

**André LANGE**

« Le Grand Prix Eurovision de la Chanson : chansons de divertissement ou chansons de diversion ? », *Études de radio-télévision*, n°28, RTBF, septembre 1980, pp. 103-112



## LE GRAND PRIX EUROVISION DE LA CHANSON : CHANSONS DE DIVERTISSEMENT OU CHANSONS DE DIVERSION ?

*André Lange*

L'analyse des mécanismes du célèbre Grand Prix Eurovision de la Chanson (1) constitue une gageure qui défie la sagesse sociologique. A tout moment, l'analyste des communications de masse risque de déraiper du sillon scientifique vers les chouintements du discours anecdotique d'un magazine familial.

Le premier obstacle, banalement évident, à une analyse scientifique est le gigantisme du phénomène. En mars 1979, le nombre de téléspectateurs potentiels du Grand Prix était estimé à 600 millions, répartis dans quelques 29 pays, des bords de la Baltique à ceux de la Mer Rouge. Avouons-le, nous ne disposons pas encore des méthodes susceptibles de permettre l'étude macrosociologique nécessaire pour analyser pareil phénomène. La petite chanson "Reviens sur la terre, fleur de liberté" de Jacques Hustin, présentée par la R.T.B. en 1974, nous appellera à la modestie. On se souviendra que cette parabole avait été jugée bien anodine par le jury du Concours, et classée avant-dernière. Mais dans la Grèce des Colonels, elle avait été acclamée "en contrebande" comme un chant révolutionnaire...

Dans d'autres domaines des sciences sociales, la dimension internationale des phénomènes contemporains n'est cependant plus un obstacle à des études aux méthodes raffinées et aux résultats précis. Le nombre de publications, de sondages, d'analyses qui ont précédé et suivi les élections européennes du 10 juin 1979 en constitue une preuve éclatante. Mais qu'offre le Grand Prix Eurovision de la Chanson comme matériaux d'analyse pour le sociologue des communications de masse ? Si le phénomène frappe par son gigantisme, il reste un phénomène mineur, méprisé, et qui ne justifie pas l'accumulation d'archives. On pourrait espérer travailler sur un corpus de textes, de chansons, de partitions, d'enregistrements, de règlements, de critiques, ... Mais ce corpus n'est pas constituable. En 1978, au lendemain de la seconde place de Jean Vallée, les journalistes de la R.T.B.F. qui voulurent reprogrammer dans le J.T. la prestation du chanteur belge constatèrent que la finale du Concours n'avait pas été jugée digne d'un enregistrement magnétoscopique (2). Quant au règlement, il est frappé de confidentialité, un peu comme s'il recelait les mystères du Grand Prix.

Le gigantisme du phénomène et l'absence d'éléments sérieux d'analyse entraînent autour de lui la constitution d'une doxa aussi pauvre que peu variée : au discours officiel de promotion, rapporté par les présentateurs et la presse, s'est substitué, au fil des ans, un discours critique. De la "Libre Belgique" à "Pour", en passant par "Télé-Moustique" et "Télépro", les journalistes belges étaient unanimes, en 1979, à décréter que le Grand Prix Eurovision était une affaire de gros sous.

*"Comme toujours, le Concours Eurovision a couronné une petite chose qui fera agréablement tinter le tiroir-caisse. (...) La chanson, telle que l'illustre le Concours Eurovision de la Chanson, c'est un bruit qui coûte cher, mais où le son compte moins cher que les sous".*

(Libre Belgique, 1er avril 1979)

*Un concours à la gloire de la culture en conserve et des marchands de disques".*

(Pour, 8 mars 1979)

Est-il possible de dépasser ces analyses sommaires pour établir une analyse plus rigoureuse ? Si l'intuition que le Grand Prix est une affaire commerciale est communément partagée, la démonstration en reste difficile.

#### LA SELECTION NATIONALE DES CHANSONS

En ce qui concerne la sélection des chansons, l'article V du Règlement du Grand Prix laisse ouvertes toutes les possibilités :

*"Chacun des participants actifs (c.a.d. des institutions radio-T.V. qui prennent part à l'organisation du Concours) décide comme il l'entend de sa méthode nationale de sélection".*

Cet article traduit vraisemblablement les différences de philosophie qui existent entre les chaînes participantes. En fait, deux types de formules de sélection sont possibles : jury "grand public" ou jury "d'experts" (constitué, par exemple, d'animateurs d'émissions de variété). Le choix de tel ou tel type de jury peut être décisif, comme le prouve l'exemple suédois : en 1973, un jury d'"experts" n'a pas retenu la candidature du groupe ABBA. L'année suivante, le jury d'"experts" fut remplacé par un jury "populaire" et ABBA fut choisi comme représentant de la radio-télévision suédoise. Ayant remporté le Grand Prix, le groupe est devenu le deuxième produit d'exportation suédois, après la Volvo (3).

