

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

9 : 1 | 2012
Contre-cultures n°1

Contre-cultures : Musiques, Théorie et Scènes

Sheila Whiteley

Traducteur : Gérôme Guibert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/3056>

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2012

Pagination : 5-16

ISBN : 978-2-913169-32-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Sheila Whiteley, « Contre-cultures : Musiques, Théorie et Scènes », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3056>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Contre-cultures : musiques, théories et scènes

par

Sheila Whiteley

Traduit de l'anglais par Gêrôme Guibert

Notre premier dossier « contre-cultures et musiques populaires » offre au lecteur l'occasion d'explorer l'histoire de la notion de contre-culture et de comprendre comment elle a été théorisée dans le champ des études sur la musique. Il fournit également un éclairage sur la manière dont elle a émergé et a pris, internationalement, place au sein de scènes musicales qui ont posé des défis aux cultures dominantes. En décembre 2012, le second dossier à paraître dans *Volume!* « Utopies et expérimentations », explorera les utopies et les dystopies ainsi que les anarchies sonores et la question des freaks. Il se concentrera sur la manière dont la contre-culture des années 1960 a pu embrasser à la fois un cadre

idéaliste de référence et une revendication de liberté et de bohème beat et hip, qui a pu dévier en bachanales de viols et de meurtres. Comme Simon Frith l'a pertinemment observé, « le rock ne peut pas simplement être consommé mais doit évoluer, comme n'importe quelle autre forme d'art – ces tensions et contradictions étant liées à l'expérience de l'auditeur et réinterprétées par cette expérience » (Frith, 1977). D'autres écrits concernant les contre-cultures et musiques populaires seront simultanément publiés en 2013 en anglais sous la forme d'un livre par Ashgate, en collaboration avec *Volume!*, confirmant le caractère significatif de la notion de contre-culture en tant que moment décisif dans l'histoire continue des musiques populaires.

Comme Andy Bennett l'écrit dans son article introductif, « *Pour une réévaluation du concept de contre-culture* », alors que « la nature profondément diverse et hétérogène des individus comme des idéologies sociopolitiques et culturelles » a été énormément explorée en relation aux « subcultures » (p. 24), il y a eu en revanche beaucoup moins de recherches concernant la contre-culture, qui est donc restée un concept problématique. Ce qui émerge de la vingtaine d'articles qui apparaissent dans les trois publications « contre-cultures et musiques populaires », c'est le manque de précision du terme. La contre-culture est « quelque chose de suffisamment fluide pour pouvoir incorporer différents groupements et, par conséquent, se manifester différemment à des moments et dans des lieux particuliers, en fonction des circonstances socio-économiques, culturelles et démographiques locales » (p. 25). Alors que le manque d'attention spécifique porté sur la contre-culture des années 1960 justifie en lui-même ce travail, il apparaît aussi que certaines questions restent encore aujourd'hui en suspens, notamment en ce qui concerne la diversité démographique et politique du mouvement, « au sein d'un cadre unifiant la variété des contre-cultures » (Roszak, 1970 : 66). Comme je l'ai écrit dans *The Space Between the Notes*, il existait à la fin des années 1960 aux États-Unis une tension sous-jacente constitutive entre l'activisme des étudiants de la nouvelle gauche et la bohème « fuck the system » des hippies et yippies. À un niveau plus profond toutefois, ces deux extrêmes se rejoignaient dans leur attaque des institutions traditionnelles à l'origine de la reproduction des relations de domination idéologico-culturelles (famille, éducation, media, mariage et division sexuelle du

travail). Le mouvement partageait « une emphase dans le questionnement et l'expérimentation de la liberté, un attachement à l'épanouissement personnel, ainsi qu'une intense introspection individuelle » (Whiteley, 1992 : 23), que ces éléments soient pathologiquement envahissants ou qu'ils expriment une expressivité créative. Comme Theodor Roszak l'observait à l'époque, « la bohème beat et hip est sans doute trop rétive à l'action sociale pour convenir aux militants de la gauche radicale. Mais les activistes peuvent aisément comprendre ce genre de repli » (1970 : 66).

