par la volonté de garantir la « qualité artistique » des spectacles et de contribuer à l'« éducation idéologique et morale de la jeunesse⁸ » – la référence à cette dernière disparaît dans le Code de la Culture.

L'adoption de ce code de 257 articles en 2016 témoigne de la complexification progressive de la régulation de la production culturelle.

8. Bien que cette justification puisse paraître politique, elle ne l'est pas nécessairement au sens strict car elle n'évoque pas la domination des groupes qui détiennent le pouvoir politique. Il s'agit surtout d'une reproduction de la langue de bois héritée de la période soviétique, mais l'idéologie officielle en tant que système cohérent de règles, de valeurs et de croyances politiques à l'image du marxisme-léninisme soviétique n'existe pas dans le Bélarus actuel où on retrouve plutôt un ensemble de doxas incohérentes et désarticulées et de concepts vagues et éclectiques, parfois contradictoires, renvoyant à de diverses idéologies. Ces justifications ont été introduites par l'Ordre du Conseil des ministres n° 277, §3.1, 28 février 2002.

Qui plus est, une multitude d'autorisations sont demandées pour organiser un concert dans des lieux qui n'y sont pas spécialement destinés (cafés, bars) : on y retrouve le visa des pompiers, des autorités régionales et municipales, de la police, des services médicaux, etc.

Cette complexité de règles ne rend pas impossible l'organisation de concerts, mais son principal effet de censure potentiel réside dans le fait que ces règles peuvent être appliquées de façon sélective, lorsqu'il s'agit d'interdire un événement pour des raisons officiellement liées à la sécurité ou à d'autres considérations techniques. Cette complexité contribue en outre à créer et à entretenir un climat d'incertitude économique structurelle – l'annulation ou l'interdiction d'un concert peut impliquer des pertes matérielles ou, en tout cas, un manque à gagner – qui handicape l'activité des artistes professionnels potentiellement visés par ces interdictions.

En Russie, la situation est différente. D'un côté, l'organisation de concerts dans les clubs et salles à capacité modeste est soumise à une réglementation assez simple : on reste dans le cadre des relations économiques entre les gérants de salle et les musiciens ou leurs représentants, même si des projets de loi pour réglementer davantage cette activité ont été en discussion⁹. S'agissant de la tenue des festivals (définis dans la législation russe comme des *open-airs*), elle doit être autorisée par l'administration locale et par la police qui est chargée de garantir la sécurité – les organisateurs doivent déposer un dossier qui décrit l'événement ; la procédure se compliquant s'il s'agit d'un festival de plus de 5 000 personnes.

D'un autre côté, tout comme au Bélarus, la réglementation des activités des clubs (licences, autorisations et contrôles) est stricte, ce qui crée un contexte propice aux pressions exercées à l'encontre des gérants lorsque des concerts de groupes contestataires doivent y avoir

9. Le dernier en date projet de loi fédérale n° 942424-6 « Des fondements de l'activité d'organisation des spectacles et des événements de divertissement en Fédération de Russie » a été adopté en première lecture en décembre 2015, pour être ensuite rejeté en avril 2018. Un autre projet (n° 312423-3 « De la réalisation de l'activité de concerts et de tournées dans le domaine du show-business musical ») avait été introduit en 2003 et rejeté en 2008.

lieu. Selon les interviewés, dans les deux pays, il est assez facile de fermer un club à la suite de contrôles par diverses instances (sécurité incendie, services sanitaires, police, etc.) ou de les priver de la licence de vente d'alcool. Ce système crée un climat d'incertitude et de précaution excessive dans le milieu des propriétaires et gérants de salles et de clubs, en produisant des effets de censure structurels.

Évidemment, ces contraintes ne s'appliquent pas de la même manière selon la taille, le statut et le prestige associé aux salles : les clubs les plus grands et les plus prestigieux sont plus difficiles d'accès pour les artistes contestataires que de petits lieux intimes, alternatifs voire clandestins. Au Bélarus, pendant les périodes d'interdictions systématiques, un des moyens de détournement de cette censure était d'organiser des « rencontres » avec les musiciens dans des cafés, bibliothèques ou locaux associatifs, pendant lesquelles les musiciens interprétaient leurs chansons, généralement en version acoustique. Les événements de ce type ne nécessitent pas d'autorisation tant que l'entrée reste libre. Ainsi, le caractère lucratif d'un concert augmente de fait la probabilité de son interdiction.

INTERDICTIONS ET ANNULATIONS DE CONCERTS

C'est à partir de 1995 que l'interdiction de concerts ou leur annulation apparemment pour des raisons politiques deviennent au Bélarus une pratique courante. Les justifications d'interdiction varient d'un cas à l'autre. L'article 215 du Code de la culture prévoit huit motifs de refus d'autorisation de concert : « promotion [*propaganda*] de la pornographie, de la violence et de la cruauté », extrémisme, « niveau artistique insuffisant », « concomitance avec un autre événement prévu dans un même lieu et en même temps », violation des règles de compensation au cas de changement de lieu ou d'heure du spectacle, annulations systématiques sans raison valable, soumission par l'organisateur de données inexactes ou mensongères, ainsi que « violations d'autres actes législatifs ». Le nombre et le contenu des prétextes officiels d'interdiction variaient depuis 1995, mais ils ont toujours été vagues, très extensibles et se prêtant à des interprétations

divergentes. Les fonctionnaires locaux chargés de la culture mettent en place, en concertation avec des professeurs de musique et d'art, les « conseils artistiques » (terminologie et pratique qui renvoient encore une fois à l'histoire soviétique) qui évaluent le niveau artistique des spectacles selon les critères définis très généralement dans l'article 215 du Code de la culture : valeur esthétique, cohérence artistique des œuvres, niveau d'interprétation, excellence de la technique de l'interprétation, etc. Ces normes ne restent pas lettre morte : par exemple, en 2007, l'autorisation de concert a été refusée au groupe *Krama*. Le « niveau artistique » de ce groupe de blues et de rock, formé en 1991 suite à la dissolution de *Bonda*, un des premiers groupes de « rock national » (depuis 1984), a été jugé insuffisant par l'unité du ministère de la Culture de Minsk. Quant au groupe d'ethno-punk *Dzieciuki* [lat.] (gaillards¹⁰), il a essuyé de nombreux refus d'autorisations de concerts à Minsk en 2016-2017, les fonctionnaires voulant éviter les prises de position « extrémistes » (sans donner plus de détails sur la nature de l'extrémisme reproché).

