



HAL
open science

Scènes musicales underground et alternatives en Tchécoslovaquie 1970-1980

Anne-Claire Veluire

► **To cite this version:**

Anne-Claire Veluire. Scènes musicales underground et alternatives en Tchécoslovaquie 1970-1980. Cahiers du CEFRES, 2012, 32, pp.269-302. halshs-00707486

HAL Id: halshs-00707486

<https://shs.hal.science/halshs-00707486>

Submitted on 12 Jun 2012

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.



CEFRES

Centre français de recherche
en sciences sociales
USR 3138 CNRS-MAEE

SCÈNES MUSICALES UNDERGROUND ET ALTERNATIVES EN TCHÉCOSLOVAQUIE 1970-1980

Anne-Claire Veluire

In :

Cahiers du CEFRES. N° 32, Individus sous contrôle
Françoise Mayer, Ondřej Matějka (dir.)

p. 269-302

Prague, CEFRES, 2012.

ISBN : 978-80-86311-26-5

ISSN 1805-0336

Pour citer cet article :

Anne-Claire Veluire, « Scènes musicales underground et alternatives en Tchécoslovaquie 1970-1980 », *Cahiers du CEFRES. N° 32, Individus sous contrôle*. Prague, 2012, p. 269-302.

Scènes musicales underground et alternatives en Tchécoslovaquie 1970-1980

Anne-Claire VELUIRE

CEFRES, USR 3138 CNRS-MAEE, Prague

Centre d'études des mondes russe, caucasien et centre-européen
(CERCEC, CNRS / EHESS, Paris)

Résumé

Avec l'instauration de la normalisation, la pratique de la musique rock qui s'était développée dans les années 1960 s'est retrouvée complètement étouffée. Certains groupes de rock refusent alors de se plier aux nouvelles règles. Rassemblés autour du groupe emblématique The Plastic People of the Universe et de son directeur artistique Ivan Martin Jirous, une communauté underground se forme progressivement. Composée de musiciens, d'artistes, d'écrivains, elle est étroitement liée avec la dissidence tchécoslovaque et directement impliquée dans la naissance de la Charte 77. Des années 1970 aux années 1980, l'État tchécoslovaque normalisateur s'emploie à contrôler, surveiller, et même persécuter les membres de cette communauté et plus généralement les musiciens de musique rock qui tentent de s'exprimer librement.

Il n'est pas nécessaire d'être un observateur averti pour constater qu'il existe, en République tchèque, une proportion assez importante de la population qui arbore une allure et plus généralement un « look » que l'on pourrait qualifier de « look de rocker ». Tenues vestimentaires décontractées relativement peu colorées et cheveux longs chez les hommes en sont les attributs élémentaires, même s'ils ne sont pas indissociables. On peut remarquer également que ce port des cheveux longs, d'usage plus fréquent d'ordinaire chez les jeunes gens, se retrouve de façon plus inattendue parmi des

tranches d'âge plus avancé – entre quarante et soixante ans, voire plus. Il n'existe, à notre connaissance, aucune statistique sur le port de cheveux longs masculin en République tchèque aujourd'hui, mais le phénomène, en tant que phénomène historique, a fait l'objet de deux publications récentes et simultanées. L'une est une étude sur une campagne de répression menée par la police secrète (*Státní Bezpečnost*, Sûreté de l'État – StB) au milieu des années 1960 contre une partie de la jeunesse désignée alors sous le terme de « chevelus »¹ ; l'autre est un recueil de documents d'archives ou de presse – souvent humoristiques –, et surtout de témoignages de personnalités issues des sphères artistiques et intellectuelles qui ont porté les cheveux longs pendant les trois dernières décennies du régime communiste, des années 1960 aux années 1980² – et les portent souvent encore aujourd'hui.

Ces deux ouvrages énoncent chacun à leur manière dans quelle mesure le port des cheveux longs était, dans les années 1960 et 1970, un des symboles d'une liberté et d'un anticonformisme que nourrissait une partie de la jeunesse tchécoslovaque qui s'inspirait elle-même du développement des cultures rock puis hippies dans le monde occidental.

En effet, et contrairement aux idées reçues, les régimes communistes, malgré une volonté de fermeture et de contrôle strict des influences étrangères, n'ont jamais réussi à refouler les différentes vagues musicales nées de l'autre côté du mur, notamment aux États-Unis. Ainsi, la musique rock, qui inonde les radios occidentales à partir des années 1950, est

¹ Filip Pospíšil, Petr Blažek, « *Vrat'te Nám Vlasy* »: první máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu [« Rendez-nous nos cheveux »: les premiers babas, chevelus et hippies dans la Tchécoslovaquie communiste] (Prague : Academia, 2010).

² Roman Laube, Terezie Pokorná, Petruška Šustrová (dir.), *Háro, dlouhý vlas mezi nás. Vzpomínky a dokumenty* [Les cheveux longs parmi nous. Souvenirs et documents] (Prague : Revolver Revue, 2010).

entrée dans le bloc soviétique avec très peu de décalage par rapport à l'Ouest³.

Néanmoins, tout ne se passe pas sans incidents. Déjà dans les années 1950, la presse tchécoslovaque critique sévèrement cette nouvelle musique « capitaliste et perverse » et censure au cinéma des scènes de rock'n'roll⁴. En 1957, plusieurs jeunes gens – désignés dans la presse comme « 28 perturbateurs » – sont arrêtés et condamnés à des peines allant de dix à dix-sept mois de prison pour « profonde incivilité » et « déclarations irrespectueuses contre la société »⁵. L'épisode de la campagne de la sécurité d'État contre les « chevelus », citée ci-dessus, avec l'arrestation de près de 4000 personnes et le « rasage de force » de centaines d'entre eux, est un autre exemple de la nervosité du régime face à ces nouvelles tendances culturelles.

Cependant, il est incontestable que les années 1960, et surtout la deuxième partie de la décennie, est une période de libéralisation intense, marquée par une production culturelle d'une grande richesse, notamment dans le cinéma, la littérature, ou les arts plastiques, cela est bien connu⁶, mais aussi dans la musique populaire.

« Le jeune Novák s'apprête à sortir : il a une répétition avec son Bigbeat, une de ces formations de musique qui font ici fureur parmi la jeunesse. Il porte le cheveu long, le blue-jean avec chemise voyante de rigueur » rapporte, en 1966, un

³ Notamment via les radios étrangères comme Radio Free Europe ou Radio Luxembourg. À ce sujet, consulter Jacques Semelin, *La liberté au bout des ondes. Du coup de Prague à la chute du mur de Berlin* (Paris : Nouveau Monde éditions, 2009, première édition Belfond, 1997), 106-107 ou encore Filip Pospíšil, « Hudební vysílání Svobodné Evropy » [La diffusion musicale de Radio Free Europe], in *Svobodně! Radio Svobodná Evropa 1951-2011* [Libre ! Radio Free Europe 1951-2011], dir. Marek Junek (Prague : Radioservis, 2011).

⁴ C'est en tout cas ce que raconte Jiří Suchý, un artiste de cabaret qui a été parmi les premiers à introduire des chansons rock'n'roll sur la scène tchèque, à propos du film *Snadný život* [Une vie facile] de Miloš Makovec (1957) dans la série de films documentaires produits et diffusés par la télévision publique tchèque, *Bigbít*, épisode 1 (première diffusion 1997-1998).

⁵ « Hluboká neslušnost » et « projev neúcty ke společnosti ». Toutes les traductions du tchèque et de l'anglais sont nôtres.

⁶ Michael Wellner-Pospíšil, Jean-Gaspard Palenicek, *Culture tchèque des années 1960* (Paris : L'Harmattan, 2007).

journaliste français, Pierre Philippe, dans son ouvrage consacré à la Tchécoslovaquie⁷. Et il est vrai qu'à la veille du Printemps de Prague, les jeunes tchécoslovaques partagent nombre de pratiques culturelles avec leurs homologues occidentaux. Le journaliste continue sa description de la jeunesse : « Pour lui [le jeune Novák], le père s'est seulement 'fait avoir' et lui a fermé les portes de cet Occident qu'il s'efforce de recréer avec les faibles moyens du bord. »

Ainsi, les années 1960 voient les groupes de rock'n'roll se multiplier et remplir les salles de concert ; on peut citer par exemple le festival « Československý Beat festival » organisé dans la grande salle du Lucerna à Prague qui voit défiler sur sa scène, lors de sa deuxième édition, à l'automne 1968, les futures légendes du *Bigbít*⁸ tchécoslovaque telles que Michal Prokop et son groupe *Framus Five*, Karel Kahovec et *Flamengo*, le slovaque Petr Lipa et le groupe *Blues Five*, ou encore the *Primitives Group*, précurseur des *Plastic People of the Universe*, groupe emblématique de l'underground tchécoslovaque. Certaines formations sont connues au-delà des frontières tchécoslovaques et font les couvertures de magazines, notamment est-allemands⁹.

L'élan créateur et libéralisateur des années 1960 est stoppé progressivement avec l'instauration de la « normalisation », consécutive à l'invasion du pays par les chars du Pacte de Varsovie en août 1968. Après des premiers mois de purges dans les rangs du Parti communiste, c'est l'ensemble de la société et ses moyens d'expression qui sont sommés de se soumettre « au retour à la normale », soit à la situation politique et sociale d'avant le début de la relative démocratisation née pendant les quelques mois du Printemps de Prague.

⁷ Pierre Philippe, *Tchécoslovaquie* (Paris : Seuil, 1966), 89.

⁸ Le terme de *Bigbít* est le terme utilisé en tchèque pour désigner la musique rock.

⁹ C'est en tout cas ce que nous ont raconté d'anciens fans du *Primitives group* qu'ils avaient découvert à Berlin. Ces fans nous ont confié s'être déplacés à plusieurs reprises en Tchécoslovaquie pour assister à leurs concerts (Prague, février 2010, rencontres lors de deux concerts de l'ancien chanteur du *Primitives group*, Ivan Hajnis).