En passant en revue mes recherches sur le rock et la contre-culture (Whiteley, 2013), il apparaît que le chaos et l'incertitude, alliés à l'impact du bruit (sons inharmoniques, distorsion, dissonance, et les connotations associées à la discordance), pouvaient être interprétés comme étant à la base d'une action révolutionnaire annonçant un état d'anarchie créative¹, qui se distingue sans doute des connotations plus légères de thèmes tels que « All You Need is Love », et le pacifisme implicite des slogans tels que « Faites l'amour, pas la guerre² ». Si, cependant, Roszak identifiait à juste titre la bohème beat et hip à un effort de mise au point d'un mode de vie et d'une manière d'être découlant de la critique sociale de la Nouvelle Gauche (1970 : 66), alors la formation de communautés contre-culturelles, comme les groupes communautaires qui émergèrent par exemple à Naples (cf. infra), peuvent apparaître comme un développement logique en « fournissant un espace particulier pour l'affirmation d'une identité personnelle » (Whiteley, 2000 : 23). La discordance et le « bruitisme » extrême et sombre de groupes tels que les Grateful Dead, Captain Beefheart, Jimi Hendrix

et les MC5 apparaîtraient alors comme la première étape du programme de la contre-culture, en établissant un mode de vie alternatif et pertinent³. Comme l'a observé Jeff Nuttall, deux des objectifs de l'Underground⁴ furent :

- « de déclencher des forces au sein de la culture dominante afin de provoquer la dislocation de la société, de saper les fondements de la moralité, de la ponctualité, de la servilité et de la propriété;
- « et d'étendre les possibilités d'épanouissement de la conscience humaine au-delà des frontières déshumanisantes définies par le cadre politique et l'utilitarisme » (Nuttall, 1970 : 249),

une philosophie qui faisait alors écho à l'assimilation du rock à une arme politique par *l'International Times*⁵.

Mais l'histoire s'épuise-t-elle ainsi, et le concept de contre-culture est-il encore porteur de sens ? Des articles qui suivent, il ressort que « en dépit [des] critiques faites aux concepts de subculture et de contre-culture, la théorie sociale et culturelle a continué de les utiliser [...] » de telle sorte qu'ils font désormais partie d'une « mémoire reçue et négociée » (Bennett, p. 28). Ce qui émerge des articles composant ces deux numéros de *Volume!* dédiés aux contre-cultures, est que la notion englobe l'utopique mais aussi le dystopique et que, bien que des festivals comme ceux de Monterey et Woodstock y soient associés, le décès de personnalités aussi iconiques que Brian Jones, Jimi Hendrix, Jim Morrison ou Janis Joplin, le désordre nihiliste d'Altamont ou le spectre de Charlie Manson jettent un voile sombre sur la question, ce qui nous rappelle que les « problèmes pathologiques sont encore d'actualité ». (Bennett, p. 28).

Présentation des contributions

Nous avons le privilège de proposer un article introductif d'Andy Bennett. Ses recherches considérables et ses nombreuses publications sur les subcultures, la culture et le patrimoine culturel lui ont permis d'acquérir une réputation de leader académique international dans le champ des théories de la culture. « Pour une réévaluation du concept de contre-culture » revisite et réexamine les questions anciennes et actuelles liées aux idéologies anti-hégémoniques, les pratiques et les croyances, et comment le terme apparut à la fin des années 1960 fut redéployé ensuite en relation à d'autres phénomènes culturels et socio-politiques. Comme il l'explique, les récents développements en théorie sociologique complexifient et problématissent des théories conçues dans les années 1960, et les technologies numériques par exemple donnent un nouvel élan au décryptage de la notion de contre-culture. Ce qui est intrigant, c'est la manière dont les groupes et les mouvements contemporains utilisent la contre-culture comme référence, soulevant la question de savoir comment le terme est compris.