Si le refus d'autorisation par les organes administratifs est le premier type d'interdiction de concerts au Bélarus, cette forme d'interdiction n'est pas la seule : la censure s'exerce aussi d'une manière diffuse et informelle par les gérants de salle de concert et de bar qui redoutent à leur tour des sanctions éventuelles pour avoir accueilli les musiciens potentiellement contestataires. Ainsi, les gérants de club peuvent eux-mêmes refuser les concerts pour des prétextes d'ordre technique : non-conformité des salles aux concerts rock, pannes d'électricité et travaux ou « changements d'humeur ». Sjarcej Budkin, journaliste, producteur et organisateur de concerts, décrit cette logique de censure diffuse qui s'exerce au niveau des salles comme suit :

Nous avons une situation paradoxale, car un concert peut être annulé suite à un simple appel téléphonique. C'est-à-dire, une personne totalement

10. Terme employé par Kastus' Kalinoŭski, le leader du soulèvement antirusse de 1863-1864 sur les territoires de la Lituanie, de la Pologne et du Bélarus actuels, pour appeler les paysans à rejoindre sa révolte.

inconnue peut appeler, se présenter en disant qu'elle est du KGB – comme c'était le cas récemment avec le concert de NRM à Maguilev. Quelqu'un a appelé les organisateurs et a dit : "je vous conseille de ne pas accueillir ce concert". Le lendemain ils ont [eu peur] et ont annulé le concert – parce que personne ne veut de problèmes.

Entretien avec Sjarcej Budkin, Minsk, 2011.

Un ordre, une injonction, un appel téléphonique peuvent certes enclencher ces restrictions. Mais ces entraves peuvent aussi relever de l'initiative propre des acteurs privés qui détiennent un pouvoir discrétionnaire en la matière. Le rôle de censeur peut donc être endossé par les acteurs qui n'en sont pas explicitement chargés : les producteurs culturels.

La logique de prudence pour éviter les sanctions potentielles de la part des supérieurs hiérarchiques joue, selon les acteurs du rock, un rôle fondamental dans l'application de la censure au quotidien, dans des situations concrètes, que le rôle de censeurs soit joué par les fonctionnaires locaux ou les entrepreneurs privés. Comme le décrit Pit Paŭlaŭ, guitariste et depuis 2010 chanteur de *NRM*, qui a participé à plusieurs tournées nationales et a dû négocier avec de nombreux *street-level bureaucrats* culturels régionaux : « L'impossibilité spontanée de jouer un concert a toujours existé. C'est une spécificité, une couleur locale : tout fonctionnaire préfère que rien ne se passe plutôt que quelque chose qu'il ne comprend pas entièrement se passe. Souvent, s'il n'y a pas de directive venue d'en haut qui lui dise d'accepter ces artistes, il ne laissera jouer personne¹¹ ».

Avant 2004, l'enclenchement de ces mécanismes restrictifs était sporadique : le risque d'interdiction dissuadait surtout les organisateurs professionnels de produire les concerts des artistes déjà censurés (donc potentiellement censurables de nouveau), mais ces derniers n'étaient pas exclus de la scène légale. En 2004-2007 et en 2011-2017, la pratique d'interdiction des concerts de certains groupes de rock contestataire est devenue systématique (une réunion entre cinq musiciens contestataires et le directeur du département de l'idéologie

11. Entretien avec Pit Paŭlaŭ, Minsk, 2011.

de l'administration présidentielle Aleg Praljaskoŭski a marqué la fin de la première période, sans que le haut fonctionnaire reconnaisse les interdictions¹²).

La première vague d'interdictions a suivi un concert dans le cadre d'une manifestation organisée le 21 juillet 2004 à Minsk par les mouvements d'opposition contre l'initiative du référendum constitutionnel imminent visant à supprimer la limite sur le nombre de mandats présidentiels. Cinq groupes et un chanteur, qui étaient parmi les leaders du rock « national » (*Neuro Dubel*, *NRM*, *Palac*, *Zet* [lat.], *Pomidor/OFF* [lat.] et *Zmicer Vajcjuškevič*), ainsi qu'un groupe de musique instrumentale (*Drum Ecstasy*) y ont pris part. Le lendemain, le président Loukachenko a dénoncé dans une intervention télévisée des musiciens qui soutenaient l'opposition ; peu après, le groupe *Palac* a été licencié de l'entreprise *Belkancert* auprès de la Philharmonie d'État biélorusse pour cause « d'intérêt insuffisant de la part du public ». À partir d'août 2004 et jusqu'en 2007, tous les concerts des groupes de rock « national » qui ont participé à la manifestation et de quelques autres ont été annulés ou non autorisés : cette période est surnommée celle des « premières listes noires ». Cette expression est à prendre au sens figuré car on désigne ainsi la pratique d'interdictions systématiques et non les documents énumérant les artistes interdits car ces documents n'ont pas été officiellement publiés, et la véracité des fuites reste à prouver (sans qu'on puisse réfuter la possibilité de documents confidentiels). Certains interviewés ont déclaré avoir appris l'existence de ces documents de la part de leurs connaissances dans le monde des médias, mais il aurait pu s'agir de mémos internes et non de listes diffusées d'une manière coordonnée et centralisée.

Après mars 2011, une nouvelle « liste noire » a interdit aux nombreux groupes « nationaux » l'accès à la grande scène. Ces interdictions ont suivi les événements de décembre 2010 : la tenue des

12. Dans le cadre de cette réunion Aleg Praljaskoŭski a notamment déconseillé aux musiciens de chanter pendant les manifestations contestataires. Sur cet épisode voir Kryzhanouski, 2015, pp. 139-140.



élections présidentielles et une dispersion violente des manifestations d'opposition à Minsk, ce qui a provoqué les prises de position de certains rockers en faveur des dissidents et manifestants arrêtés¹³.

En mars 2011, un document présenté comme la « liste noire » qui a fuité par l'intermédiaire d'individus anonymes, a fait surface sur l'Internet. Sans tampon ni signature, intitulé « Liste d'artistes, de collectifs artistiques », il énumérait premièrement huit groupes et chanteurs majoritairement issus du rock « national¹⁴ » ; deuxièmement quelques écrivains et réalisateurs proches des mouvements d'opposition ; et troisièmement des personnalités des mondes artistiques russe et occidental qui avaient dénoncé les violations des droits de l'Homme au Bélarus. De nombreux observateurs n'ont pas cru à l'authenticité du document, mais du 13 mars au 2 avril 2011, sept concerts des groupes figurant sur la liste ont été annulés par les gérants de salle pour des raisons techniques ou sans explication, en inaugurant une nouvelle étape d'interdictions systématiques. Vers 2017, la plupart des musiciens de groupes de rock « national » ont de nouveau pu avoir accès à la scène au Bélarus.

Les mécanismes de restrictions qui accompagnaient les « listes noires » de 2004 et de 2011 se ressemblaient à plusieurs égards. Tout d'abord, dans les deux cas, les responsables des institutions étatiques ont nié d'une manière plus ou moins cohérente l'existence de listes des groupes interdits et de consignes d'interdiction d'accès aux scènes. Le caractère non avoué et officieux des « listes noires » est une forme de censure particulièrement efficace à cause de la difficulté pour les acteurs censurés de se conformer aux exigences posées par les censeurs, ces exigences n'étant pas formalisées. C'est un mouvement tout entier (car les interdictions ne se limitaient pas aux groupes énumérés) qui s'est trouvé censuré, et non les œuvres ou messages concrets, à la différence des modes « littéraires » de la censure

13. Près de 700 personnes ont été arrêtées et près de 60 activistes politiques ont été condamnés à des peines de prison, notamment pour l'organisation d'émeutes.