Bien que la société tchécoslovaque donne à partir de cette date les signes d'une certaine apathie, plusieurs études ont montré que différentes formes d'action ou d'engagements se sont développées sous la « normalisation »¹⁰. On peut même parler de formes de résistance, prenant l'aspect de « discours caché », pour reprendre le concept de James Scott¹¹. Parmi ces résistances, il y a bien évidemment celles portées par les voix des instigateurs et des défenseurs de la Charte 77.

La Charte est rédigée en décembre 1976 par huit personnalités intellectuelles tchèques. La déclaration, qui lance le début du mouvement dissident en Tchécoslovaquie, décortique les engagements pris par le régime en signant les accords d'Helsinki, en 1975, et elle les confronte à leur application réelle dans le pays. Dès les premières lignes, les auteurs constatent amèrement qu'en Tchécoslovaquie, aucune « opinion politique, philosophique ou scientifique ou encore aucun manifeste artistique qui se détacherait, ne serait-ce qu'un peu, du cadre étroit de l'idéologie ou de l'esthétique officielle, ne peut être public »¹². Plus explicitement encore, le texte fait référence au procès engagé contre de jeunes musiciens, et utilise cet exemple pour montrer que le gouvernement va à l'encontre des principes qu'il a signés et ratifiés par voie parlementaire quelques mois auparavant¹³.

¹⁰ Voir par exemple Miroslav Vaněk (dir.), *Ostrávky Svobody: kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu* [Des îlots de liberté : l'activité culturelle et civique des jeunes dans les années 1980 en Tchécoslovaquie] (Prague : Votobia - ÚSD, 2002) ou encore Milan Otáhal, *Opozice, moc, společnost 1969-1989: příspěvek k dějinám "normalizace"* [Opposition, pouvoir, société 1968-1989 : contribution à l'histoire de la „normalisation“] (Prague : ÚSD, Maxdorf, 1994).

¹¹ James Scott, *La domination et les arts de la résistance, fragments du discours subalterne* (Paris, Ed. Amsterdam, 2008 [1998]).

¹² « Prohlášení Charty 77 » [La Déclaration de la Charte 77], dans *Charta 77 očima současníků* [La Charte 77 vue par ses contemporains], Ústav pro soudobé dějiny AV ČR (Prague : Doplňek, 1997), 295-298. La déclaration est disponible sur quelques sites Internet comme celui de l'ancien dissident Petr Cibulka, <http://cibulka.com/77/1977/01.htm> (dernière consultation le 6/06/2011) ou sur celui du VONS où l'on peut trouver le document original scanné et une version traduite en anglais, <http://www.vons.cz/clenove-vons> (dernière consultation le 10/11/2011).

¹³ Sur ce sujet voir, en français, Pierre Gremion, *Paris/Prague. La gauche face au renouveau et à la régression tchécoslovaques. 1968-1978* (Paris : Julliard, 1985) notamment le chapitre VII « La Charte 77 », 237-264.

Parmi les huit rédacteurs de la Charte, deux d'entre eux, Jiří Němec et Václav Havel, sont des intimes des musiciens alors poursuivis. Dans *Le pouvoir des sans-pouvoirs*, Havel explique clairement que c'est le procès mené à l'encontre de ces jeunes gens, « qui ne désiraient que vivre dans la vérité, faire la musique qu'ils aimaient, chanter leur vie réelle, vivre librement, dignement et dans la fraternité¹⁴ » qui va déclencher une série de mobilisations qui se concrétiseront par la création de la Charte 77. Pour lui, le régime, en s'attaquant à ces jeunes gens qui n'avaient pas de passé politique et n'étaient pas des opposants, avait définitivement montré le visage du « puritanisme stérile de l'establishment post-totalitaire »¹⁵.

Il est largement reconnu aujourd'hui que c'est ce fameux procès de septembre 1976, où sont condamnés à des peines de prison quatre membres du mouvement dit underground, qui constitue l'élément déclencheur de la formation de la dissidence tchécoslovaque. Ce n'est donc pas sur la dissidence – terme qui désigne communément les chartistes et les membres du VONS (*Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných* – Comité de défense des personnes injustement poursuivies) – mais bien sur cette partie de la jeunesse tchécoslovaque plus ou moins contestataire, en tout cas vivant en dehors d'un certain nombre de normes imposées par l'État et la société, que nous allons centrer notre intérêt. L'élément rassembleur et même structurant de cette partie de la jeunesse est la pratique et / ou l'écoute d'un certain type de musique. Les musiciens étant les acteurs principaux – mais pas exclusifs – de ces différents mouvements, nous analyserons leurs actions afin de déterminer en quoi elles expriment une forme de contestation, avant de considérer quelques mesures prises par le pouvoir en réaction.

¹⁴ Václav Havel, trad. D. Kahn, « Le Pouvoir des sans-pouvoir », in *Essais politiques*, Václav Havel (Paris : Calmann-Lévy, 1989 [1978]), 95.

¹⁵ *Ibid.*

Deux générations de musiciens underground et alternatifs

Qualifier d'underground et d'alternatifs certains musiciens, c'est, à les écouter, leur donner un statut qu'ils n'avaient pas forcément désiré, tout du moins au début de leurs activités¹⁶. Ils affirment souvent ne pas avoir voulu faire de politique mais simplement la musique qu'ils aimaient. Pourtant, ces qualificatifs recourent une réalité à la fois sociale et musicale. Musicale parce que ces musiciens puisent leurs influences dans les courants musicaux occidentaux eux-mêmes qualifiés d'alternatifs ou underground dans leur pays d'origine. Sociale parce que leur position dans la société, et en particulier dans l'industrie musicale, est marginale.

Depuis 1948, les organes liés à l'organisation de la culture sont contrôlés étroitement par le Parti communiste au pouvoir. Il s'agit des différentes unions artistiques et notamment de l'Union des compositeurs tchèques, peu impliquée dans la musique populaire cependant, et de la Centrale musicale et artistique (*Hudební a artistická ústředna* – HAÚ) à laquelle sont associées en 1951 des agences régionales de variétés et de concerts. En 1958 est fondée l'agence Pragokonzert chargée de la gestion commerciale des représentations des artistes tchèques et slovaques (elle a aussi le monopôle pour l'organisation de concerts d'artistes tchèques à l'étranger et pour la venue d'artistes étrangers en

¹⁶ Pour une analyse de ces notions d'alternatif et d'underground dans le contexte tchécoslovaque, voir Josef Alan, « Alternativní kultura jako sociologické téma » [La culture alternative comme thème sociologique], in *Alternativní kultura: Příběh české společnosti 1945-1989* [La culture alternative : une histoire de la société tchèque], dir. Joseph Alan (Prague : Lidové Noviny, 2001), 9-59. Josef Alan contextualise l'apparition de ces différents espaces dans le monde de la culture notamment dans les années 1960 avec l'ouverture « de portes pour une expression plus libre dans la culture, qui a expérimenté pendant un moment une autonomie et une liberté inattendue » (p. 12). Surtout, il les analyse en spécifiant bien que ces « diverses formes culturelles [...] désignées aujourd'hui comme culture non-officielle, mi-officielle, alternative, underground, dissidente, illégale, parallèle, souterraine, d'opposition, non-violente, etc. » étaient dotées de frontières « mobiles et floues, le passage entre elles étant plus ou moins fluide, elles se superposaient et s'interpénétraient réciproquement, coopéraient ou s'ignoraient. [...] À l'extrême pôle de ces scènes se tenait principalement la culture underground. » (p. 19)

Tchécoslovaquie). Elle veille également sur un réseau d'agences régionales¹⁷.

À la fin de la décennie 1960, le système se libéralise et les contrôles sur les groupes sont de plus en plus souples, si bien que quelques années plus tard, au début de la normalisation, les consignes sont de rétablir l'ordre dans le chaos de l'organisation de l'industrie musicale¹⁸. Cette désorganisation, en tout cas jugée comme telle *a posteriori*, a ainsi permis à de nombreux groupes de commencer à jouer et à se produire en public. C'est le cas du groupe des *Plastic People*, qui passent du statut d'amateurs en 1967, à celui de professionnels en 1969, pour une très courte durée cependant.

Comme la plupart des groupes de *Bigbít* de l'époque, ils entament leur carrière en reprenant des musiques de groupes anglo-saxons. Dans leurs reprises, ils se démarquent néanmoins, en portant leur intérêt sur des artistes de l'underground américain qui sont leurs idoles – et le restent aujourd'hui –, comme par exemple le *Velvet Underground* et Frank Zappa¹⁹. Le groupe rencontre un certain succès, joue dans différents clubs dans tout le pays, même à Prague, et gagne en popularité, notamment grâce à la mise en scène de

¹⁷ Miroslav Vaněk, *Byl to jenom rock'n'roll, Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989* [Était-ce seulement du rock'n'roll? L'alternative musicale dans la Tchécoslovaquie communiste 1956-1989] (Prague : Academia, 2010), 369-386.

¹⁸ En témoignent certaines archives, qu'elles soient issues des institutions étatiques, comme ce rapport du 1^{er} octobre 1974, intitulé « La situation dans le domaine des activités des agences (maisons de disque) et dans le domaine des contacts culturels avec l'étranger sur des bases commerciales et propositions pour des activités à venir dans ce domaine », Archives nationales, Prague (Národní Archiv, noté NA), Archives du Comité central du Parti communiste tchécoslovaque (Archiv Ústřední Výbor Komunistické strany Československa, noté ÚV KSČ), vol. 131, pièce (archivní jednotka, noté a.j.) 132, « Zprava o situaci v oblasti agenturní činnosti a v oblasti kulturních styků se zahraničím na komerční základně a návrh zásad pro další rozvoj v těchto oblastech », 1^{er} octobre 1974. Documents mis à disposition par Mme Nosková. Voir aussi Přemysl Houda, « Pódia znovu pro prověřené. Normalizace oficiální hudby v Československu 70. let », [Retour sur scène après contrôle. La normalisation de la musique officielle dans les années 1970 en Tchécoslovaquie] *Soudobé dějiny* XVIII/3 (2011) : 310.