Théoriser les contre-cultures

De plusieurs manières, la première partie de ce dossier prolonge et développe une bonne partie des problématiques soulevées par Andy Bennett, fournissant un espace réflexif dans lequel envisager les diverses interprétations et enjeux du concept. En ouverture, l'article de Ryan Moore, « *Break on Through* : contre-culture, musique et modernité dans les années 1960 » étudie les médiations entre la musique et la modernité des sixties, concentrant son attention sur l'esprit d'innovation et de progrès, la célébration de la « jeunesse »

incarnant un symbole d'espoir et de transformation. Partant des scènes fondatrices du free jazz et du folk du New York du début des années 1960 avec Ornette Coleman et Bob Dylan, Moore se tourne ensuite vers l'ouest pour prendre en considération les différentes tendances de la musique rock qui ont émergé de San Francisco et Los Angeles, « le berceau de la contre-culture et le point d'aboutissement de la modernisation américaine dans les années 1960 » (p. 39). Le LSD et l'acid rock sont des « symboles de l'esprit de modernité et de ses ironies » (p. 40).

Simon Warner attire aussi l'attention sur l'importance de New York dans « La Banalité de la dégradation : Andy Warhol, le Velvet Underground et l'esthétique trash ». Comme il le soutient, Warhol fut au cœur de l'une des postures clés de la contre-culture de l'époque⁶. « En préférant la surface et le superficiel à la profondeur et la substance et en rejetant les motivations traditionnelles – justifications morales, conscience sociale ou *ethos* politique – l'artiste et ses disciples créèrent un univers esthétique cohérent qui s'écartait profondément autant du *mainstream* du milieu des années 1960 que de ceux qui le contestaient d'une manière plus conventionnelle. » (p. 54) De surcroît, l'introspection musicale provoquée par la consommation d'amphétamines du groupe en résidence à la Factory, The Velvet Underground, était en profond contraste avec « l'optimisme radieux qui se répandait depuis les sables de la Californie du Sud jusqu'aux jams psychédéliques de San Francisco en passant par les styles acidulés des dandys londoniens (p. 61), ils mélangeaient des éléments savants et populaires, leur étrangeté culturelle et l'art underground de l'époque. Des rythmes lourds, des drones répétitifs

et des arrangements minimalistes accompagnaient des histoires de transgression venues des bas-fonds : usage et abus de drogues, déviance sexuelle et perversion, excitations et débordements du palais des délices » (p. 63). L'esthétique trash associée au Velvet Underground allait influencer des artistes aussi divers que le musicien Genesis P. Orridge et la photographe Cindy Sherman, et même des références beaucoup plus mainstream telles que Boy George, RuPaul ou k. d. lang voire les premières performances de David Bowie, Iggy Pop et Lou Reed où le camp, le travestissement, la diversité sexuelle, les ambiguïtés de genre et la violence étaient consciemment intégrées à leur stratégie artistique.

Les scènes contre-culturelles – Musique et territoires

La musique a joué un rôle majeur dans la contre-culture en ouvrant un espace propice à l'articulation des communautés et en offrant en partage le sentiment d'une identité collective. Par ailleurs, le vertigineux mélange des genres a fourni une formidable toile de fond socio-politico-culturelle pour des pratiques et des innovations musicales qui, reliées à l'idéologie contre-culturelle, offraient un contexte expérimental riche. En son sein, différents groupes purent se définir par rapport aux dimensions à la fois locales et internationales du mouvement qui fournissaient ainsi un sentiment d'appartenance à un lieu de communauté et d'identité collective. Comme Richard Neville l'écrivit à l'époque : « De Berlin à Berkeley, de Zurich à Notting Hill, les membres du mouvement partagèrent une profonde solidarité, ils avaient en commun des aspirations, des inspirations, une stratégie, un style, une

humeur, et un vocabulaire. Les cheveux longs étaient leur Déclaration d'Indépendance, la pop music leur esperanto et ils fumaient l'herbe avec leur calumet de la paix. » (1971 : 14).