On sait que la R.T.B.F. a choisi la formule du jury d'experts, composé des producteurs des émissions de variété des différents centres régionaux. Cette méthode n'a d'ailleurs pas l'heur de plaire au (mini) show-business belge "Si vous n'avez pas un Jean Vallée à votre catalogue lorsque la R.T.B.F. sélectionne Jean Vallée, le Grand Prix est fichu pour vous" se plaignait récemment un petit éditeur bruxellois de variétés.

En 1979, la B.R.T. avait choisi une sorte de jury "familial" censé représenter le foyer flamand moyen. Mais cette formule-là non plus ne semble pas satisfaire le (mini) show-business belge : la firme I.B.C. (filiale belge d'E.M.I.), qui aurait dû se réjouir de voir une de ses vedettes sélectionnée (Micha Marah), aurait fait pression sur la B.R.T. pour remplacer cette chanteuse par une autre, jugée plus performante (4).

Dans notre pays au moins, les institutions de radio-télévision semblent donc bien manifester une autonomie relative vis-à-vis de l'industrie du disque. Mais ailleurs ? Les chaînes privées apparaissent comme plus naturellement ouvertes aux propositions du show-business, ayant recours, si nécessaire, et comme le règlement le permet, à des vedettes étrangères parfois déjà bien installées (5).

Quoi qu'il en soit, le quadrilatère vedette-éditeur-experts-public constitue une figure dont les rapports de force restent assez mystérieux. On pourrait penser que la formule préférentielle des éditeurs est celle du concours national de sélection, tel qu'il a lieu, par exemple, en France, avec participation du public national pour choisir une des vedettes par eux présentées. Mais l'exemple précité de Micha Marah semble indiquer qu'il n'en est pas ainsi et que les éditeurs pourraient très bien souhaiter avoir les mains libres pour "jouer" une de leurs vedettes estimées performante au niveau international et non pas seulement national (6).

On notera à ce propos que l'article V du règlement 1979 prévoit que *la chanson sélectionnée sera interprétée substantiellement dans la langue ou dans l'une des langues du pays du participant actif la présentant*".

Cette clause semble être d'introduction récente et constituer un frein à la standardisation des chansons présentées. Mais jusqu'à présent deux tiers des chansons primées étaient de langue anglaise ou française (7).

## LA CHANSON

La victoire d'ABBA en 1974 a marqué une rupture nette dans le type de

chanson victorieuse : de la romance, généralement interprétée par une femme, on est passé à la prestation de groupes mixtes.

On notera que le règlement prévoit que la "durée d'exécution des chansons ne devra pas dépasser trois minutes". Cette clause semble justifiée autant par les nécessités de l'impression sur 45 tours que de l'économie de la programmation de la Finale.

### LA PROMOTION

L'article III du Règlement 1979 prévoit *"la familiarisation du public avec les chansons avant le concours par :*

- a. des enregistrements video ou des films de toutes les chansons (...)*
- b. la retransmission ultérieure de ces enregistrements à des dates qui conviendront à chaque participant, une semaine avant le concours".*

L'article VI prévoit également que *"chaque participant actif qui décidera de transmettre (les enregistrements) devra toutefois (les) présenter dans deux ou plusieurs programmes distincts pour le moins, étant entendu qu'ils ne pourront en aucun cas être présentés dans le cadre d'un seul et unique programme".*

Ces deux articles jumelés assurent la promotion des chansons (et du Concours lui-même, puisque l'article VI prévoit également que les *"chansons devront être annoncées comme des productions destinées au Concours Eurovision de la Chanson"*) dans des catégories de public diverses. Ils sont la base juridique du matraquage auquel sont soumis auditeurs et téléspectateurs pendant la semaine précédant la finale. Si cette "mise en condition" avant la Finale peut se justifier par des raisons internes au Concours (la "familiarisation" avec les chansons), elle a aussi des conséquences économiques externes : ce sont tous les produits, et pas seulement le produit gagnant, qui sont promotionnés. Le disque reproduisant la chanson "Julie" de Pierre Rapsat, (candidat R.T.B. en 1976) s'est ainsi vendu essentiellement avant la Finale.