¹⁹ Le nom de *Plastic People* est tiré d'une chanson des *Mothers of Invention*, le groupe de Zappa.

leurs concerts sous forme de happenings, avec des effets pyrotechniques²⁰ et des sacrifices de poulets²¹.

Dans un premier temps, l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie n'affecte pas leur succès grandissant et les *Plastic* partent en tournée en Tchécoslovaquie au début de l'année 1969²². Le leader du groupe, le bassiste Milan Hlavsa, raconte, dans un livre entretien avec Jan Pelc, qu'ils étaient même optimistes et que le directeur artistique du groupe, Ivan Martin Jirous, donnait cinq ans tout au plus à Gustáv Husák²³. Néanmoins, et comme le fait remarquer Paul Wilson, un Canadien installé en Tchécoslovaquie depuis 1967 qui rejoint le groupe en tant que chanteur à la fin de l'année 1970, ce ne sont pas les Soviétiques mais bien les « bureaucrates tchèques » qui vont mettre la pression sur les groupes de rock, à partir de cette année 1969²⁴. Comme les autres groupes professionnels, les *Plastic People* sont invités à renouveler leur licence professionnelle en avril 1969. Ils prennent connaissance, via leur manager, des nouvelles conditions : se couper les cheveux, changer le nom du groupe et changer le répertoire pour se conformer aux nouveaux « quotas » instaurés par le ministère de la Culture et de l'Intérieur. Ils ne se présentent pas à l'examen de « requalification », perdent ainsi leur licence professionnelle et en subissent toutes les conséquences ; les instruments de musique flambant neufs

²⁰ Même si c'est le groupe *The Primitives*, leur prédécesseur, est considéré comme le premier groupe underground car où il était le premier à reprendre les musiques de l'underground américain. Néanmoins, il y a une filiation directe entre les *Primitives* et les *Plastic People* puisque le pianiste Josef Janiček est passé d'un groupe à l'autre. De même, sans en être le directeur artistique, Ivan Martin Jirous était proche des *Primitives* et a sans doute influencé leurs orientations.

²¹ L'épisode est resté célèbre. Il est raconté en détail dans l'ouvrage constitué d'entretiens entre Jan Pelc et Milan Hlavsa, respectivement bassiste et leader des *Plastic People of the Universe* : Mejla Hlavsa, Jan Pelc, *Bez ohůů je underground* [L'underground est sans artifice] (Prague, MATA, 2001 [1992]), 62-63.

²² *Ibid.*, 57

²³ *Ibid.*, 65

²⁴ Paul Wilson, « What's Like Making Rock'n'roll in a Police State? », in *Views from the Inside, Czech Underground Literature and Culture (1948-1989)*, dir. Martin Machovec (Prague : FFUK, 2006), 36.

qu'ils avaient acquis grâce à leur statut professionnel sont réquisitionnés, ils n'ont plus la possibilité d'enregistrer en studio et ne peuvent pas se produire en concert. Le groupe envisage d'émigrer, mais c'est à nouveau Ivan Martin Jirous qui les convainc de rester en Tchécoslovaquie, en leur montrant que partir reviendrait au même que de « se couper les cheveux, changer le nom anglais du groupe et arrêter de jouer ce que l'on aime »²⁵. Le groupe essaiera néanmoins, en 1972, d'obtenir à nouveau le statut de musiciens professionnels mais il sera débouté pour l'aspect « morbide » de sa musique et son « impact social négatif »²⁶.

Le rôle d'Ivan Martin Jirous dans la fondation de l'underground comme mouvement ou communauté souterraine (*podzemní*) est fondamental. Malgré ce que pourrait laisser croire son surnom de Magor, qui signifie « dingue »²⁷, Ivan Martin Jirous a une formation intellectuelle de haut niveau. En 1968, il est diplômé d'histoire de l'art, avec un mémoire de fin d'études portant sur la poésie visuelle où il compare les œuvres de Jiří Kolář (1914-2002)²⁸ et d'Henri Michaux (1899-1984). Il se consacre particulièrement à la littérature et publie des articles et des poésies dans des revues littéraires. Il est néanmoins exclu du monde universitaire et d'une quelconque profession intellectuelle dès la mise en place de la « normalisation ». En 1975, alors qu'il a déjà passé plusieurs mois en prison (1973-1974) pour avoir provoqué un incident verbal en présence d'un membre de la StB²⁹, Jirous

²⁵ Hlavsa, Pelc, *Bez ohůů je underground*, 67.

²⁶ Wilson, « What's Like Making Rock'n'roll », 42.

²⁷ Le terme de *magor* est difficile à traduire parce qu'il induit l'idée de folie mais avec un aspect humoristique. C'est un mot courant dans la langue tchèque dans un registre familier. La traduction qui nous paraît la plus proche et qui refléterait le plus l'esprit du terme « magor » est l'adjectif provençal « fada ».

²⁸ Poète et plasticien, il a notamment été membre du groupe 42 (*Skupina 42*), un groupe d'artistes et de poètes d'avant-garde dont les activités se sont développées entre 1942 et 1948.

²⁹ Jirous raconte dans un reportage diffusé à la Télévision tchèque qu'il chantait dans une taverne pragoise une chanson disant qu'il fallait « chasser ces Russes-assassins en enfer, leur véritable place », lorsqu'il fut interpellé par un client. Puis il continua en mordant un bout du journal communiste *Rudé pravo*, avant de s'écrier « aujourd'hui j'ai mangé le *Rudé pravo*, donc un jour on bouffera les bolcheviques ». Or le client en question était un ancien

rédige un manifeste de l'underground tchèque, intitulé *Rapport sur la troisième renaissance musicale tchèque*³⁰. Dans ce texte « historiographique »³¹, qui se lit comme une ode aux principaux groupes de musique et chanteurs folk de l'underground, Jirous conditionne l'appartenance à l'underground à l'adhésion à un certain nombre de valeurs éthiques et morales, notamment l'intransigeance et une complète liberté de pensée vis-à-vis des requêtes des autorités.

[L'underground] est une attitude mentale des intellectuels et des artistes qui, consciemment et de façon critique, déterminent leur propre position envers le monde dans lequel ils vivent. [...] En bref, l'underground est une activité d'artistes et d'intellectuels dont le travail est inacceptable pour l'establishment et qui, dans cette inadmissibilité, ne restent pas passifs mais s'efforcent, par leur travail et leur attitude, de détruire l'establishment³².

Avec son *Rapport sur la troisième renaissance musicale tchèque*, Jirous invente le concept de seconde culture qui trouve une première application dans l'organisation de festivals en dehors des circuits officiels, c'est-à-dire de façon clandestine, avec toutes les précautions nécessaires à ce type de manifestation. Des stratégies sont mises en place pour essayer de garder secrète la destination finale et ne pas se faire trop repérer, en prenant donc des chemins de traverse, comme le raconte Josef Vlček, critique rock proche de

officier de la StB à la retraite. Le 17 juin 2011, la Cour suprême a cassé le verdict de 1973. http://www.ceskenoviny.cz/zpravy/nejvyssi-soud-prezkouma-strary-verdikt-nad-basnikem-jirousem/652689&id_seznam=17421 (dernière consultation le 25/01/2012)

³⁰ La première renaissance musicale serait celle des musiciens du XIX^e siècle (Dvořák, Smetana, etc...), la deuxième celle des années 1950-1960 avec l'arrivée du rock'n'roll.

³¹ Dans l'article qu'il lui consacre dans le Dictionnaire de la littérature tchèque en ligne, Martin Machovec, spécialiste de la littérature underground, définit ce texte comme le manifeste et le travail historiographique le plus important de Jirous. Il précise également que le texte a eu de très nombreuses éditions en samizdat et que sa première parution à l'étranger, sous le titre « Rapport sur l'underground musical tchèque » était dans la revue *Svědectví* (Témoignages) dirigée par Pavel Tigrid, en 1976.

<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1038&hl=jirous+> (dernière consultation le 25. 1. 2012)

³² Ivan M. Jirous, « Report on the Third Czech Musical Revival » in *Views from the Inside*, 30.

l'underground, à propos d'un concert clandestin des *Plastic People* en 1979 :

Il y avait plusieurs lieux de rencontre. Je devais être à cinq heures de l'après-midi à la gare routière. Nous nous reconnaissons de loin comme des pèlerins au pays d'Orient de Hesse. Les signes de nos vêtements étaient faciles à décoder. Quelqu'un est venu et nous a fait savoir dans quel bus nous devions monter. Le déplacement pour ce concert hautement secret faisait partie de la représentation [...]. Dans une grande ville de la Bohême du nord où s'arrête l'autocar nous attend une autre sentinelle. Dans une demi-heure, nous aurons une correspondance. [...] Nous descendons du bus local un arrêt plus tôt. Par sécurité, nous avons acheté nos billets pour une destination plus lointaine³³.

Soulignons qu'au début des années 1970, il arrivait que certains concerts soient organisés dans des espaces relevant d'institutions étatiques, comme par exemple dans les locaux de l'Union de la jeunesse. Cependant, nous ne disposons à leur sujet d'aucune trace écrite car ils ne figuraient pas dans la liste des événements officiels. Ce sont soit les organisateurs de l'événement, soit des groupes homologués, qui prenaient la responsabilité de laisser jouer des groupes non-officiels à leur place. Les concerts underground constituent, dans tous les cas, des événements exceptionnels du fait de leur rareté et du risque encouru. « Le concert est fini, nous vivrons de son atmosphère pendant des mois » commente encore Josef Vlček³⁴. En effet, au delà de l'excitation due aux sentiments de braver l'interdit que certains pouvaient ressentir, il y avait un risque réel d'être arrêté. Les concerts se font de plus en plus rares, et ils sont très souvent interrompus par l'arrivée des forces de l'ordre. Cette expérience collective est à l'origine du sentiment d'appartenir à un même milieu.