L'identification de ce que Neville appelle « l'internationalisme spontané et intense » de la contre-culture est exploré dans l'article inaugural de Gionnavi Vacca « Musique et contre-culture en Italie : la scène napolitaine⁷ ». Il porte son attention sur les années 1960, une époque où les premières graines du rock'n'roll et de l'idéologie qui sous-tendaient la contre-culture pénétrèrent la culture italienne. C'était une période où les stars du rock anglais et américain commençaient à inclure l'Italie dans leurs tournées mondiales, et les groupes de rock italiens purent mieux définir leur identité politique lorsque le rock progressif supplanta le mouvement beat. Avec l'accélération des combats idéologiques dans les années 1970, une nouvelle culture politique radicale se développait. Nées en dehors du Parti communiste, des critiques furent adressées au « système » dans toutes ses articulations : famille, éducation, politique, travail, loisir. Dans ce contexte très chargé, le revival folk et la chanson politique portaient une nouvelle signification en tant que genre populaire, et les *canzoni classiche napoletane* furent recyclées et restructurées. Comme l'explique Vacca, la chanson, dans la tradition napolitaine, se développa à la fois « comme partie intégrante de l'identité d'une classe moyenne locale émergente » tout en étant « sans cesse reprise et revisitée par les classes populaires » (p. 74). La force de ces traditions était telle qu'il fallut « la violenter, la discréditer, la dépouiller de ses conventions afin de la soumettre à des possibilités expressives jusque-là inédites » (p. 72), pour lui permettre

d'embrasser et de refléter les changements inhérents à l'agenda contre-culturel. La discussion détaillée opérée par Vacca à propos des groupes napolitains revitalisant les chansons traditionnelles par le truchement d'influences aussi diverses que le jazz, le rhythm'n'blues (The Showmen), le rock progressif et psychédélique (Osanna et Il Balletto di Bronzo) prend également en compte les paroles qui intègrent les deux pôles majeurs des contre-cultures italiennes : l'Inde d'abord, qui pour beaucoup de hippies italiens « représentait le mythe d'une civilisation alternative, tributaire d'une sagesse ancestrale désormais perdue dans le monde industrialisé » et l'usine, qui était « au centre de spéculations théoriques marxistes de la gauche radicale, née hors du giron du Parti Communiste » (p. 74). La ballade apocryphe de Sorrenti « Vorrei incontrati » (1972 : 8) présage ainsi la fin des années 1980, « la fragmentation des grandes usines et la relocalisation de la production dans des pays à main d'œuvre moins coûteuse entraînaient une montée du chômage et causaient la transformation de ce qui avait été les quartiers populaires en terrains vagues » (p. 78). La multiplication ultérieure de ces friches industrielles abandonnées en « Centres Sociaux Occupés et Autogérés » (p. 78) conduit à une nouvelle musique italienne regroupant rap, raggamuffin et reggae qui réexaminait la musique folk et de la chanson napolitaine. Comme le conclut Vacca, il fallut « trois décennies aux musiciens pour découvrir leur propre voie au sein de la chanson et de la musique populaire moderne et, par la même occasion, pour faire leur une tradition glorieuse » (p. 82), et aujourd'hui, la chanson napolitaine est devenu un genre plébiscité par une nouvelle génération d'interprètes.

Les deux articles suivants explorent la signification du punk comme contre-culture, et l'étude de Aline Macke « Les taqwacores : émergence d'une contre-subculture américano-musulmane? » propose une entrée originale dans la culture DiY. Les attentats du 11 septembre 2001 et les interventions militaires américaines en Irak et en Afghanistan ont favorisé l'islamophobie, en stigmatisant les communautés musulmanes minoritaires aux États-Unis et au-delà. Ils ont joué un rôle considérable, provoquant la résurgence d'opinions politiques d'extrême-droite et les changements dans les conceptions des droits de l'homme, à la fois en Amérique et internationalement. Comme l'observe Macke, l'émergence des Taqwacores, qui combinent l'imagerie musulmane avec le punk DiY, a fourni une façon de revendiquer des idées d'identité et de tolérance religieuse par le biais de paroles de chansons ironiques et de prises de positions publiques controversées, et, de ce fait, en cohérence avec « les trois éléments fondamentaux du punk : une opposition au *statu quo*, un ethos DiY prononcé et un désir de désaliénation (résistance aux multiples formes d'aliénation dans la société moderne) » (Dunn, 2011 : 27). La réactivation du potentiel subversif punk via un contre-discours musulman a fourni une alternative aux musulmans qui rejetaient l'autorité traditionnelle (« Il n'y a pas de Sheikh, il n'y a pas d'Imam, il n'y a personne qui a une autorité plus grande que toi (Allah) en Islam », comme l'affirme Kominas, l'un des groupes du mouvement). Il semblerait alors qu'en se faisant une place au sein de la constellation punk globale, la scène taqwacore s'avère capable d'articuler un discours de tolérance et de dignité musulmane dans le cadre d'un schéma local de référé-

rence fondé sur des conditions socio-économiques régionales, au sein d'un contexte historique d'aliénation et d'hostilité liées à l'islamophobie.