### LA FINALE

Les chansons une fois sélectionnées au niveau national, la décision finale est prise en fonction des cotations opérées par des "jurys nationaux", composés chacun de onze membres. L'article XII stipule que *"chaque jury national doit comprendre des personnes représentatives du public du pays en*

*question. Il serait préférable qu'il y eut un nombre presque égal d'hommes et de femmes dans chaque jury avec cinq ou six jurés de plus de 25 ans et cinq ou six de moins de 25 ans. Age minimum des jurés : 16 ans, âge maximum : 60 ans. L'écart entre les deux groupes d'âge ne devrait pas être inférieur à 10 ans. Sont exclus du jury les compositeurs professionnels, les éditeurs de musique, les fabricants de disques, les musiciens et chanteurs professionnels et toutes personnes ayant des intérêts dans l'industrie de la musique (...)*".

On constatera que si les jurys sont constitués de manière à exclure les membres du show-business, la composition suggérée surreprésente la couche d'âge 16-25 ans (placée à égalité avec la couche 26-60 ans). Cette surreprésentation des jeunes correspond exactement à la structure d'âge des consommateurs des disques de variété. Ceci nous amène à examiner ce qui, pour l'industrie du disque, nous semble être la fonction principale du Concours.

#### **DU MARKETING EXPERIMENTAL ?**

Comme nous l'avons déjà vu, le show-business n'a pas la main-mise directe sur un Concours qui reste essentiellement le fait de chaînes de radio-télévision publiques ou privées. Contrairement aux idées reçues, pour les industriels du disque les rentrées financières liées à l'Eurovision pourraient bien n'être qu'un aspect secondaire du Concours.

En effet, aussi massive (et gratuite) que soit la promotion des chansons présentées dans le cadre du Grand Prix, on peut cependant s'interroger sur sa portée à moyen et à long terme. Les ventes ne semblent généralement pas se prolonger longtemps après la finale. Des artistes classés premiers tombent vite dans l'oubli, alors que le tube "classique", même s'il fait vite son temps, reste une date, un souvenir, souvent lié à une expérience personnelle. Par contre, des chanteurs moins bien classés peuvent par après faire une carrière importante : ce fut le cas de Serge Lama, mais aussi d'Olivia Newton-John. Interrogée après le succès de "Grease", celle-ci relativise l'importance de son passage au Grand Prix dans le déroulement de sa carrière (8). Le système de promotion mis au point par R. Stigwood pour "Saturday Night Fever" et "Grease" (le cycle film - disque Sound track - film - disque sound track) s'avère d'une efficacité bien plus puissante et durable que la promotion par le Grand Prix Eurovision (9).

L'intérêt essentiel du Grand Prix pour les industriels est son aspect expérimental. Il constitue un test sur l'état du marché du goût en Europe et dans les pays limitrophes. C'est ce que suggère l'extrait suivant d'une publicité du "Billboard Benelux" destinée à vanter l'intérêt expérimental du marché beneluxien :

*"It isn't for nothing that many from the international record industry regard the Benelux market as a serious experimental territory for success on the European Continent. This fact proves itself annually with the Eurovision Songfestival Contest. An attractive Spanish, German, Italian, French, Portugese or English melody has most of the times the first change, in its original version, to prove itself outside its national border in Benelux."*(10)

Toutes restrictions faites sur la valeur promotionnelle du Grand Prix, on peut cependant remarquer, avec l'exemple ABBA, qu'une victoire, soutenue par un support habile de relations publiques, peut se muer en succès définitif. Encore faut-il pour cela que l'artiste ou le groupe victorieux puisse mettre rapidement à son actif des titres complémentaires à la chanson primée.