14. *Ljapis Trubeckoj* (personnage d'un roman), *Palac*, *Krama*, *NRM*, *Neuro Dubel*, *Krambambulia* [lat.] (boisson alcoolisée traditionnelle), *Naka* [lat.] et *Zmicer Vajcjuševič*.



appliquée dans les années 1970-1980 en URSS. On ne peut pas non plus contester la légalité de ces mesures auprès de la justice.

Ensuite, les deux épisodes d'interdictions systématiques ont suivi les événements politiques, relevant davantage d'une sanction pour la transgression de la frontière entre activités artistiques et politiques, pour le rapprochement avec les partis d'opposition, que pour l'œuvre elle-même. C'était la participation à la manifestation d'opposition en 2004 et le soutien apporté par certains rockers aux candidats d'opposition et aux manifestants arrêtés en 2010-2011 qui ont déclenché l'introduction des mesures restrictives systématiques, et non l'œuvre des groupes en tant que telle. Enfin, les deux formes d'interdiction de concerts évoquées plus haut (interdiction formelle et censure diffuse) ont été mises en œuvre durant chacune des deux périodes des « listes noires ».

Bien qu'en Russie il n'y ait pas de pratique comparable d'interdictions systématiques, les mécanismes d'interdictions informelles surgissent ponctuellement à partir du début des années 2010 (notamment sur fond des grandes manifestations contestataires de 2011), et surtout depuis 2014. Cette intensification de la contrainte post-2014 qui commence à s'estomper progressivement à partir de 2018 suit l'annexion de la Crimée par la Fédération de la Russie et l'implication russe dans le conflit en Ukraine, ce qui provoque une forte polarisation de la société et un renforcement plus général du contrôle de la parole publique. Bien qu'on constate un décalage temporel par rapport au cas biélorusse, ces contraintes s'inscrivent dans une logique semblable de censure implicite, décentralisée et informelle. Comme la procédure d'organisation des concerts est plus simple, il s'agit le plus souvent non pas d'interdictions, mais d'annulations de concerts pour des raisons techniques par les gérants de salles, clubs et bars, ou par les représentants de la police.

Par exemple, en 2014-2016, Andrej Makarevič a fait face à l'annulation d'une dizaine de concerts de son groupe *Mašina Vremeni*, un des leaders du rock russe depuis les années 1970. En trois ans de pression, le groupe a réussi à donner seulement deux concerts

en Russie¹⁵. Tout comme au Bélarus, les raisons formelles d'annulation de ses concerts ont été surtout techniques : ventes de billets insuffisantes, salle qui devient soudainement non adaptée au concert, ou encore appels téléphoniques avec menaces anonymes de troubles à l'ordre public, comme c'était le cas en avril 2016 à Saint-Pétersbourg. De même, en mai 2016, les concerts de Boris Grebensčikov et de son groupe *Akvarium* (une autre groupe à statut légendaire actif depuis les années 1970, d'abord dans l'*underground*) dans deux villes de l'Extrême-Orient russe ont été annulés formellement par les salles de concerts, mais en réalité à l'initiative d'un haut fonctionnaire régional¹⁶ : à Khabarovsk, trois salles ont finalement refusé de signer le contrat avec le groupe, malgré un accord préalable. En 2014, dans une même veine, 18 concerts du chanteur Noize MC ont été annulés en Russie. Parmi les raisons invoquées, on retrouve le manque de salles adaptées, des menaces anonymes ou encore des contrôles soudains par la police des stupéfiants dans le club où le concert devait avoir lieu (contrôle qui a lieu *avant* le concert, et non pendant). D'autres musiciens engagés ont également dû affronter les annulations de concerts : Mixail Borzykin avec le groupe *Televizor* (plusieurs cas, notamment au prétexte que la salle de concert était en travaux, travaux en réalité inexistant), Vasja Oblomov, ou encore Jurij Ševčuk et son groupe DDT (déjà depuis 2012).

Dans tous ces cas, les acteurs voyaient derrière ces épisodes des instructions informelles venues des autorités, souvent par téléphone (Ševčuk a ouvertement évoqué la censure politique). C'est le plus souvent l'administration présidentielle, les autorités locales et les services de sécurité d'État qui étaient mis en cause. Les représentants des autorités refusaient pour leur part toute responsabilité.

Ce qui est remarquable, c'est que, tout comme au Bélarus, les périodes d'annulations des concerts suivent à la fois l'intensification des luttes politiques et les prises de position contestataires par les musiciens, y compris en dehors de leur activité artistique. La

15. Entretien avec Dmitrij Černin, porte-parole de *Mašina Vremeni*, Moscou, 2017.

16. Entretien avec Boris Grebensčikov, Saint-Pétersbourg, 2017.

polarisation du champ artistique suite à l'annexion de la Crimée et le début de la guerre en Ukraine en fournissent un cas exemplaire. Les annulations de concerts de Makarevič ont suivi ses prises de position contre l'annexion, sa participation aux manifestations pacifistes et surtout ses concerts de bienfaisance en Ukraine, y compris près de la ligne de front (côté ukrainien pro-Kiev). Les annulations des concerts de Noize MC sont survenues après sa participation dans un festival à Lviv en Ukraine, où il a brandi le drapeau ukrainien. Les annulations des concerts de Grebensčikov ont suivi ses interventions en faveur de la libération des prisonniers ukrainiens en Russie (Oleg Sentsov, Aleksandr Kolčenko et Gennadij Afanasiev) dans le cadre d'une campagne d'Amnesty International, ainsi que sa tournée « pacifiste » en Ukraine. Durant cette tournée, il s'est notamment pris en photo avec Mikheil Saakashvili, alors gouverneur de la région d'Odessa.

Jurij Ševčuk, Mixail Borzykin et Vasja Oblomov se sont également prononcés contre la guerre en Ukraine et l'annexion de la Crimée, mais ils étaient déjà proches des cercles d'opposition avant ces événements. Par exemple, Ševčuk a été un des leaders de la campagne de défense de la forêt de Khimki¹⁷, et Borzykin jouait régulièrement pendant les manifestations de l'opposition¹⁸.

Un autre exemple met en évidence le lien entre le débat politique et les mesures restrictives à l'encontre de l'expression artistique contestataire : l'affaire des « Pussy Riot » qui a éclaté la veille des élections présidentielles de 2012 marquées par de très fortes mobilisations contestataires¹⁹. Longtemps après sa libération du camp de travail, une des membres du groupe « Pussy Riot » Maria Aliokhina

17. Actif en en 2008-2012, le mouvement contre la construction d'une autoroute à travers la forêt de Khimki (impliquant une déforestation conséquente et entourée de soupçons de corruption) a été une des premières mobilisations contestataires de grande échelle dans la Russie de Poutine. Ce mouvement est devenu, par extension et progressivement, un des symboles de l'opposition contre le système politique russe des années 2000-2020.