La question « qu'est ce qui est contre-culturel? » amène à se demander si les conflits sociaux et les luttes peuvent être cartographiés au sein de ces pratiques culturelles basées sur des formes particulières de loisir, de consommation, de styles de vie où des individus sont capables de se joindre en vue de la poursuite de buts spécifiques, de participer à une cause commune. Comme l'article de Fabien Hein « Le DiY comme dynamique contre-culturelle? L'exemple de la scène punk rock » le suggère, les définitions sont importantes. Si une contre-culture est interprétée comme « l'ensemble des mouvements de marginalisation ou de contestation formés au moment d'une extension et d'une accélération d'une croissance organisée autour des exigences des grandes organisations » (Touraine, 1998 : 204), alors les traits caractéristiques de l'authenticité, mais aussi la démystification du processus de production culturelle inhérent à l'éthique DiY du punk rock et à ses postures proactives constitueraient une contre-culture.

Convoquant les recherches de Laughey (2006) et Willis (1990), Hein interprète le DiY comme une forme de travail basée sur l'autoproduction et, comme tel, un terrain d'entraînement pour l'émancipation [*empowerment*]. Ceux qui sont impliqués apprenant de nouvelles compétences, organisant leurs propres structures, réseaux, labels, médias et tâches, et construisant ainsi une expérience qui transforme le réel et l'agent lui-même, ainsi qu'une économie alternative. Le punk constitue ainsi un champ structurant (expériences, valeurs, business,

etc.) qui nourrit des projets individuels et collectifs et ainsi, peut se concevoir comme une pédagogie réflexive et émancipatrice et non pas seulement un moyen d'évacuer la pression ou de persister dans l'apathie. Le challenge relevé par Hein par rapport aux écrits d'Adorno et d'Horkheimer (1947) est étayé par une discussion sur le premier album DiY (le *Spiral Scratch* de The Buzzcocks) qui démontre la dimension proactive du punk dans son entrepreneuriat, selon un phénomène de marchés alternatifs culturels développés par les autodidactes que Bourdieu qualifie de « contre-culturels » (« le produit de l'effort des autodidactes [...] pour s'affranchir des lois du marché scolaire [...] en produisant un autre marché doté de ses propres instances de consécration, et capable de contester pratiquement [...] la prétention de l'institution scolaire à imposer un marché des biens culturels parfaitement unifié »; Bourdieu, 1979 : 106). C'est, pour chacun des acteurs, soulever la question de l'authenticité, entre autres pour des « icônes » comme The Sex Pistols ou The Clash qui ont signé sur des majors, versus la crédibilité punk des membres de Crass qui ont créé leur propre label, organisé leur propre distribution et vendu leurs disques à la moitié du prix de ceux des majors, partageant leur procédés avec des communautés alternatives. Alors que la question de la contre-culture versus les « contre-marchés » permet de jauger l'efficacité pratique des dynamiques contre-culturelles, Hein soutient que le modèle de combat pragmatique (non idéologique) et de court terme (non structurel) de Fugazi et de Dischord apporte un critère significatif pour évaluer l'aboutissement concret d'une contre-culture. Son succès dépend de trois dimensions :

la transformation concrète de la vie quotidienne; la réconciliation de la question de l'indépendance avec celle de l'engagement civique; l'existence d'un modèle opérationnel. Ses conclusions : le DiY démontre ainsi qu'il est possible de développer un business culturel, dont le but est un marché de niche, sans abandonner les valeurs constitutives du punk et qui peut ainsi être considéré comme une contre-culture.