#### DIVERTISSEMENT ET DIVERSION

Le divertissement n'est que le doublet savant de la diversion qui, dans le vocabulaire militaire, désigne une opération militaire destinée à *détourner* l'ennemi d'un point. Il faudrait une étude lexicale rigoureuse pour cerner avec précision la signification des glissements lexicaux qui, depuis le moyen-âge, se sont effectués entre diversion, divertissement, distraction et loisir. Il semble ainsi qu'au XVIème siècle, dans l'acception psychologique, diversion et divertissement soient en concurrence et que c'est finalement distraction qui s'impose au XVIIème siècle. La diversion est dès lors cantonnée dans le champ militaire et le divertissement glisse, avec Pascal, dans le champ philosophique. Dans l'acception sociologique divertissement sera supplanté au XXème siècle par loisir.

S'agit-il de hasards ou d'un profond travail effectué par la société sur les structures lexicales pour masquer sa nature profonde ? Imagine-t-on plutôt que la "société des loisirs" popularisée par J. Dumazedier, une "société de la diversion", où loisirs, divertissements seraient reconnus pour ce qu'ils sont : agents de diversion, détournant l'attention des tabous sociaux (travail, érotisme, mort, ...) (11).

La chanson "populaire" telle qu'elle est annuellement représentée dans

le Grand Prix Eurovision s'insère dans cette guerre de diversion *idéologique*. On atteint même parfois la diversion proprement *politique*, ce qui, pour une activité de divertissement reste assez exceptionnel : ce fut le cas en 1979, les fastes du Concours se déroulant à Jérusalem masquant l'occupation des quartiers arabes de la ville par les troupes israéliennes, quelques jours après la signature des accords de Camp David.

#### VERS UNE ALTERNATIVE ?

Décrié et méprisé depuis de nombreuses années, le Grand Prix Eurovision de la Chanson a suscité, en 1979, l'organisation d'une "Contr'Eurovision" (12).

Les organisateurs de cette "Contr'Eurovision" entendaient dénoncer tant les aspects culturels que politiques du Grand Prix :

*"C'est le modèle de la culture marchande qu'ils veulent nous imposer par le biais des télévisions commerciales ou d'Etat : uniformité et banalité des thèmes traités, priorité à la rentabilité commerciale, absence d'esprit critique et de recherche, disparition des langues régionales et nationales au bénéfice des langues dominantes (principalement l'anglais), disparition des originalités rythmiques et mélodiques régionales au profit des musiques "à la mode".*

*Bref, une tentative de transformer la majorité des productions culturelles de large diffusion en un véritable spot publicitaire à la gloire de l'"European way of life".*

*Pire encore, ce 31 mars 1979, c'était de Jérusalem qu'était retransmise en direct l'Eurovision, images d'un concours et de la "Ville Sainte" qui cachent la misère des camps palestiniens, chansons mielleuses qui couvrent les cris des prisonniers politiques". (13)*

Cette Contr'Eurovision a été réalisée à l'initiative de l'organisation politique "Pour le Socialisme" et de l'hebdomadaire "Pour" à l'occasion des élections européennes, dans le cadre de la campagne internationale de la Nouvelle Gauche européenne "Contre l'Europe des Patrons, pour l'Unité des Travailleurs". (14)

Face au fractionnement des rôles officiels (industrie du disque, structuration européenne des chaînes de radio-télévision et institutions politiques exécutives ou législatives), les organisateurs de la Contr'Eurovision ont cherché à mettre en évidence les analogies qui existent entre ces diverses instances : "Pour" qualifie ironiquement le Grand Prix de "Parlement européen du

Bon Goût" (15). Pour originale et créatrice qu'elle soit cette démarche semble un peu trop rapide en ce qu'elle n'analyse pas les contradictions internes à chacune de ces instances et que les processus de manipulation à travers la chanson sont présentés de manière simplifiante.

*"Ainsi, la chanson est-elle en passe de devenir un front de lutte. A ce niveau, c'est le comment qu'il faut discuter : quel champ de bataille et quelles armes ? L'écueil nous semble être la vision purement instrumentaliste qui réduirait l'action sur et par la chanson à un prétexte ou à un parement. Une proposition du type "Sardou est un fasciste. Ferrat est pour le Programme commun, Béranger pour Krivine ou Laguiller" suffirait alors à épuiser la question. Dans cette optique, il convient principalement d'augmenter la dose Béranger ou Ferrat, de diminuer la dose Sardou et consorts dans la consommation de chansons, et le tour est joué." (16)*

Une analyse correcte, globalisante, d'un phénomène tel que le Grand Prix de l'Eurovision devrait dépasser le stade des analogies et des amalgames synthétiques pour reconstituer avec une précision analytique les liens qui unissent des systèmes symboliques (textes de chanson, musiques d'accompagnement mais aussi gestuelle), des réseaux de production, de diffusion et de consommation et enfin des structures et des comportements politiques. A la question "Est-ce possible ?", on substituerait "Cela en vaut-il la peine ?".