C'est le plus souvent dans des espaces privés, sous les prétextes les plus divers, ou simplement pour célébrer des événements de la vie personnelle des membres de la

³³ Josef Vlček, « Le rock en clandestinité », in *Prague, secrets et métamorphoses*, dir. Xavier Galmiche, Petr Kral (Paris : Autrement, H.S n° 46, mai 1990), 215-216.

³⁴ *Ibid.* 217.

communauté underground, que sont organisés concerts et festivals clandestins. Les maisons de campagne servent ainsi de local comme par exemple celle de Václav Havel, à Hrádeček, qui accueille la troisième édition du festival de la seconde culture, en octobre 1977. La première édition avait eu lieu à Postupice en 1974³⁵ et la seconde à Bojanovice. C'est suite à ce deuxième festival de la seconde culture, connu également sous le nom de « mariage de Magor », que les poursuites contre le mouvement underground ont été déclenchées³⁶. Ce caractère semi-privé est à l'évidence une des raisons de la cohésion de ce milieu qui nous autorise à le qualifier de communauté. Il témoigne aussi néanmoins de son étroitesse.

Il est extrêmement difficile de mesurer l'audience d'un tel mouvement. Les rares documents vidéo des premiers concerts clandestins ou semi-clandestins de l'underground donnent à voir de petites salles emplies d'environ une centaine de personnes, deux cents tout au plus. C'est ce que les protagonistes confirment ; il était tout simplement impossible d'organiser des événements plus importants pour des raisons pratiques de sécurité. Concernant les musiciens eux-mêmes, on considère que l'univers, très étroit au départ, de l'underground tchèque est constitué d'une petite dizaine de groupes qui gravitent autour des *Plastic People of the Universe* comme *DG307*³⁷, *Umělá hmota*, *Aktual*³⁸, *Sen noci svatojánské band* ainsi que des chanteurs folk comme Svatopluk Karásek³⁹,

³⁵ Un article de Pavel Ptáčník, y est consacré. (en ligne). URL : <http://www.abscr.cz/data/pdf/sbornik/sbornik5-2007/kap11.pdf> (consulté le 20/05/2011)

³⁶ Voir également à ce sujet un dossier documentaire réalisé à partir des archives de la Sécurité d'État (StB) préparé et commenté par Petr Blažek et Vladimír Bosák. (en ligne). URL : <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/0701-120-133.pdf> (consulté le 20/05/2011)

³⁷ Un de ses membres, Pavel Zajíček, sera condamné en novembre 1976 dans le fameux procès contre l'underground. Le nom du groupe, *DG307* correspond à un diagnostic psychiatrique : « troubles circonstanciels passagers », qui permettait notamment de se faire réformer du service militaire.

³⁸ Avec Milan Knížák, artiste célèbre dès les années 1960 pour ses happenings sauvages. Il a dirigé la Galerie nationale de 1999 à 2011.

³⁹ Lui aussi condamné en novembre 1976.

Charlie Soukup, Jaroslav Hutka. Pour rendre compte du caractère assez restreint du mouvement, on peut remarquer que certains musiciens participaient à plusieurs formations musicales.

Il est également difficile de brosser un tableau sociologique des membres de cette communauté, pour reprendre un terme par lequel l'underground se désigne. Il y a l'idée d'appartenir à une même famille, de se considérer même frères et sœurs, de partager les mêmes valeurs, les mêmes goûts pour la musique et la littérature et un destin commun, celui d'être stigmatisé et surveillé. La communauté est formée en son noyau par les musiciens des groupes cités ci-dessus, par leur compagne ou compagnon, leurs amis et sympathisants. Les frontières de ce groupe de gens sont donc floues et extensibles. Un des points communs tangibles est la jeunesse de ses membres, à quelques exceptions près.

Du point de vue des origines sociales, il s'agit d'un groupe très hétérogène mais si l'on considère les figures principales de l'underground, il s'agissait surtout de personnes issues des classes populaires ayant reçu des formations techniques (jardiniers, ouvriers). Ivan Martin Jirous fait exception. Il va d'ailleurs essayer « d'éduquer » les membres de son groupe en leur enseignant l'histoire de l'art. Mejla Hlavsa, bassiste et compositeur des *Plastic People*, et Pavel Zajíček, poète et membre de DG307 avec Hlavsa, deux membres clés de l'underground, s'essayaient à toutes sortes de petits boulots ; ils travaillent ensemble comme bouchers, postiers, ou dans un théâtre, mais souvent pendant seulement de courtes durées quand ils n'interrompent pas tout simplement toute activité professionnelle pendant plusieurs semaines, ce qui était rigoureusement interdit par le régime – hors conditions particulières qu'ils ne remplitaient vraisemblablement pas – et puni par la loi⁴⁰. Hlavsa raconte qu'il avait trouvé une

⁴⁰ Il était possible ne pas travailler si on était en mesure de justifier d'un revenu minimum, assuré par exemple par des droits d'auteurs. Voir à ce sujet le roman de Jan Pelc, ... *a bude hůř*, [... et ce sera pire] (Prague : Mat'a, 2004 5^e édition) ou son adaptation au cinéma par

stratégie pour éviter de travailler. Il se déplaçait en tenue de sportif, en cycliste, en joueur de basket-ball ou en skieur. Ainsi, s'il était amené à être contrôlé par la police – c'est sur les papiers d'identité qu'était indiquée l'activité professionnelle des citoyens – il pouvait feindre un oubli de ses papiers le temps de son entraînement⁴¹.

Ce faible niveau d'éducation peut s'expliquer en partie par la jeunesse des membres qui rejoignent l'underground, tout juste sortis de l'enseignement secondaire ; c'est le cas par exemple d'Ivo Pospíšil, fondateur du groupe *Garage*, groupe des années 1980 et 1990, toujours très écouté aujourd'hui. Pospíšil rejoint l'underground dès la fin des années 1960 :

J'ai grandi dans les années 1960. Précisément, j'étais adolescent en 1966-1967-1968. J'habitais dans les alentours de Prague et j'écoutais la radio. J'écoutais Radio Free Europe et j'avais le sentiment que c'est dans cette ville que ça se passait [...]. Mais j'étais somme toute un enfant et je n'étais pas de Prague j'étais donc un paysan, en fait, un bouseux⁴².

Dans les années 1980, on peut remarquer que certains groupes, qui deviendront également des groupes cultes, sont fondés par des „enfants” de dissidents. Le fait que ces derniers se mettent à jouer de la musique rock alternative est sans doute symptomatique de la rencontre qui s'est produite entre le monde de l'underground et celui des intellectuels avec la création de la Charte 77. Jáchym Topol fonde ainsi le groupe punk *Národní třída*, et participe, notamment comme parolier, à celui de son frère Filip Topol, *Psí vojáci*. Tous deux sont les fils du dramaturge Josef Topol, signataire de la Charte 77, et petits-fils de l'écrivain Karel Schulz.

Une des autres composantes de la dissidence tchécoslovaque se retrouve aussi dans les rangs des musiciens de l'underground, dès avant la Charte le chansonnier et

le réalisateur Petr Nikolaev qui décrit, dans les années 1980, cette jeunesse marginale du nord de la Bohême qui refuse de travailler, avec les conséquences que cela comporte.

⁴¹ Hlavsa, Pelc, *Bez ohůů je underground*, 96-97

⁴² Entretien avec Ivo Pospíšil, septembre 2010.

pasteur Svatopluk Karásek, qui reprend des chants traditionnels du gospel noir-américain, ou encore avec la présence de couple Jiří Němec – Dana Němcová⁴³. Jiří Němec, psychologue et philosophe, avait participé à la revue *Tvář* aux côtés de Václav Havel dans les années 1960, et il sera l'un des initiateurs de la Charte 77. Les membres des *Plastic People* rencontrent le couple en 1973, présenté par Ivan M. Jirous. Jiří Němec et Dana Němcová appartiennent à la frange catholique de la dissidence ; Mejla Hlavsa, le leader des *Plastic*, épousera une de leurs filles et se fera baptiser en 1984. Michael Kocáb, leader de *Pražský výběr*, un des groupes les plus importants des années 1980, est lui aussi le fils d'un pasteur évangélique signataire de la Charte 77.

Ce premier ensemble de caractéristiques – un discours dissident avec la seconde culture, une vie en marge du monde du travail, donc de la société – place automatiquement les membres de cette communauté en position de déviance⁴⁴. Mais ce qui leur est reproché, primordialement, n'est que le style de musique qu'ils défendent.

Or le style de musique qu'ils aiment et qu'ils jouent ne correspond pas aux standards que le régime aimerait entendre jouer. Comme il a déjà été dit, leurs idoles sont les groupes de rock'n'roll du bloc capitaliste en général et ceux de l'underground américain en particulier : ils composent par exemple une chanson intitulée « Hommage à Andy Wharol », ils écoutent les *Fugs*, le *Velvet Underground*, les *Mothers of Invention* – le nom de *Plastic People* est d'ailleurs issu d'une des chansons de ce groupe. Leurs influences sont donc celles d'une musique, elle-même considérée comme subversive dans des pays démocratiques et culturellement ouverts.

⁴³ Autres figures importantes de la dissidence. Jiří Němec, psychologue et philosophe, avait participé à la revue *Tvář* aux côtés de Václav Havel dans les années 1960 et il est l'un des initiateurs de la Charte 77.

⁴⁴ Dans le sens qu'en donne Howard S. Becker, *Outsiders* (Paris : A-M Métailié, 1985 [1963]), 247.