Les relations entre subculture et contre-culture sont explorées plus avant dans l'article de Gildas Lescop, « Skinheads, du reggae au RAC » qui expose comment une subculture de la classe ouvrière des années 1960 au départ fascinée par la musique jamaïcaine fut ensuite, dans les années 1980, associée au suprémacisme des groupes néonazis. Le mouvement skinhead originel se radicalisait en s'émancipant des « mods ». Leur idéologie « trans-classe », le dandysme et l'intérêt pour la musique psychédélique furent considérés par les « hard mods » contraires à leur propre culture et à leur origine sociale. Partageant leur territoire avec les immigrés jamaïcains dans les banlieues ouvrières, les skinheads développèrent un style syncrétique, combinant des éléments symboliques de la fierté du travailleur britannique avec la violence et la fascination pour le mythe du « rude boy » jamaïcain. Ils en adoptèrent à la fois la musique – reggae, ska, rocksteady – et des éléments de style : les pantalons taille basse et la tête rasée. Pourtant, le développement du « reggae roots », du mysticisme et du rastafarisme dans la musique jamaïcaine des années 1970 et la ségrégation ultérieure qui en découla conduit à un déclin de cette subculture. Alors que le phénomène avait dans un premier exemplifié les hypo-

thèses de Dick Hebdige sur la grande influence de la culture des immigrants noirs sur les subcultures jeunes (1979), le « retour » de la culture jamaïcaine à une tradition (inventée) combinée avec la répression policière (en réponse à la violence dans les stades et dans la rue) scellèrent son extinction.

Une seconde génération de skinheads naquit à la suite de la crise pétrolière de 1973, encore une fois suite à la radicalisation d'une subculture existante, le punk. Les groupes « street punks » critiquèrent l'inauthenticité punk (compromission avec le capitalisme, avec le star system...). Un certain nombre de groupes, comme Cock Sparrer et Sham 69 et leurs fans de « bald punk » constituèrent la scène oi!, qui radicalisa le culte de la violence et de la fierté prolétarienne du street punk, ajoutant à cette configuration un contenu pro-britannique et souvent raciste. Comme le démontre de manière très claire Gildas Lescop, cette nouvelle génération de skinheads n'était pas, en fait, une émanation du mouvement originel, bien qu'il partageât certaines de ses valeurs (la fierté ouvrière, la violence). Cela ne signifie en aucun cas que les « originaux » étaient « purs » : Lescop pointe l'importance des symboles homophobes et xénophobes et la violence physique au sein du premier mouvement... Mais leurs actes ne bénéficièrent pas de la couverture médiatique que la seconde génération allait attirer. L'identification des skinheads aux extrémistes néo-nazis fut le résultat d'un double processus. Premièrement, une récupération politique, quand le jeune *National Front* vit dans ce mouvement une opportunité de disséminer efficacement son idéologie dans les salles de concerts et les stades grâce à des jeunes hommes virils et bagarreurs. Les actes de

violence entre membres antagonistes du mouvement skinhead augmentèrent, tout comme ceux dirigés contre les immigrés pakistanais. En conséquence, de nombreux groupes quittèrent le mouvement oi!; ceux qui restaient liés à son idéologie radicale et à son attitude se dirigèrent plus tard vers le « Rock Against Communism » – une nouvelle sous-scène, le produit d'une collaboration active entre Ian Stuart, le leader des Skrewdrivers, et le *National Front* en réponse aux événements « Rock Against Racism ». Pourtant, au milieu des années 1980, le *National Front*, à la recherche d'une respectabilité et d'une nouvelle image, changea de stratégie, et les skinheads exubérants et indomptables furent lâchés en 1986. Ceci amena les skinheads RAC à organiser leur business en accord avec leur propre conception de l'éthique DiY. Secondement, les médias réduisirent la complexité du mouvement skinhead à son équation avec la violence néonazie, ignorant à la fois son histoire et ses multiples facettes. Il y eut en effet une lutte symbolique pour l'authenticité au sein du vaste mouvement skinhead, avec une scène dénonçant à la fois les manipulations politiques et médiatiques ainsi que son racisme – des collectifs comme le SkinHeads against Racial Prejudice (SHARP), se battant pour réclamer « l'esprit de 69 » (l'année considérée comme étant l'apogée du mouvement originel), avec son ouverture culturelle et son *dress code*. Ce fut un revival contre un détournement. Ainsi la recherche de Lescop révèle l'ambiguïté des relations entre les phases historiques du mouvement – les skinheads à tendance de gauche démontrant aussi, comme il l'écrit, des valeurs « contre-contre-culturelles » (valeurs à la fois opposées à l'idéologie dominante et au discours contre-culturel des années