18. A partir de 2008, Borzykin interprète, y compris durant des manifestations protestataires, son tube de 1987 (« Ton papa est un fasciste » - *Tvoj papa fašist*) en modifiant légèrement le texte et en y rajoutant la ligne « Votre Poutine est un fasciste ».

19. La performance dans la cathédrale Christ-Sauveur a eu lieu le 21 février 2012, deux membres du groupe ont été arrêtées le 3 mars la veille des élections.

peine à trouver une salle où son nouveau projet « Pussy Riot Theatre » conjuguant musique, théâtre et art visuel pourrait être produit²⁰.

En Russie, il est très difficile de contester juridiquement ces annulations des concerts, dans la mesure où, formellement, il s'agit de relations contractuelles entre les musiciens ou leurs représentants et les salles. Cependant, dans une perspective structurale, il s'agit bel et bien de la censure, quel que soit l'acteur qui l'applique : un gérant de salle qui redoute des conséquences potentielles du concert, ou un fonctionnaire local qui empêche par des voies informelles la tenue d'un concert d'un artiste désigné – y compris par les médias et par les interdictions ultérieures – comme opposant.

Comme on l'a déjà mentionné, à la différence de « simples concerts », les festivals doivent être autorisés par les autorités locales en Russie, et il arrive que ces autorisations ne soient pas accordées pour diverses raisons. Par exemple, en 2016, pas moins de sept festivals de musique n'ont pas été autorisés par l'administration locale ou interdits par la police (cette pratique n'était pas répandue avant, selon mes interviewés) pour des motifs comme une « mauvaise organisation », la « propagande du suicide », ou encore l'« inopportunité ». Parmi ces manifestations, on retrouve notamment un des plus grands festivals du punk hardcore en Russie « Raw fest ».

CONTRÔLE DES PAROLES, COUPURES D'ÉLECTRICITÉ ET INTERVENTIONS DE LA POLICE

À l'exception de l'interdiction ou de l'annulation, trois autres formes d'intervention des institutions étatiques dans la tenue des concerts sont à signaler. La première est la soumission de la liste et des textes des chansons aux organes responsables pour l'autorisation des concerts, qui est un procédé comparable à la *litovka*²¹ soviétique.

20. Entretien avec Maria Aliokhina, membre du groupe « Pussy Riot », Moscou, 2017.

21. Dans le langage courant, *litovka* (probablement du terme « commission littéraire », *litkomissija*) désigne une autorisation spéciale apposée en URSS sur les textes des chansons des groupes de musique amateurs par les censeurs des Maisons de la création populaire locales. Celle-ci était formellement exigée pour toute interprétation publique.

Au Bélarus, cette pratique n'est pas systématique à la différence de l'URSS, mais elle est parfois appliquée dans les années 2000, notamment dans le cadre de concerts organisés par les autorités publiques (y compris locales). L'attribution de l'attestation de tournée peut s'accompagner de l'examen de l'œuvre de l'artiste par les organes responsables, y compris, si nécessaire, *via* l'audition par une commission spécialisée.

Dans ma recherche, je n'ai pu retrouver aucune information sur des cas d'interdictions de concerts uniquement sur la base de *litovka*. D'ailleurs, les acteurs considèrent cette forme de contrôle comme inefficace du point de vue de la censure de l'œuvre. Plusieurs anecdotes ridiculisant les fonctionnaires qui essaient de censurer les textes des groupes rock circulent, comme celle racontée par Aleksandr Kullinkovič, leader du groupe *Neuro Dubel* :

En 1999, il fallait que nous interprétions une chanson pour un concert semi-officiel, [...] et il fallait choisir parmi quelques chansons que nous pouvions jouer. J'étais dans le bureau de ce fonctionnaire qui a rejeté l'une des chansons... Si vous connaissez les textes de Neuro Dubel, les mots n'y sont reliés que très rarement entre eux. Ce fonctionnaire nous a interdit de chanter une chanson à cause des paroles suivantes : "Les chaises s'entasseront dans une meute, elles tourmenteront les fascistes". Essayez de deviner, comment ce "grand homme" a décrypté cela ? Il l'a décrypté ainsi : "Les chaises s'entasseront dans une meute et tourmenteront le premier président de la République du Bélarus [Loukachenko], parce que récemment on lui a attribué une prise de position élogieuse concernant l'Allemagne nazie" – c'est ainsi que sa logique a fonctionné.

Entretien avec Aleksandr Kullinkovič, Minsk, 2009.

En même temps, il faut tenir compte du fait que la pratique de *litovka* impose certaines entraves à l'activité artistique. Sans parler des effets inévitables d'autocensure, elle complique la procédure d'organisation des concerts et peut dissuader certains groupes d'organiser des concerts par la voie légale, à l'image de Lavon Vol'ski (en 2011-2017) ou de la presque totalité des groupes du mouvement DIY anarcho-punk.

En Russie, cette pratique paraît révolue depuis la fin des années 1980, même si les organisateurs de concerts demandent ponctuelle-

ment aux musiciens de ne pas chanter certains titres ou leurs parties. Par exemple, dans une interview donnée en 2014, Mixail Borzykin a déclaré que les gérants d'un club pétersbourgeois lui avaient demandé de ne pas chanter la ligne « Votre Poutine est un fasciste » : « les administrateurs du club m'ont supplié les larmes aux yeux, disant "sinon, on nous fera fermer le club". Finalement, on l'a quand même chanté, juste un peu autrement. J'ai proposé au public de m'aider et de chanter les paroles qu'ils voulaient [papa ou Poutine]²² ».

La deuxième forme de restrictions est l'interruption de concerts souvent accompagnée de coupures d'électricité. Cette mesure a surtout été appliquée au Bélarus en 1995-2011 par les gérants de salles de concert redoutant les sanctions pour les prises de position radicales (d'habitude sous forme de discours et de slogans prononcés entre les chansons), et les groupes les plus ouvertement politisés en souffraient. C'était notamment le cas du groupe NRM, par exemple durant les concerts à Maguilev en 2000 (Dzjatljikovič, 2005, pp. 219-220) et en 2011²³ ou du groupe anarcho-punk Deviation qui détiendrait le record de concerts interrompus au Bélarus. Je n'ai pas rencontré de cas contemporains de cette pratique en Russie, pratique pourtant courante dans les années 1980.

La troisième forme de restrictions relève de l'irruption de la police, de contrôles d'identité, voire d'arrestations des spectateurs et/ou des musiciens. Au Bélarus, ces épisodes arrivent surtout pendant les concerts non autorisés des groupes DIY anarcho-punk et peuvent être interprétés comme une sanction contre le militantisme anarchiste dont font preuve de nombreux membres des groupes et du public.