Au départ, beaucoup de reprises composent leur répertoire. Aidé par le chanteur canadien Paul Wilson, arrivé en Tchécoslovaquie pour enseigner l'anglais « et découvrir ce que le socialisme était dans la pratique »⁴⁵, capable d'interpréter ces chansons dans un anglais authentique, les *Plastic People* composent également leurs propres morceaux. Les paroles sont écrites par la première femme de Jirous, Věra Jirousová, et principalement, à partir de 1975, par le poète et philosophe Egon Bondy. Jeune membre du mouvement surréaliste dans les années 1940 Bondy est le fondateur de deux modèles poétiques, « la poésie embarrassante »⁴⁶ et « le réalisme total » qu'il décrit lui-même comme l'utilisation de « la pseudo-esthétique de la mythologie staliniste pour sa réfutation »⁴⁷. C'est Bondy lui-même qui, après un concert des *Plastic People* leur aurait déclaré : « c'était fantastique, c'était merveilleux, et ces gens autour. Mais je suis persuadé que ce serait encore plus magnifique s'ils pouvaient écouter les poèmes d'Egon Bondy »⁴⁸. C'est ainsi qu'Egon Bondy devient le parolier principal du groupe avec des chansons comme « Mike et moi, on turbine dans la fosse, putain qu'est-ce qu'on est bien, on prend le fric une fois par semaine, pendant deux jours on se fout du turbin »⁴⁹, ou encore « Ah, comme elle me tracasse et me maltraite, la constipation, avec sa terrible bienveillance »⁵⁰. Réunies dans l'album *Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned, The merry ghetto*⁵¹ – qui rend hommage à

⁴⁵ Wilson, « What's Like Making Rock'n'roll », 36.

⁴⁶ « *Trapná poezie* ». L'adjectif n'a pas de traduction littérale en français ; il exprime l'idée d'embarras ou de honte mais aussi celle de pouvoir en rire et de relativiser la situation.

⁴⁷ Egon Bondy, « The Roots of Czech Literary Underground in 1949-1953 » dans *Views from the Inside*, 53.

⁴⁸ Anecdote racontée par Josef Janiček, pianiste des *Plastic People*, en mars 2010, également rapporté par Milan Hlavsa dans Hlavsa, Pelc, *Bez ohňů je underground...*, 91.

⁴⁹ « Já a Mike fácháme v jámě, do prdele to se máme, jednou tejdne škvarky berem, na fachu pak dva dny serem » (Já a Mike - Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned)

⁵⁰ « Ach jak mě souží a trýzní, zácpa svou hroznou přízní » (Zácpa - Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned)

⁵¹ À noter que cet album est sorti en France en 1978, à partir d'enregistrements antérieurs, et grâce au quotidien *Libération* et au *Plastic People Defense Fund* fondé par Paul Wilson, expulsé en 1977. Les autres bandes sorties clandestinement seront ensuite éditées au Canada.

la fois à Egon Bondy et aux Beatles – ce sont ces chansons qui ont entraîné les accusations de vulgarité dont les *Plastic People* ont fait l'objet. Écrites en 1974-1975 elles sont pourtant plus légères⁵² que celles des albums suivants, qui chantent alors « il pleut il pleut il pleut, plus qu'il ne convient, le diable est assis sur mon âme, le brouillard s'est assis sur la fenêtre, il fait sombre sur toute la ville... » ou encore « l'oiseau apocalyptique, couvre le ciel de ses ailes, l'oiseau apocalyptique, baisse le rideau de fer »⁵³. Un seul texte des *Plastic* est explicitement politique. Il s'agit d'un morceau instrumental d'une demi-heure sur lequel est déclamé à partir de la dixième minute un texte de František Vaněček, un journaliste exclu du parti en 1968 et un des premiers signataires de la Charte, qui décline « 100 points » :

Ils ont peur des vieux pour leur mémoire, ils ont peur des jeunes pour leur innocence, ils ont peur même des enfants scolarisés, [...] ils ont peur des tombes et des fleurs que les gens y déposent, [...] ils ont peur des travailleurs [...] ils ont peur des conventions qu'ils signent [...] ils ont peur des machines à écrire [...] ils ont peur de leur signature [...] ils ont peur de la lumière et de l'ombre, ils ont peur de la joie et de la tristesse, [...] ils ont peur de Marx, ils ont peur de Lénine [...] ils ont peur du socialisme. [et se termine par :] Alors, pourquoi avons-nous peur d'eux ?

Ces trois chansons datent des années 1976 / 1977. C'est l'époque où la persécution de l'underground s'intensifie, puisqu'il y a déjà eu des arrestations. Pour une fois, semble-t-il, les *Plastic* réagissent ouvertement.

Dans le monde parallèle de la seconde culture, où se mélangent influences musicales et influences littéraires, se développent également des revues samizdat. En 1979, l'underground fonde sa propre revue, *Vokno*⁵⁴. Revue

⁵² Même si, dans le même album, certaines chansons sont plus sombres que celles citées ci-dessus.

⁵³ « Prší, prší » et « Apokalyptické pták » de l'album *Ach to státu hanobení*, enregistrements live de 1976-1977, édités en République tchèque en 2002 par la maison de disques Globus Music.

⁵⁴ « *Vokno* » signifie « Fenêtre » avec une connotation orale familière. Fenêtre se dit *okno* en tchèque mais le langage parlé familier ajoute parfois un « V » devant les mots

samizdat parmi nombre d'autres, *Vokno* va devenir la voix de l'underground, une des revues samizdat les plus importantes avec quinze numéros parus de 1979 à 1989, à raison de un ou deux numéros par an, comptant de 60 pages, pour le premier numéro, à 232 pages en 1988. La revue est fondée par František Stárek, surnommé Čuñas⁵⁵, un des membres de l'underground de la première heure, condamné dans un procès à Plzeň en 1976 pour avoir organisé un concert de Svatopluk Karásek et Charlie Soukup et une lecture d'Ivan M. Jirous dans la petite ville de Přeštice, en Bohême de l'Ouest ; c'est le premier procès de la série de ceux qui seront menés contre l'underground tchécoslovaque. Čuñas est condamné à huit mois de prison, et même si la peine est réduite à une peine conditionnelle, il purge ses six premiers mois d'emprisonnement. Il sera encore condamné à deux ans et demi de prison pour ses activités pour le magazine *Vokno*. La revue est un véritable tableau de bord de la vie de l'underground, avec des recensions des concerts et autres activités culturelles de la communauté, dont il est toujours rendu compte *a posteriori* pour des raisons de sécurité évidemment. Le premier numéro commence de la façon suivante :

Tu as ouvert un cahier que l'on peut appeler journal, périodique ou magazine [...] dont les prochains numéros seront édités (nous l'espérons) de façon irrégulière, et qui est destiné [...] aux gens vivant dans cette communauté ouverte que l'on appelle amicalement « androuš »⁵⁶ et dont le but principal est de démanteler et de percer le blocus informationnel.

commençant en « O ». Ces revues répondaient à une véritable « soif d'information », comme l'a raconté Jachym Topol lors d'un séminaire à la Faculté des Humanités de l'Université Charles de Prague - 3 novembre 2011.

⁵⁵ Dans la communauté underground, l'attribution de surnoms est très commune - Magor, Skalák, Bobeš -, formés soit d'après les patronymes des personnes concernées, ou en fonction de leur physique ou de leur personnalité. La racine du surnom de Čuñas est le mot « čuník » qui signifie « goret » ou « petit cochon » et comporte la même connotation amicale et familière que la traduction française. Les membres de l'underground issus des régions du nord de la Bohême, comme František Stárek, portaient la plupart du temps des surnoms évoquant un côté un peu sale ou « bouseux ».

⁵⁶ Le terme « androuš » est dérivé du mot « underground » et désigne dans un langage familier l'underground ou un de ses membres.

L'objectif est d'informer sur « les événements qui ont lieu dans la seconde culture », d'« offrir un espace pour les opinions différentes » malgré les « barrières de l'establishment ». La revue publiée comprend des textes littéraires, des traductions, des bulletins d'opinion et des paroles de chansons de nombreuses petites formations musicales qui se produisent à l'occasion de concerts clandestins⁵⁷.

Réciproquement, les revues littéraires sont distribuées dans les concerts clandestins, comme le fait remarquer Jáchym Topol⁵⁸, un des fondateurs de la *Revolver Revue* avec Ivan Lamper et Viktor Karlík. Cette dernière revue est directement liée à *Vokno* dans le sens où c'est František Stárek qui aurait encouragé ses fondateurs à se lancer dans l'édition samizdat et c'est lui qui leur aurait suggéré le premier nom de la revue : *Jednou nohou*⁵⁹, avant qu'elle ne devienne, après cinq numéros, la *Revolver Revue*. Jáchym Topol, même s'il rend hommage aux publications samizdat précédentes comme *Petlice* de Vaculík ou *Expedice* de Havel, souligne la rupture générationnelle qui différencie sa revue : « Surtout, nous étions la première génération d'auteurs depuis 1948 qui n'avait pas connu d'autre vie que celle que les communistes appelaient le socialisme »⁶⁰. Le constat, comme le remarque Miroslav Vaněk, est aussi valable pour les musiciens, et notamment pour ce qui est appelé la deuxième génération de l'underground, avec les groupes alternatifs punk et new

⁵⁷ L'ensemble des numéros de *Vokno* est consultable en ligne. URL: <http://www.vons.cz/vokno> (dernière consultation le 9/06/2011). Le mémoire de maîtrise (Diplomová práce) de Jana Růžková, *Vokno 1979-1989, historie časopisu, bibliografie* [*Vokno 1979-1989, histoire d'une revue, bibliographie*], (mémoire de maîtrise sous la direction de Michael Špirit, FFUK, 2000) décortique la structure du magazine et décrit ses différentes rubriques.

⁵⁸ Jachym Topol, « The Story of Revolver Revue, Contribution to a Closer Understanding of the Last Samizdat Generation », in *Views from the Inside*, 72.