1960) : chauvinisme, homophobie, anti-intellectualisme, associés à l'image idéale de l'homme des classes laborieuses. Les revendications contre-culturelles du mouvement s'écroulèrent donc dans le contexte d'une opposition formelle à un ennemi fantasmé, ambigu et multiple; non pas une classe mais un combat évanescant⁸.

Je dois admettre que je n'ai jamais considéré « Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini » comme un morceau typique de la contre-culture, notamment parce que les révoltes des jeunes associés à celle-ci sont, comme l'ont dit Roszak, Bennett et d'autres théoriciens, un phénomène de la seconde moitié des années 1960⁹. Ainsi, j'ai été fascinée par la discussion de Philippe Birgy sur la musique yéyé et l'importation de la contre-culture américaine dans la France des années 1960. Plus encore, je fus vraiment surprise à l'idée qu'une pop song toute mignonne, avec pour thème l'hésitation d'une jeune fille prude à révéler son mini maillot, le badinage « one, two, three, four / tell the people what she wore » et « stick around, we'll tell you more¹⁰ » (récité, dans la version originale, par Trudy Packer), fût d'une manière ou d'une autre contre-culturelle. « Itsy Bisty » fut, sans équivoque, une chanson pop, bien davantage que les genres rock'n'roll plus controversés et subversifs qui allaient bousculer la culture mainstream à la fin des années 1950 et au-delà, et bien loin de la contre-culture dans le sens exploré par Bennett, moi-même et al. Pourtant, le titre alléchant de Birgy (« Si cette histoire vous amuse, on peut la recommencer ») invite à une lecture plus profonde. Son interrogation sur la relation entre la jeunesse américaine et le yéyé fournit une nouvelle clé de lecture du problème culturel

associé à cette dernière au sein de la société française. Notamment comment et en quoi des morceaux tels que « Itsy Bitsy » ou le « Nabout Twist » (interprété par le chanteur français Claude François) nous permettent de réévaluer le rôle des yéyés comme expression de conflits sociétaux et culturels. Comme l'explique Birgy, le yéyé est caractérisé par des reprises de chansons pop et *easy listening* en provenance des États-Unis, et est trop souvent considéré comme le simple résultat de l'hégémonie culturelle américaine d'après-guerre. Écrit par Paul Vance et Lee Pockniss, « Itsy Bitsy » a d'abord été interprété par Brian Hyland, se hissant à la première place des charts américains en août 1960, et fut repris trois fois en France en 1961 par des artistes classés dans les hit-parades. En identifiant le rythme cha-cha du couplet, Birgy identifie la chanson comme une forme d'exotica (jazz tropical), rapprochant son analyse des écrits d'Edward Saïd (1979) et Julia Kristeva (1980), et se concentrant sur le fantasme de ce que cache le bikini. Le ton plaisantant du refrain suggère, à son tour, le carnavalesque, construisant alors un élément comique qui désamorce la revendication de libération sexuelle de la chanson. Les trois reprises, dont celle de Johnny Hallyday, sont alors comparées avant que la discussion sur l'exotica revienne pour une analyse du « Nabout Twist », marqué par les danses nord-africaines. Birgy se tourne alors vers des écrits universitaires, tirés de la revue *Communication* (1965) – notamment un article d'Edgar Morin – qui font figure d'analyses à chaud des nouvelles pratiques culturelles des jeunes. C'est à partir de ce matériau qu'il pose la question du mainstream et des sub-cultures. Il conclut que la musique yéyé illustre la

complexité des processus d'échanges transculturels, et la porosité et les irrégularités des frontières posées entre culture de masse, culture hégémonique et contre-culture. Il conclut en posant une question finale : La musique yéyé n'a-t-elle pas, finalement, transmis des revendications contre-culturelles ?