En Russie, on assiste à des cas d'irruption de la police également. Pour l'essentiel, c'est la direction principale pour la lutte contre l'extrémisme - aussi connue comme « centre è » et responsable entre –

22. « Mixail Borzykin : Mne uže nadoelo bojat's'a » (J'ai déjà assez d'avoir peur), *Novaja Gazeta*, 6 novembre 2014. <https://www.novayagazeta.ru/articles/2014/11/07/61846-mihail-borzykin-mne-uzhe-nadoelo-boyatsya>; consulté le 30 avril 2018.

23. Entretien avec Pit Paūlaū, guitariste et chanteur (depuis 2010) de *NRM*, Minsk, 2011.

autres du suivi des activités des mouvements anarchistes depuis sa création en 2008 - qui est derrière ces interventions policières. Par exemple, en 2013, un festival à Saratov a été interrompu avant le concert du groupe rock *Mongol Šuudan* (« Poste mongole » en langue mongole), et les organisateurs ont été accusés d'extrémisme. Selon les organisateurs, les agents de police et les représentants du « centre è » ont invoqué le fait que ce groupe était « anarchiste, donc extrémiste »²⁴. Plus récemment, en 2017, un concert-festival punk-hardcore anarchiste dédié à la « Journée du déserteur » célébrée par les anarchistes le jour de l'armée rouge (le 23 février) a été interrompu par l'irruption de la police. Les groupes DIY politisés sont de toute évidence considérés par le « centre è » comme faisant partie du mouvement anarchiste plus large, et leurs concerts deviennent l'objet de pressions²⁵.

Les entraves dans la tenue des concerts des groupes rock sont emblématiques des deux aspects de la censure cruciaux à mes yeux. On trouve, d'un côté, la censure qui cible prioritairement la dimension économique de l'activité des groupes. De fait, sur fond de crise de l'industrie du disque et dans les conditions de piratage généralisé, les concerts payants constituent la plus grande partie des revenus que les rockers contestataires professionnels perçoivent de leur activité musicale. Selon le critique musical russe Artemij Troickij, les cachets de concerts constituent près de 90 % de revenus de musiciens – si on ajoute aux concerts publics les « fêtes corporatives » (concerts privés pour le compte d'une institution ou entreprise, pratique courante dans le milieu des affaires post-soviétiques depuis les années 1990). Si on déduit ces événements privés, les concerts publics constituent pas moins de 50 % des revenus²⁶. Qui plus est, les interdictions des concerts publics rendent moins probable la participation

24. « Grupp "Mongol Šuudan" obvinili v podderžke vystuplenij v Pugačev » (Le groupe Mongol Šuudan a été accusé du soutien des troubles à Pougatchev), *Lenta.ru*, 14 juillet 2013 : <https://lenta.ru/news/2013/07/14/mongol/> (consulté le 30 avril 2018).

25. Entretiens avec plusieurs militants anarchistes et musiciens punk DIY russes, Moscou et Saint-Petersbourg, 2017.

26. Entretien avec Artemij Troickij, Tallinn, 2016, confirmé par les musiciens interrogés en 2017.

aux fêtes corporatives – surtout auprès de grandes entreprises proches de l'État et particulièrement généreuses envers les musiciens (comme celles du secteur énergétique). Ainsi, vers 2017, un seul « oligarque » continue d'inviter Andrej Makarevič à jouer avec son groupe pendant les fêtes corporatives, bien qu'avant le début des annulations de ses concerts publics le musicien ait été fortement sollicité par plusieurs grandes entreprises, dont le géant énergétique Gazprom²⁷. Pour ce qui est des musiciens biélorusses, leurs « revenus musicaux » se composent également principalement des concerts (lorsqu'ils peuvent accéder à la scène), des fêtes corporatives et des droits de diffusion à la radio.

D'un autre côté, on peut voir à travers cette analyse que la censure est informelle, situationnelle et diffuse, c'est-à-dire qu'elle est appliquée très souvent par les gérants de salle de concert, donc à l'extérieur du strict cadre étatique. En effet, la censure, d'un point de vue structural, n'est pas obligatoirement étatique, cette approche permettant de sortir de la vision classique de « l'État autoritaire liberticide » qui contrôlerait toute activité artistique. Au contraire, elle peut exister au niveau de la structure des relations, et se manifester dans des situations souvent improvisées. Le mythe des « listes noires », qu'il reflète la réalité ou non, renforce encore la croyance dans le statut illégitime des musiciens contestataires et favorise la censure improvisée et situationnelle exercée par les gérants et les fonctionnaires locaux. Un cercle vicieux se met en place : on ne se risque pas à laisser jouer un artiste interdit, et il est interdit justement dans la mesure où on ne le laisse pas jouer. On constate des logiques similaires lorsqu'on étudie l'accès des musiciens contestataires aux médias.

UN ACCÈS LIMITÉ AUX MÉDIAS

Au Bélarus, c'est depuis 1996 que les acteurs du rock contestataire font face aux restrictions d'accès à l'expression et à la diffusion dans les médias. Des chansons et des clips des groupes de rock « national » étaient présents jusqu'en 2004 sur les ondes radio et

27. Entretien avec Dmitrij Černin, porte-parole de *Mašina Vremeni*, Moscou, 2017.

de télévision, et même des titres des groupes anarcho-punk pouvaient occasionnellement être diffusés. Le début de la première période des interdictions systématiques en 2004 a essentiellement changé la situation. Le 30 juillet 2004, des journalistes et des rédacteurs des médias commencent à évoquer les interdictions informelles de mentionner les groupes ayant participé à la manifestation du 21 juillet et de diffuser leur musique. Les leaders du rock « national » sont désormais ignorés par la presse d'État. Après un retour timide entre fin 2007 et début 2011, les rockers contestataires re-disparaissent des médias audiovisuels et de la presse étatique. Avec quelques rares exceptions, cette situation perdure jusqu'en 2018.

Comme dans le cas d'interdictions de concerts, le mécanisme relativement officieux des « listes noires » était fondé sur la délégation des fonctions de censure aux responsables des médias, ou plutôt sur le cadrage politique de leur fonction rédactionnelle afin de pénaliser les artistes définis comme illégitimes. Que cette politique rédactionnelle restrictive résulte de l'initiative des rédacteurs évitant les groupes potentiellement interdits ou de consignes informelles données par des membres des organes politico-administratifs, elle produit des effets de censure indéniables. C'est notamment efficace d'un point de vue économique, puisqu'elle met fin à la publicité et aux versements des droits de diffusion (généralement payés par les stations radio aux artistes biélorusses).