⁵⁹ Que l'on peut traduire par « un pied dans... ». L'expression est utilisée par exemple dans divers contextes comme « avoir déjà un pied dans la tombe » ou « un pied en prison ». « *Jednou nohou* » est aussi le titre d'un morceau instrumental des *Plastic People of the Universe*, de l'album Egon Bondy's Happy Hearts Club Banned.

⁶⁰ *Ibid.*, 73.

wave. Il note en effet que les jeunes membres des groupes punk n'avaient pas connu la libéralisation des années 1960 et l'espoir de l'instauration d'un régime socialiste « à visage humain », ni la déception qui avait suivi. Par conséquent, et contrairement aux générations précédentes, ils se sentaient complètement détachés de toute idéologie socialiste⁶¹. Il ajoute que cette nouvelle génération, qui avait émergé au sein d'une société verrouillée par le régime, dans des conditions économiques plus difficiles et dans un contexte politique tendu, utilisait le rock comme une soupape de défolement. Certains témoignages montrent que cette génération découvre tardivement l'existence du mouvement underground et des *Plastic People*, et apprend avec stupéfaction leur interdiction pour des raisons politiques⁶². Jáchym Topol raconte ainsi qu'il croyait Egon Bondy mort depuis longtemps avant de se rendre compte, au bout de quatre ans, qu'il était bien vivant et qu'il habitait à vingt minutes de chez lui⁶³.

Néanmoins, et malgré le réel isolement de certains « îlots de liberté », les liens entre la première et la deuxième génération de l'underground sont très étroits, comme en témoigne par exemple la filiation de Jáchym Topol évoquée ci-dessus. Surtout, dans les années 1980, plusieurs musiciens de l'underground jouent, même si de façon occasionnelle, avec les nouveaux groupes⁶⁴.

Il paraît impossible à partir du début des années 1980 de lutter contre la déferlante de ces nouvelles vagues musicales, punk et new wave ; les innovations technologiques, et notamment le développement des magnétophones et des lecteurs de cassettes permettent une meilleure circulation de

⁶¹ Miroslav Vaněk, « Kytky v popelnici. Punk a nová vlna v Československu » [Des fleurs dans la poubelle. Le punk et la nouvelle vague en Tchécoslovaquie], in *Ostrávky svobody*, 176.

⁶² *Ibid.*, 189.

⁶³ Topol, « The Story of Revolver Revue », 74

⁶⁴ Le groupe punk *Garage* de Tony Ducháček travailla avec Milan dit Mejla Hlavsa, bassiste des *Plastic People*. Ce dernier refonda d'ailleurs dans les années 1980 un groupe, *Půlnoc* [Minuit], avec plusieurs membres du célèbre groupe underground.

ces musiques et empêchent un contrôle trop strict de leur diffusion. En corrélation avec cette « démocratisation technique », les pratiques amateurs se multiplient, comme le montre l'étude de l'historien Prokop Tomek sur l'Opération Kapela⁶⁵ où les rapports des délégations régionales de la StB font état de nombreux petits groupes de rock locaux. La musique punk se prête à cette diffusion parce qu'elle est assez facile à jouer et qu'elle parvient à dégager une puissante énergie.

La situation de ces nouveaux groupes des années 1980 semble ainsi légèrement préférable à celle de leurs aînés. Peut-être les musiciens sont-ils aussi plus complaisants, lorsqu'ils se présentent devant les commissions de qualification qui évaluent leur niveau, les classent dans différentes catégories et donnent les autorisations pour se produire en public. Situés hors du milieu très exclusif de l'underground, ils n'ont pas à se plier aux règles éthiques édictées par Jirous⁶⁶. Néanmoins, ils sont contraints de développer leurs propres stratégies pour contourner la censure. De nombreux témoignages évoquent en effet des trucages de répertoire, où, pour tromper les censeurs, les vrais noms des stars dont on reprend les chansons sont indiqués de préférence aux célèbres pseudonymes (par exemple Louis Firbank au lieu de Lou Reed). Il y a également quelques formes de corruption, des plus banales (donner une bouteille de vodka aux censeurs) aux plus surprenantes. Ainsi Miroslav Wanek, bassiste et leader du groupe *Už jsme doma*, raconte que parmi les membres de la commission de qualification de la région du nord de la Bohême, d'où est issue sa formation, se trouvait un

⁶⁵ « Akce Kapela » est une opération menée par la StB de contrôle des prestations des groupes de musique dans toute la Tchécoslovaquie. Prokop Tomek, « Celostátní akce Kapela » [L'Opération Kapela], *Securitas Imperii* 14 (2006) : 236-248.

⁶⁶ La situation décrite pour les groupes des années 1980 est aussi valable pour un certain nombre de groupes des années 1970, qui jouent le jeu des commissions de qualification tout en restant fidèles à leurs choix musicaux, en refusant de rentrer dans le monde de la musique pop commerciale (voir par exemple l'histoire du groupe *Blue Effect* dans la série télévisée *Bigbit*, épisode 24). Il nous semble cependant que le phénomène est sensiblement plus important pour les années 1980.

censeur « poète » qui permettait aux groupes de jouer ce qu'ils souhaitaient à condition qu'ils intègrent deux ou trois de ses textes – de très mauvaise qualité, commente-t-il⁶⁷. Néanmoins, il ajoute que son groupe s'est finalement très peu produit entre 1985, année de sa formation, et 1989 : six ou sept concerts par an, dont quatre ou cinq non-officiels.

Des communautés sous surveillance

« Qu'est-ce que leurs textes avaient de si mal ? Ils ne traitaient pas du régime communiste ou de l'occupation du pays par les chars soviétiques, mais de sujets tels que la constipation, l'insomnie, l'alcoolisme, ou la vanité des aspirations humaines ? Pourquoi leur vie de bohème, consistant en grande partie en séjours prolongés dans les pubs de Prague autour de verres de bière, occasionnellement interrompus pour un happening ou un concert, revêtait-elle tant d'importance pour les autorités ? » s'interroge Tomáš Pospíšil pour répondre finalement : « s'il se trouve une cause principale de la chute du régime, en plus de l'absence totale d'incitations économiques qu'elle pouvait accorder à ses citoyens, c'est bien la paranoïa et le désir dévorant de contrôle »⁶⁸. Josef Alan, dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Alternativní kultura*, estime aussi que « le régime était apeuré et ridiculement conservateur. Soupçonneux face à toute nouveauté, il se protégeait de l'inconnu, des pièges, de l'imprévisible et en principe de tout danger ennemi »⁶⁹.

Il est difficile de savoir dans quelle mesure l'État s'intéressa à la question des pratiques et des modes musicales. Une chose est néanmoins certaine ; aucun régime, quelle que soit sa nature, n'est indifférent au regard que porte sur lui sa jeunesse et tous sont conscients de l'importance que la

⁶⁷ Entretien réalisé avec Miroslav Wanek, novembre 2010.

⁶⁸ Tomáš Pospíšil, *Making Music as a Political Act: or How the Velvet Underground Influenced the Velvet Revolution* (en ligne), URL : <http://angam.ang.univie.ac.at/EAASworkshop/posppres.htm> (consulté le 10. 6. 2011).

⁶⁹ Alan, « Alternativní kultura jako sociologické téma », 17.

musique peut avoir dans la vie quotidienne des jeunes gens. Néanmoins, la musique est aussi une activité économique et ce sont ces questions qui apparaissent en premier lieu dans les rapports issus des plus hautes autorités de l'État, comme en témoigne cet extrait d'un rapport destiné à la présidence du Comité central du Parti communiste tchécoslovaque :

L'avènement du processus de commercialisation dans le domaine de la culture et de l'art a atteint son sommet dans les années 1968-1969 où l'on a enregistré le plus fort volume d'échanges et de profits économiques. Ces années-là, le rôle de l'État est devenu marginal et obtenir des autorisations était devenu une formalité. Des éléments opportunistes ont rompu à dessein le monopole de l'État et de nombreuses agences (Signal, Onyx...) sont apparues, avec le soutien du ministère de la Culture lui-même. En 1970, les agences non légales ont été interdites et le monopole rétabli⁷⁰.

Au début des années 1970, c'est avant tout l'objectif de réorganisation de l'industrie musicale qui est mis en avant, mais la rhétorique idéologique n'est pas absente :

Ce sont les pays capitalistes qui ont transformé l'art et la culture en biens commerciaux et il faut donc les défier. C'est un domaine où la lutte idéologique est utilisée pour influencer les individus dans la propagation du mode de vie occidental en vue de corrompre les artistes socialistes. C'est pour cette raison que ce domaine est surveillé par les organes du parti et les organes de l'État⁷¹.

Dans les rapports des années 1980, les questions idéologiques semblent avoir pris une importance plus concrète aux yeux des dirigeants :

Grâce à son efficacité expressive et émotionnelle, la musique de divertissement a une grande influence sur un large public, et en particulier sur la jeune génération. [...] On peut évaluer cette évolution positivement quand cette thématique est travaillée de façon pertinente, comme le réussit partiellement par exemple le festival de chansons politiques de Sokolov et Martinov chez quelques groupes professionnels ou amateurs. [...]. Dans le domaine de la musique de divertissement apparaissent des problèmes qui

⁷⁰ NA, Prague, ÚV KSČ, vol. 131, a.j. 132, Rapport du 1^{er} octobre 1974, documents mis à disposition par Mme Nosková.

⁷¹ *Ibidem*.

n'existaient pas auparavant. La musique rock contemporaine des pays capitalistes a adopté des attitudes diverses et contradictoires. On la retrouve dans les protestations contre la société de consommation, contre les dictatures néo-fascistes, les „guerres des étoiles“ impérialistes et la course aux armements. Souvent, cette musique permet à des groupes ultra-gauchistes, anarchistes, anti-communistes et mystico-religieux de s'exprimer à propos des événements politiques et sociaux. Et une partie de notre jeunesse n'est pas assez préparée pour avoir une posture critique face à ces influences ; c'est pourquoi elles risquent de ne pas être clairement identifiées, laissant des éléments inacceptables pour notre société s'infiltrer à dessein. Leur but est de dérober la jeunesse au socialisme⁷².