- (1) *Pour un bref historique des diverses activités de l'Eurovision, voir "Union européenne de radiodiffusion — Vingt-cinq ans d'Eurovision", in Inter stage, no 140, 18 novembre 1979.*
- (2) *Témoignage d'un producteur R.T.B.F. d'émissions de variétés.*
- (3) *B. Bertrand, Le phénomène ABBA, de la pop music industrielle, Télé-Moustique, 9 sept. 1978.*
- (4) *Télépro, 27 avril 1979.*

- (5) *On remarquera que les institutions radio-T.V. qui participent au Concours peuvent elles-même être des éditrices. C'est le cas de R.T.L. mais aussi de Radio-France. Chaque chanson représentant la France est co-éditée par Radio-France. Autrement dit, le seul fait d'avoir été sélectionné oblige aussitôt l'éditeur original de la chanson à céder 50 o/o de ses droits à une société d'édition gérée par Radio-France.*  
voir H. Chapier "Complot contre la chanson française", *Le Monde*, 26 sept. 1979.
- (6) *Notre hypothèse est ici différente de celle d'Angèle Guller qui estime que "toutes les chansons qui arrivent en finale sont faites pour devenir des tubes, sinon au niveau international, du moins au niveau national", Télé-Moustique, 31 mars 1979.*
- (7) *On notera que la supériorité en sonorité et musicalité de certaines langues sur d'autres a été dénoncée par L.J. Calvet "Sonorité, musicalité, détruire un mythe", Communication au Colloque sur la Chanson française, Maison de la Francité, Bruxelles, 1er-2 octobre 1979.*
- (8) *Interview in "Télé-Moustique", 22 mars 1979.*
- (9) *voir "Hommage aux Bee Gees — Radiographie d'un phénomène", in "Music", 19 janvier 1979.*
- (10) *"Billboard-Benelux", 19 janvier 1979. On épinglera en passant l'extrait suivant de la même publicité, qui fera frémir tous les défenseurs de la langue française et des dialectes wallons que compte le Benelux : "As well as the native tongue, many inhabitants of the Benelux-countries studied the elementary basis of the three other "modern" languages : English, German and with perhaps a minor interest, French (being a beautiful and musical language, but the most difficult to learn)".*
- (11) *"Ne chantez pas la mort" ironise L. Ferré ("La mort"),*

*pour une fois très pascalien.*

*Sur la censure du réel opérée par la romance, on se reportera à l'analyse de J. Dubois : "La romance contemporaine apparaît définitivement comme un discours du Même et du retour de ce Même. Elle cultive une si extrême complaisance à la redite que, là où on cherche l'analogie dans son flux poétique, on ne trouve que la tautologie. Itérative et spéculaire, elle constitue un texte qui se définit peut-être surtout par ses lacunes, par ses absences, par tout ce que l'on attendrait d'y rencontrer et qui ne s'y trouve pas. Pas de portrait de l'être aimé, de rares métaphores, un argument narratif réduit à rien, le refoulement du pathétique réaliste, la censure du sensuel. Mais que dit-elle donc ?" — "La romance à deux sous", in La Revue Nouvelle, juin 1978.*

- (12) *On notera que ce titre établit une confusion entre le Grand Prix de la Chanson et l'Eurovision dans l'ensemble de ses activités (échanges de programmes télévisés, de séquences d'information ...).*
- (13) *Extrait de la pochette des deux disques "Contr'Eurovision 79. La voix de nos libertés", Disques Ateliers du Zoning.*
- (14) *Le critique du Soir (2 avril) s'est interrogé sur le bien-fondé des subsides alloués par le Ministère de la Culture à l'organisation d'une manifestation s'inscrivant contre une institution dont l'Etat belge est partie prenante. Par contre, la participation de la R.T.B.F. à une manifestation unanimement dénoncée comme commerciale n'est pas mise en cause par la presse.*
- (15) *"Les voix de son maître", Pour, 8 mars 1979.*
- (16) *L.J. Calvet et J.C. Klein "Faut-il brûler Sardou ?", Savelli, Paris, 1978, p. 93.*