En Russie, la situation relative aux droits de diffusion est différente – puisque ce sont souvent les artistes ou leurs promoteurs et managers qui payent les stations radio pour la diffusion promotionnelle, le versement de ce type de droits étant ici aléatoire. En même temps, la présence à la radio et à la télévision reste un avantage publicitaire important dans l'activité artistique professionnelle²⁸. Or les interdictions de concerts des rockers engagés en Russie ont été accompagnées de la baisse d'intensité de la diffusion de leurs œuvres (pour ceux qui étaient diffusés) à la radio et surtout à la télévision²⁹. Comme dans

28. Entretien avec Vasilij Šumov, leader du groupe *Centr*, Moscou, 2017

29. Entretiens avec Artemij Troickij, critique musical, Tallinn, 2016 ; Dmitrij Černin,

le cas précédent, il n'est pas clair si les responsables des médias ont agi suite aux injonctions des institutions politico-administratives ou sur leur propre initiative, inspirés par le patriotisme ambiant qui les pousserait à limiter la diffusion des chansons des musiciens taxés de « traîtres ». En tout cas, on n'assiste pas en Russie au même degré de limitation d'accès à la radio qu'au Bélarus : par exemple, Boris Grebensčikov continue d'animer son émission « Aérostat » sur la station Radio de la Russie³⁰. L'accès aux chaînes de télévision pour ces artistes a tout de même été limité, voire proscrit pour certains (Andrej Makarevič, Mixail Borzykin) en même temps que l'organisation de leurs concerts soit devenue plus incertaine.

D'UNE POLITIQUE CULTURELLE DISCRIMINATOIRE AUX INTIMIDATIONS INVISIBLES

Enfin, deux autres formes de restriction, qui produisent elles aussi des effets de censure mais d'une manière moins directe, sont mises en œuvre. Il s'agit, d'une part, de l'absence de financement et d'autres types de soutien de la part de l'État au rock contestataire, qui contraste avec la politique favorable envers des interprètes « loyaux » ou au moins apolitiques, ainsi que, d'autre part, des intimidations et d'autres formes de pression qui s'appliquent en dehors du domaine de l'activité musicale.

Au Bélarus, les rares soutiens étatiques au rock « national » ont progressivement disparu entre 1997 et 2004. Les milieux d'affaires se sont désengagés eux aussi des activités de mécénat et de sponsoring : les entrepreneurs préfèrent éviter de soutenir ouvertement les activités auxquelles pourraient participer des artistes dissidents. En même temps, de nombreux musiciens de variétés – surtout ceux qui prennent part aux concerts organisés par les institutions étatiques ou paraétatiques dans le cadre des campagnes électorales ou autres festivités officielles – bénéficient de faveurs des institutions du

porte-parole de *Mašina Vremeni*, Moscou, 2017

30. Entretien avec Boris Grebensčikov, Saint-Pétersbourg, 2017.

pouvoir. Ils peuvent notamment avoir accès au financement public et à l'emploi à la Philharmonie, qui procure un salaire et un accès plus facile à la grande scène, aux studios d'enregistrement et aux locaux de répétition.

D'autres formes d'aide de la part des institutions étatiques sont plus originales encore, comme la vente obligatoire de billets de concert aux employés d'entreprises publiques. Un tel marketing par incitation administrative est réalisé en règle générale par les autorités locales des petites villes qui imposent à chaque entreprise publique d'acheter un nombre important de billets et de les distribuer parmi ses employés. Cette vente forcée permet d'assurer la rentabilité des tournées dans les petites villes, souvent incertaine autrement. De surcroît, les artistes « loyaux » ou « apolitiques » bénéficient d'autant plus d'accès aux ondes radio et aux chaînes de télévision que les rockers contestataires en sont absents. La politique culturelle constitue ici une intervention étatique sur le marché des biens culturels, qui favorise certains agents au détriment des autres.

En Russie, le système des philharmonies d'État de la période soviétique, qui permettait aux artistes de trouver un emploi stable, a été supprimé. Mais les musiciens contestataires sont tout de même défavorisés par les institutions publiques dans la mesure où ils ne sont plus invités à participer aux « concerts officiels » – concerts dans le cadre de la Fête nationale, des « journées de la ville », etc., ou encore dans les festivals organisés ou soutenus financièrement par les autorités. Par exemple, en 2016, Vasja Oblomov a été exclu de la liste des musiciens qui devaient prendre part au concert dans le cadre des célébrations de la Fête nationale à Moscou. Les artistes « loyaux », y compris rockers, au contraire, sont souvent invités à ces « concerts officiels » où ils bénéficient de la diffusion à la télévision et de rétributions de différents types : accès aux studios, invitations aux fêtes corporatives ou cachets. Ainsi, les cachets pour la participation au concert dans le cadre de la célébration de la journée de Moscou (la fête municipale annuelle) pouvaient s'élever à 500 000 roubles

(près de 6 500 euros à l'époque) pour un *set* court³¹. Ces cachets sont pris en charge par le budget de la ville ou par les mécènes, comme en 2015³². Les « concerts officiels » peuvent donc constituer une forme de soutien étatique ciblé à laquelle les musiciens contestataires n'accèdent pas.

Le rejet du rock contestataire s'exprime non seulement par le désintérêt de la part des institutions responsables pour le financement de la culture, ce désintérêt constituant une forme de censure selon Howard Becker (Becker, 2006, p. 201), mais aussi par sa délégitimation et sa dénonciation qui contribuent à dissuader les producteurs, responsables des médias ou mécènes et sponsors. Si ce procédé est plutôt rare, il demeure présent dans les deux pays étudiés.

Au Bélarus, le rock contestataire a été dénoncé dans le cadre d'une campagne de propagande plus générale contre l'opposition politique. Par exemple, « les idoles musicales de l'opposition » ont été épinglées dans un des épisodes du documentaire « La guerre spirituelle » (*Duxovnaja vojna*) diffusé en 2006 sur la principale chaîne de télévision nationale. Ce documentaire dévoilait les projets de l'opposition politique pour déstabiliser la situation au Bélarus, et l'implication des rockers a été mise en cause.

En Russie, une vraie campagne de diffamation a été lancée contre Andrej Makarevič suite à une série de concerts de bienfaisance qu'il a donnés en Ukraine sur fond du conflit entre les deux États. En août 2014, le publiciste Aleksandr Proxanov a publié un article dans le journal *Izvestija*, où il a (faussement) prétendu que Makarevič avait joué devant les soldats ukrainiens en les incitant à effectuer de nouveaux

31. Bien que les cachets varient beaucoup en fonction de l'artiste, du type d'événement et de la durée de concert, pour comparaison, le cachet demandé par l'agence Proconcert pour un concert complet de Vasja Oblomov s'élève aujourd'hui à 350 000 roubles (5 000 euros) et celui de Noize MC à 300 000 roubles (4 300 euros). Par contre, les concerts d'*Akvarium* et de *Masina Vremeni* peuvent coûter jusqu'à 50 000 euros.