Les documents dont nous disposons issus des plus hauts organes de l'État ne concernent néanmoins que des questions organisationnelles, notamment celle des maisons de disques, des voyages des artistes à l'étranger et des dispositions à prendre concernant les examens de qualification ou requalification. Le suivi des groupes de musique et les mesures répressives sont opérés par la sécurité d'État, la StB.

L'année 1974 constitue un premier moment de répression pour l'underground. Un festival organisé dans un restaurant de České Budějovice, en Bohême du sud, est interrompu par la police qui renvoie une centaine de festivaliers, sous escorte de l'armée, en train, vers Prague. Des dizaines d'autres sont arrêtés et leurs cheveux longs sont rasés de force. On retrouve ainsi dans les archives de la StB les photos de ces jeunes gens avant et après leur séance forcée de coiffure⁷³. Les rapports de la StB⁷⁴ les accusent de provocation et d'outrage aux agents de

⁷² NA, Prague, ÚV KSČ, Proposition pour la réunion d'une commission du Comité central du PCT, « La situation actuelle de la musique de divertissement et les démarches pour accroître son niveau idéologique », 18 novembre 1986. Documents mis à disposition par Mme Nosková.

⁷³ Voir à ce sujet le dossier documentaire de l'Institut pour l'étude des régimes totalitaire de la République tchèque (Ústav pro studium totalitních režimů, USTR), « Beseda : České Budějovice 1974 ». (Séminaire de České Budějovice, 1974). URL : <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/seminare/budejovice74.pdf> (consulté le 6. 6. 2011)

⁷⁴ Krajská správa SNB [Rapport de la Sûreté nationale d'État, *ie.* police nationale] – Správa VB [Rapport de la Sûreté publique *ie.* police municipale], České Budějovice, 1^{er} avril 1974, disponible dans le dossier documentaire cité ci-dessus.

l'État – certains les auraient traités de *Gestapáci* (agents de la Gestapo). À l'opposé, les jeunes gens sont accusés d'avoir déclamé le salut nazi (« Sieg Heil »). Les allusions à des tendances nazies et / ou fascistes sont d'ailleurs assez courantes dans les rapports de la police et visent à diaboliser cette « jeunesse libre »⁷⁵. À České Budějovice, les autorités interviennent pour empêcher un concert des *Plastic People* qui n'avaient pas reçu l'autorisation de jouer en public. C'est néanmoins le public présent (370 personnes selon les tickets d'entrée) qui subit cette première répression. Une dizaine de personnes sont ainsi condamnées à des peines de prison de plusieurs mois ; les directeurs des lycées et les universités sont aussi contactés pour qu'ils excluent de leurs établissements les élèves présents au concert.

Le « massacre de Budějovice » comme est surnommé cet événement dans le langage parfois quelque peu épique du monde de l'underground, est considéré comme le premier épisode de la répression contre l'underground mais c'est évidemment le procès de 1976, qui reste le moment déterminant de l'histoire du mouvement puisqu'il est à l'origine de la mobilisation autour de la Charte 77. C'est en effet suite au second festival de la seconde culture, à Bojanovice, appelé également le mariage de Magor puisqu'Ivan Martin Jirous épousa à cette occasion sa deuxième femme, Juliana, que plusieurs membres de l'underground sont arrêtés, dès le mois de mars 1976. Certains sont relâchés progressivement, mais quatre d'entre eux (Jirous, Zajíček, Karásek et Brabenec) sont condamnés à des peines allant de huit à dix-huit mois de prison, pour trouble de l'ordre public.

⁷⁵ Le terme de *Volná mládež* est également assez répandu pour désigner les jeunes gens qui participent aux activités de l'underground.

Une campagne médiatique est lancée⁷⁶ et il fait peu de doutes que les mobilisations consécutives à ces condamnations ont largement surpris le régime qui ne s'attendait pas à un tel élan de solidarité pour un groupe de rock, notamment de la part des intellectuels.

On peut néanmoins souligner que dès avant la Charte 77, suite au premier procès de Plzeň de mars 1976, Havel, qui entretenait des liens amicaux avec ces membres de l'underground et en particulier avec Jirous, avait déjà rassemblé quelques signataires (notamment Jaroslav Seifert) autour d'une lettre adressée au poète allemand Heinrich Böll – qui avait accueilli Soljenitsyne lors de son premier exil en 1974⁷⁷. Havel s'était aussi adressé directement au président de la République, avant d'essayer – vainement – de faire une déclaration aux médias.

Dans *Le pouvoir des sans pouvoirs*, Václav Havel explique qu'il a été choqué par ce procès parce que, pour la première fois, le régime s'en prenait à des gens normaux, qui n'avaient rien demandé, qui ne faisaient en soi rien de mal, qui n'avaient pas de passé politique et qui voulaient seulement « vivre dans la vérité »⁷⁸.

Le caractère symbolique du procès a sans doute joué un rôle important dans la mobilisation des intellectuels. Si l'historiographie appréhende le plus souvent la période des années 1960 comme une période de libéralisation, accompagnée d'une diminution de la répression, des études récentes l'évaluent autrement.

[Il s'agit d'un] changement de nature, qui répond à une mutation plus profonde des pratiques de pouvoir. Le recul de la répression judiciaire et l'émergence de méthodes alternatives de contrôle social

⁷⁶ Des articles paraissent dans la presse française dès l'été 1976. « Il y a huit ans, les chars soviétiques entraient à Prague. Les groupes de l'underground tchécoslovaque contre l'establishment », *Libération*, 21&22 août 1976. « Quand la musique pop devient une affaire d'État », *Le Monde*, 25 septembre 1976.

⁷⁷ Gordon H. Skilling, *Charter 77 and Human Rights in Czechoslovakia* (Londres : Georges Allen, 1981), 9-10.

⁷⁸ Václav Havel, « Le Pouvoir des sans-pouvoir », 95.

répondrait à une réorganisation complexe des pratiques de domination : au passage du programme révolutionnaire à la gestion bureaucratique répond celui de la répression judiciaire mise en scène (les grands procès) au contrôle social souterrain. Il ne s'agit donc pas seulement d'un retrait du pouvoir ou de l'émergence d'une dictature qui accepterait ses limites, mais bien d'une révolution dans la conception du pouvoir communiste, de ses moyens et de ses buts⁷⁹.

Duane Huguenin n'a poursuivi son étude dans les années 1970 que sur le tout début de la normalisation. Il remarque que l'état d'esprit est bien différent après le Printemps de Prague et que le pouvoir est dans un état de crispation que dénotent les procès du tout début des années 1970, dirigés principalement contre des anciens membres du Parti communiste qui ont participé au Printemps de Prague. Or, il est possible que le procès contre les *Plastic People* ait évoqué d'une certaine façon un retour à la terreur des années 1950.

Au-delà des procès, c'est tout un système de surveillance qui est mis en place, notamment avec *Akce Kapela* (« l'opération groupe de musique ») qui se met en place, au printemps 1976, et dont les premières grandes victimes sont les membres de l'underground cités ci-dessus. L'objectif de l'opération est de cartographier l'activité des groupes de rock de la « jeunesse libre » dans toutes les régions de la république. Tous les départements locaux de la StB sont donc mobilisés pour surveiller toutes sortes de manifestations musicales et convoquer si nécessaire leurs protagonistes pour les rappeler à l'ordre s'ils ne répondent pas aux critères de bienséance édictés par le régime ou simplement les interdire⁸⁰. La StB a multiplié ce type de campagnes contre d'autres groupes sociaux jugés nuisibles pour la société

⁷⁹ Duane Huguenin, *Les pratiques répressives de la sûreté de l'État tchécoslovaque dans les années 1960* (Thèse de doctorat, Université Paris I, 2009), 71.

⁸⁰ Voir au sujet de l'Opération Kapela, le travail de Tomek, « *Celostátní akce Kapela* », 236-248

tchécoslovaque – les scouts, les tramps⁸¹, les punks dans les années 1980. Une des opérations les plus connues est l'opération *Asanace* (assainissement), qui visait à pousser les individus indésirables, et notamment les signataires de la Charte 77, à l'émigration. Cette campagne a ainsi directement touché les rangs du mouvement underground puisque plusieurs personnalités ont finalement quitté le territoire tchécoslovaque au début des années 1980, comme par exemple le saxophoniste des *Plastic People of the Universe*, Vratislav Brabenec ou le chansonnier Jaroslav Hutka.

Au début des années 1980, les méthodes changent. Un mémoire de l'École supérieure de la Sûreté nationale et de la faculté de la Sûreté de l'État, (StB), intitulé « Les caractéristiques de l'underground et des autres groupes de musique connectés aux activités antisocialistes de la 'jeunesse non organisée'... »⁸² rédigé en 1983 par le lieutenant Šimák, constitue une synthèse de l'évolution des scènes underground et alternatives depuis le Printemps de Prague et indique quelles sont les nouvelles orientations que doivent prendre les autorités. Après avoir suivi ces mouvements pendant plusieurs années, semble-t-il, le lieutenant Šimák fait le bilan de l'efficacité des différentes mesures prises contre cette « jeunesse libre » et contre les groupes de musique. Il constate ainsi que des erreurs ont été commises et que les différentes campagnes évoquées précédemment ont certes porté leurs fruits mais peuvent conduire à la constitution de réseaux parallèles difficilement contrôlables. Il est difficile de connaître le rôle de ce document de travail de la StB et son

⁸¹ Terme qui vient de l'anglais, le *tramping* désignait les pratiques de ceux qui ne voulaient pas travailler. Pour les Tchèques, il désigne celles des personnes qui, pour échapper à la vie urbaine moderne, allaient vivre, le temps d'un week-end, libre, dans la nature.