32. « Vlasti Moskvy ne zaplatjat grupe Aerosmith za vystuplenie na Dne goroda » (Les autorités de Moscou ne payeront pas pour la participation du groupe Aerosmith à la journée de la ville), *Rosbalt*, 1 septembre 2015 : <http://www.rosbalt.ru/moscow/2015/09/01/1435700.html>; consulté le 30 avril 2018.

bombardements, ce qui aurait provoqué des morts parmi la population civile (l'article s'intitulait « Les chanteurs et les salauds »)³³. Le grand journal *Komsomolskaja pravda* avait titré à ce sujet : « Ceux qui chantent devant les bourreaux [*Pojuščie pered karateljami*] : Andrej Makarevič se produira dans les villes occupées par l'armée ukrainienne³⁴ ». Makarevič a porté plainte contre Proxanov pour diffamation et un tribunal lui a donné raison, mais le mal avait été fait. Les médias de tout genre, sans parler des discussions sur Internet, ont dénoncé une attitude non patriotique du chanteur. Plusieurs députés de la Douma ont proposé de retirer au chanteur ses décorations d'État.

Une autre campagne, de moins grande envergure, a été lancée en août 2015 contre Boris Grebenščikov après sa tournée en Ukraine, et notamment à cause de sa photo avec Mikheil Saakashvili. L'échelle du scandale était bien moins grande cette fois-ci, même si un député de la Douma, Aleksej Žuravlev, a taxé Grebenščikov de « traître » et a déclaré qu'on pouvait le considérer « rayé de l'histoire ». Un autre député, Iosif Kobzon, qui était en même temps chanteur loyal à tous les régimes soviétiques et russes depuis la fin des années 1950, a dit (sans doute par solidarité artistique) qu'il ne fallait pas rayer Grebenščikov de l'histoire, mais que cela aurait été mieux si Grebenščikov s'était « pris en photo avec une prostituée plutôt qu'avec Saakashvili » (*sic*).

D'autres attaques contre le rock contestataire restent anecdotiques. Par exemple, le 23 février 2017, quelques anciens musiciens rock de Saratov « repentis » ont lancé une pétition adressée à Vladimir Poutine en lui demandant d'interdire l'écoute en public des œuvres « des groupes rock socialement dangereux (idéalement, du rock en tant que tel) ». On reproche à ce genre de musique de faire notamment la propagande de l'alcool, des drogues, des rapports sexuels désordonnés, mais aussi l'hostilité explicite envers les autorités, ou envers le patriotisme en général. Sont également visés les « textes qui alimentent chez les individus l'animosité entre les classes et [incitent aux] révoltes,

33. A. Proxanov, « Pevcy i podlecyc », *Izvestija*, 17 août 2014.

34. « Pojuščie pered karateljami. Andrej Makarevič vystupit v gorodax, zanjatyx ukrainski-mi vojskami », *Komsomol'skaja pravda*, 13 août 2014.

ce qui est particulièrement dangereux au moment du centenaire de la Révolution d'Octobre³⁵ ».

Une forme plus rare, mais plus radicale, de censure indirecte relève des répressions ou des intimidations qui visent les artistes, qu'il s'agisse tout particulièrement des arrestations, inculpations ou interrogatoires par la police. Ces intimidations représentent non seulement des sanctions pour l'engagement en dehors de la musique (militantisme politique et participation aux manifestations contestataires), mais elles punissent parfois aussi des activités artistiques et s'appliquent le plus souvent aux punks anarchistes du mouvement DIY qui militent en majorité auprès de mouvements libertaires. Au Bélarus, ces pressions peuvent par ailleurs empêcher la progression de carrière en dehors de la musique, comme c'était le cas pour Aljaksandr Dzjanisaŭ, leader des groupes *Kal'jan* et *Dzieciuki* qui a dû abandonner son emploi de professeur de lycée.

En Russie, les musiciens ne sont pas à l'abri de poursuites judiciaires, par exemple en matière de lutte contre l'extrémisme (défini dans la législation russe d'une manière extrêmement floue) ou encore contre l'incitation à la haine religieuse. Pour ce qui est du vandalisme motivé par la haine religieuse, le cas de « Pussy Riot » est bien connu. Un des premiers cas de poursuites pour l'extrémisme dans la musique date d'août 2010, lorsqu'une instruction a été ouverte après que les membres du groupe électro-punk Barto ont interprété, pendant une manifestation contestataire, la chanson avec le refrain « Je suis prête, et toi, es-tu prêt à mettre à feu les voitures de flics dans la nuit ? ». Finalement, le procès n'a pas eu lieu.

Certaines figures de la scène punk russe ont été condamnées en justice, même si les faits incriminés étaient relatifs avant tout à leurs activités en dehors de la musique comme la participation aux manifestations ou militantisme politique. Par exemple, l'organisateur de concerts punk et activiste antifasciste Aleksej Gaskarov

35. « Saratovskie muzykanty poprosili Putina zapretit' rok » (Des musiciens de Saratov ont demandé que Poutine interdise le rock), *SarBK*, 23 février 2017 : <http://news.sarbc.ru/main/2017/02/23/195586.html>, consulté le 30 avril 2018.

a passé 3 ans et demi en prison pour participation aux émeutes et violence contre un policier. Musicien pétersbourgeois Aleksej Maročkin, leader du groupe punk *Sojuz sozidajuščix* (Union de ceux qui créent) et activiste du mouvement l'Autre Russie a été condamné à une amende pour extrémisme, etc.

Par ailleurs, il apparaît difficile aujourd'hui de juger de l'application de la censure dans la diffusion des disques. Bien que certains propriétaires des magasins refuseraient de vendre certains opus des rockers contestataires au Bélarus, les acteurs du rock expliquent le plus souvent ces refus soit par la peur des disquaires que les profits soient insuffisants, soit par la non-conformité de ces produits au « format » de la musique commercialisable. On ne peut cependant pas exclure un certain degré d'autocensure qui s'impose aux distributeurs comme aux musiciens et producteurs, réticents d'introduire les disques dans le commerce. Même si elles existaient, ces restrictions ne portaient pas atteinte au rock contestataire aussi bien parce que les revenus des ventes des disques sont dérisoires dans les conditions de piratage omniprésent et dans le contexte de la crise mondiale du disque depuis 2006, qu'à cause des réseaux parallèles de distribution (distros DIY, Internet-labels, vente directe) surtout compte tenu de la généralisation d'accès à l'Internet, canal de distribution de plus en plus privilégié. Bien que des mécanismes de contrôle de l'Internet aient été mis en place, notamment en Russie, pour l'instant dans le domaine musical leurs effets sont peu sensibles – on a plus précisément affaire à des cas d'interdiction, pour « extrémisme », de quelques clips vidéos de *Pussy Riot* et d'un groupe anarchiste satirique *Ansambl' Xrista Spasitelja i Mat' Syra Zemlja* (Ensemble du Christ-Sauveur et Mère Terre), mais comparées aux situations de censure dans le « monde réel », elles ne constituent pas une menace considérable pour leur activité artistique.

CONCLUSION

Si on retrouve des points communs entre les contraintes spécifiques qui s'imposent aux musiciens contestataires en Russie et au Bélarus, les différences restent toutefois notables. Trois d'entre elles sont particulièrement significatives. Premièrement, la complexité de la réglementation en matière d'organisation de concerts n'est pas la même : pour l'instant, le système est bien plus complexe au Bélarus où les organes étatiques biélorusses ont le pouvoir de sélection des artistes autorisés à se produire. Deuxièmement, le Bélarus a connu au moins deux périodes d'interdiction systématique de concerts des groupes contestataires et de leur accès aux médias audiovisuels. Les interdictions en Russie ont conservé le caractère imparfait et situationnel, mais, comme au Bélarus, avec des périodes d'intensification et de relâchement. Troisièmement – cet aspect n'a pas été examiné dans cette contribution –, en Russie, une partie des fonctions de la censure, au moins du point de vue de sa justification, est exercée d'une manière relativement autonome par des groupes d'activistes (souvent nationalistes et conservateurs) qui lancent des pétitions, protestent contre des concerts, se mobilisent pour réclamer des poursuites judiciaires (comme dans le cas de *Pussy Riot*), adressent aux musiciens des menaces anonymes pour faire annuler des concerts, etc. On n'observe pas de mobilisation de cet ordre au Bélarus.

Derrière ces différences, deux grandes tendances communes se dessinent dans les mutations des modalités de contrôle de la production culturelle. Tout d'abord, dans la situation où il devient compliqué, voire impossible, de prévenir et d'interdire la production et la circulation des biens culturels, les formes économiques de censure revêtent une importance croissante. La censure cible alors avant tout l'activité artistique qui rapporte les ressources matérielles aux producteurs et aux intermédiaires. Ce volet économique devient d'autant plus sensible que le mode capitaliste de production et de diffusion des biens culturels incite à la professionnalisation et à la concurrence. Cette dernière peut être encadrée par l'intervention étatique ponctuelle ou systématique – à travers des régulations,

des campagnes médiatiques (publicitaires ou de dénigrement), des soutiens sélectifs par les organes de l'action publique ou leur désintérêt, etc. Une telle censure presque invisible peut rendre plus difficile l'accès légal aux revenus perçus des activités de production culturelle comme les cachets de concerts, les droits de diffusion, les revenus auprès des entreprises de spectacle. Les instruments de pression plus directs et violents (arrestations, intimidations) s'appliquent aux acteurs qui s'engagent plus directement dans les activités contestataires d'ordre politique et qui ne font pas de la production culturelle leur gagne-pain. Ces instruments peuvent à leur tour revêtir une signification économique, en pénalisant les carrières des acteurs censurés dans d'autres domaines d'activité : interpellations de l'individu concerné sur son lieu de travail ou d'études pour l'interroger, les « conversations informelles » entre représentants des services de sécurité et le supérieur hiérarchique, l'absentéisme au travail à cause d'une interpellation et d'une garde à vue, sans parler du casier judiciaire.

Ainsi, on voit que les logiques de l'économie de marché peuvent tout à fait servir d'environnement propice à la censure dans les configurations autoritaires, où les prises de position contestataires sont susceptibles de provoquer la réduction des revenus des musiciens qui aspirent à la professionnalisation. Il apparaît que le marché capitaliste n'est pas forcément l'ennemi des dictatures, mais peut au contraire servir la reproduction des structures de relations de pouvoir autoritaire.

Enfin, l'impératif de se réclamer de la démocratie et de l'économie de marché qui s'impose aux dominants politiques dans les systèmes autoritaires contemporains contribue au renforcement du caractère informel et diffus de la censure. L'application des règles d'interdiction et d'autorisation est sélective et situationnelle ; les instances de contrôle sont diffuses et décentralisées et impliquent les producteurs culturels eux-mêmes. Ce système brouille les règles du jeu et cultive une imprévisibilité qui devient la règle principale.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKER Howard (2006), *Les Mondes de l'art*, Paris : Flammarion.
- BIGDAY Maria (2017), *L'engagement intellectuel sous régime autoritaire : les « think tankers » biélorusses entre expertise et dissidence*, Paris : Dalloz.
- BOURDIEU Pierre (1982), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard.
- BOURDIEU Pierre (1996), *Sur la télévision*, Paris : Raisons d'agir.
- BOURDIEU Pierre (2001), *Langage et pouvoir symbolique*, Paris : Seuil.
- BRUN Catherine et ROUSSIN Philippe (dir.) (2020), « Post-censures ? », *Communications*, n° 106.
- CHAMPAGNE Patrick et MARCHETTI Dominique (dir.) (2002), « Censures visibles, censures invisibles », dossier de *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 106 (11/12).
- DAUCÉ Françoise (2013), *Une paradoxale oppression. Le pouvoir et les associations en Russie*, Paris : CNRS éditions.
- DIAMOND Larry (2002), « Thinking about Hybrid Regimes », *Journal of Democracy*, vol. 13, n° 2, pp. 21-35.
- DURAND Pascal (2006), *La censure invisible*, Arles : Actes Sud.
- DZJATLIKOVİČ Viktor (2005), *Ix Mroja, Ix N.R.M.* [Leur rêve, leur NRM], Minsk : Sučasny Litaratar.
- GERSCHEWSKI Johannes (2013), « The Three Pillars of Stability: Legitimation, Repression, and Cooptation in Autocratic Regimes », *Democratization*, vol. 20, n° 1, pp. 13-38.
- GOUJON Alexandra (2002), « Le "loukachisme" ou le populisme autoritaire au Bélarus », *Politique et Sociétés*, n° 2, pp. 29-50.
- HERMET Guy (1985), « L'autoritarisme », in Madeleine Grawitz et Jean Leca (dir.), *Traité de science politique. Vol. 2 : Les régimes politiques contemporains*, Paris : PUF, pp. 269-312.
- JANSEN Curry (1991), *Censorship: The Knot That Binds Power and Knowledge*, New York : Oxford University Press.
- KRYZHANOUSKI Yauheni (2015), *Contester par la musique sous régime autoritaire : rock et politisation au Bélarus*, thèse de doctorat en science politique, Université de Strasbourg.

- LEVITSKY Steven et WAY Lucas (2010), *Competitive Authoritarianism: Hybrid Regimes after the Cold War*, Cambridge : Cambridge University Press.
- LINIGER-GOUMAZ Max (1992), *La démocrature, dictature camouflée, démocratie truquée*, Paris : L'Harmattan.
- MÜLLER Beate (2004), « Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory », in Beate Müller (dir.), *Censorship & Cultural Regulation in the Modern Age*, Amsterdam : Rodopi, pp. 1-31.
- SCHEDLER Andreas (2006), *Electoral Authoritarianism: The Dynamics of Unfree Competition*, Boulder : Lynne Rienner.
- SCHEPPELE Kim Lane (2013), « The Rule of Law and the Frankenstate: Why Governance Checklists Do Not Work », *Governance: An International Journal of Policy, Administration, and Institutions*, vol. 26, n° 4, pp. 559–562.
- SILITSKI Vitali (2005), « Preempting Democracy: the Case of Belarus », *Journal of Democracy*, n° 4, pp. 83-97.