⁸² NA, Prague, Archiv Ministerstva vnitra ČR, (Archives du ministère de l'Intérieur de la République tchèque), col. Jiří Šimák : « Charakteristika undergroundových a jiných hudebních skupin zapojených do antisocialistické činnosti "neorganizované mládeže" a zvláštnosti při práci s agenturou při jejich kontrarozvědné kontrole », [Caractéristique des groupes de musique underground et autres, liés aux activités antisocialistes de la "jeunesse non organisée" et particularité de leur contrôle et de leur espionnage par l'agence], (mémoire de l'École supérieure de la Police nationale, faculté de la Sécurité de l'État, 1983) ; document mis à disposition par Prokop Tomek.

impact concernant les mesures prises postérieurement. Mais on peut constater qu'il coïncide chronologiquement avec une nouvelle vague d'attaques du régime contre les groupes de rock, répression qui se présente néanmoins sous un jour moins sévère.

En effet, c'est aussi en 1983 que paraît un article dans le quotidien *Tribuna*, intitulé « Une nouvelle vague pour de vieux contenus » (*Nová vlna se starým obsahem*) signé par un certain Jan Krýzl. L'article est annoncé par la télévision la veille de sa parution et il s'évertue à critiquer et jeter le discrédit sur la nouvelle vague tchèque que représentent des groupes comme *Pražský výběr* de Michael Kocáb, *Jasná Páka* (plus tard *Hudba Praha*), *Žlutý pes*, entre autres, en les accusant notamment d'être des « manipulateurs bourgeois » qui cherchent à avilir la jeunesse⁸³.

Même si les fans de rock ont lu l'article de Jan Krýzl comme un texte humoristique (l'édition du quotidien *Tribuna* fut épuisée, pour la première fois peut-être de son histoire), la situation des groupes de punk et de la nouvelle vague a commencé à être à nouveau grave⁸⁴.

Tous les organisateurs d'événements et les institutions culturelles reçurent cet article afin que ces groupes ne soient plus programmés. L'article de Jan Krýzl – écrit sans aucun doute à plusieurs mains par des employés de la StB – provoqua quelques réactions de la part de publicistes et / ou de musiciens dont les injonctions furent néanmoins publiées en samizdat seulement. La réponse de Josef Vlček, « Le rock de l'aile gauche »⁸⁵, qui rejetait les accusations de petits bourgeois et soulignait qu'il s'agissait d'une musique produite et écoutée par les classes populaires, n'en fut pas moins connu des services de police et atteignit même les services du Comité central du Parti communiste et de ceux du ministère de la Culture⁸⁶.

⁸³ Vaněk, *Byl to jenom rock'n'roll?*, 333.

⁸⁴ *Ibid.*, 338.

⁸⁵ « Rock na levém křídle ».

⁸⁶ Vaněk, *Byl to jenom rock'n'roll?*, 352.

Le texte avait été publié dans le bulletin d'informations de la Section de jazz (*Jazzová sekce*), une association fondée dans un cadre tout à fait légal au début des années 1970 avec pour objectif de dynamiser la scène jazz locale. L'association s'ouvre néanmoins aux nouveaux styles musicaux qui apparaissent dans les années 1970 et 1980 et se met à promouvoir les groupes de rock, de punk et de la nouvelle vague, notamment à travers un festival annuel, les « Journées pragoises du jazz », dont l'édition 1980 est annulée au dernier moment, mettant l'association dans une situation pécuniaire périlleuse (elle avait notamment invité des groupes étrangers). L'objectif était clairement d'endiguer le succès grandissant de ce festival et d'asphyxier financièrement l'association. Bien que protégée par son statut officiel ainsi que par son affiliation à l'Internationale de jazz, un organisme relevant du département musical de l'Unesco, elle est l'objet pendant près de dix ans de tentatives successives de dissolution⁸⁷. D'une part, aucun de ses animateurs n'était membre du Parti communiste, et surtout, elle avait développé des activités parallèles pas tout à fait conformes à son statut (puisqu'elle éditait par exemple des magazines et même des monographies en samizdat⁸⁸). L'association servait aussi de lieu de rencontre et de médiathèque, disposant d'ouvrages spécialisés et de disques rares qu'elle prêtait à ses abonnés⁸⁹. Elle aurait compté plus de 8000 membres en quinze années d'existence, « et le nombre de membres aurait pu être significativement plus important si la section n'avait pas du,

⁸⁷ Voir à ce sujet Oldřich Tomek, « Akce Jazz », *Securitas Imperii* 10 (2003) : 237-329.

⁸⁸ Mentionnons par exemple *Moi qui ai servi le roi d'Angleterre* de Bohumil Hrabal en 1982.

⁸⁹ L'association servait ainsi de source précieuse pour les musiciens à la recherche de nouvelles sources d'inspiration. Miroslav Wanek, bassiste et leader du groupe *Už jsme doma*, raconte ainsi qu'il se rendait, depuis Teplice dans le nord de la Bohême, au siège de la section à Prague, une à deux fois par mois pour y trouver de nouveaux disques. Entretien avec Miroslav Wanek, novembre 2010.

pendant des années, limiter ses membres à 3000 pour des raisons pratiques »⁹⁰.

La bataille judiciaire commence dès 1976 et prend fin en 1986 avec la dissolution de l'association au nom d'une loi d'exception de 1968 ! Le président de la section, Karel Šrp, rapporte ainsi : « D'une certaine façon, la résistance légale de la section posait de plus grands problèmes aux communistes qu'une résistance illégale »⁹¹. Le cas de la section de jazz permet ainsi à Peter Bugge d'examiner « la normalisation et les limites de loi ». « Est-ce que l'institution de la loi avait un effet inhibiteur sur l'arbitraire – déterminé de façon purement politique – de l'exercice du pouvoir communiste⁹² ? » s'interroge Peter Bugge, avant de conclure que le régime avait à cœur de respecter « strictement la légalité » pour éviter de transformer les objets de la répression, les dissidents en particulier, en martyrs politiques⁹³. Ainsi, ce n'est pas tant pour la nature de leurs activités mais selon des prétextes relevant de questions administratives et financières – notamment pour fraudes fiscales – que l'association finira pas être dissoute et plusieurs de ses animateurs condamnés à des peines de prison.

Sous l'influence des modes d'action légaux employés par la Charte 77 et par le VONS, les méthodes répressives évoluent dans les années 1980, selon un jeu de miroir qui témoigne des ambiguïtés et des contradictions du système légal socialiste.

Dans la pratique, d'après les exemples dont nous disposons, il semble que les groupes sont moins souvent incriminés pour « troubles de l'ordre public » ou « hooliganisme », comme c'était le cas de l'underground des années 1970 – même si ces motifs d'inculpation figurent

⁹⁰ Peter Bugge, « Normalization and the limits of the law: the case of the Czech jazz section », *East European Politics & Societies* 22, n° 2 (2008) : 282-318 (en ligne), URL : <http://eep.sagepub.com/content/22/2/282> (consulté le 12 octobre 2010).

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, 285.

⁹³ *Ibid.*, 306-307.

toujours dans la loi⁹⁴ –, mais pour des motifs qui, peut-être aux yeux de l'opinion publique, à la fois dans le pays mais aussi à l'étranger, sont moins subjectifs que ces derniers. Avec des accusations de vols ou de fraudes, la légitimité de l'État ne peut pas être remise en cause. Parfois, les affaires sont montées de toute pièce. Miroslav Wanek, leader du groupe *Už jsme doma*, a ainsi été envoyé en prison pour un vol de télévision – vol qu'il réfute naturellement et qu'il considère comme un subterfuge pour l'empêcher de jouer⁹⁵. De même, un des groupes professionnels les plus populaires dans les années 1980, *Pražský výběr*, a été interdit de scène pendant trois ans⁹⁶, après avoir été accusé d'activités commerciales illégales : ses membres auraient vendu illicitement des affiches et auraient donné quatre concerts au lieu des trois autorisés.

Conclusion

Ce bref tableau montre que dans la Tchécoslovaquie communiste des années 1970 et 1980, les scènes underground et alternatives ont véritablement représenté un phénomène social, auprès de la jeunesse, et politique, puisque en interaction avec le pouvoir.

Des groupes de gens se sont rassemblés autour d'une pratique musicale à laquelle a été rattachée un certain nombre de valeurs essentielles. C'est l'adhésion à ces valeurs qui permet de former une communauté. Cependant, délimiter les frontières de cette communauté n'est pas une tâche facile tant les interactions avec d'autres milieux – dissidents, catholiques – sont nombreuses. De plus, ces frontières évoluent au fil des années, et cette communauté underground s'entremêle avec une nouvelle génération, dont l'élément fédérateur est aussi cette musique rock qui déplaît tellement au pouvoir

⁹⁴ Le hooliganisme a été introduit comme « offense mineure » (*přečiny*) en 1969. *Ibid.*, 302.

⁹⁵ Entretien avec Miroslav Wanek, novembre 2010.

⁹⁶ De 1983 à 1986, le batteur du groupe avait émigré. À son retour, le groupe se reforma sous le nom de *Výběr*.

conservateur en place. Pour défendre une pratique culturelle, mais sans volonté d'engagement politique, les musiciens et autres sympathisants de l'underground et des scènes alternatives des années 1980 se retrouvent finalement acteurs d'une forme de résistance et de contestation politique qui n'était pas souhaitée au départ. Ainsi, l'étude des communautés associées à l'underground musical tchèque et aux scènes alternatives permet d'éclairer tout à la fois les modes d'action collective dans le contexte de la normalisation, l'évolution des modes de contrôle étatique à cette période, et de repenser les liens entre pouvoir et société à l'intérieur de l'expérience communiste.