Recensions

Nous avons invité plusieurs universitaires à recenser un certain nombre de publications récentes dont nous estimions qu'elles apportaient des éléments fructueux au débat auquel nous souhaitons participer par ces publications. Dans ce premier numéro, il semblait évident d'inaugurer la section des recensions par une contribution de Ian Inglis (spécialiste des années 1960 et des Beatles), sur l'ouvrage consacré à Woodstock dirigé par Andy Bennett. Michaël Rolland analyse ensuite le dernier livre de Claude Chastagner sur la contre-culture aux États-Unis, alors qu'Elsa Grassy s'attèle à son versant français, de la chanson néo-réaliste à Manu Chao, avec *Protest*

Music in France de Barbara Lebrun. Hazel Marsh se penche ensuite sur les deux tomes du *Popular Music and Human Rights* dirigé par Ian Peddie. Viennent enfin la toute dernière biographie de Bob Dylan par Keith Negus, commentée par Richard Elliott, le compte-rendu de Patrick Burke de l'ouvrage collectif dirigé par Russell Reising sur les Pink Floyd et enfin la recension par Peter Mills du tableau critique de la fusion entre jazz, rock et funk dans les années 1970 par Kevin Fellezs. Cette section sera complétée avec le second numéro de *Volume!* consacré aux contre-cultures.

Coda

Je voudrais remercier mon co-directeur Jedediah Sklower pour son soutien et son enthousiasme tout au long de l'élaboration de ce projet « musiques populaires et contre-cultures ». Ce qui aurait pu être une tâche laborieuse fut de ce fait une exploration joyeuse de l'histoire et des différentes manifestations des contre-cultures.

Notes

1. Pour aller plus loin, on peut remonter à l'anarchisme romantique des beats, et leur intérêt pour le mysticisme oriental, la poésie, le jazz, les drogues et les écrivains Jack Kerouac et Allen Ginsberg.
2. Bien qu'il soit accepté de tous que le combat des classes moyennes contre la luxure conduisit de plus en plus à une identification explicite de la liberté sexuelle avec la liberté totale qui, à l'extrême, inclut la pornographie (et notamment les fameuses publicités appelées « velvet underground » [souterrain de velours] pour les films X et les publicités qui y étaient liées, de même que le « Test de Baisabilité des Femmes » de l'ouvrage *Play Power* (Neville, 1971 : 14).
3. Comme l'a observé Jacques Attali, la musique contient un pouvoir prophétique : « elle fait entendre le nouveau monde qui, peu à peu, deviendra visible. » (1977 : 23) [ndt] L'ouvrage de Jacques Attali est considéré comme étant très important au sein des *Popular Music Studies* anglophones. Pour en savoir plus voir : Branden W. Joseph, « From Experiential Music : Reflections on Jacques Attali's *Noise* », *Tacet, Experimental Music Review*, n° 2, 2013.
4. L'Underground était, en Grande-Bretagne, l'équivalent de la culture beatnik américaine [ndt].
5. « Le contexte est propice pour que nous fassions un usage politique de la musique, parce que le rock est dorénavant un média. Bien sûr, c'est d'abord un divertissement, mais comme nous lui avons appliqué de nouvelles règles de fonctionnement, c'est aussi une arme » (*IT*, n° 56, 1969).
6. Pour une autre analyse de la Factory en termes de sociologie critique, on peut voir Stéphane Dorin (2012 : 63-78).
7. Pour une analyse de la réception et de la réappropriation de la contre-culture américaine en France au début des années 1970, on peut consulter l'ouvrage de Jérôme Guibert (2006 : 209-223).
8. Merci à Jedediah Sklower pour la riche discussion à propos de l'article de Gildas Lescop.
9. Si l'on excepte les éléments de la philosophie beat, tels que discutés plus en amont.
10. « Un, Deux, Trois, Quatre, Dites-leur ce qu'elle portait. » « Ne bougez pas, on va vous en dire plus. »

Bibliographie

- ATTALI Jacques (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- BOURDIEU Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».
- DORIN Stéphane, « Deviens une superstar. Démocratie du génie et capitalisme flexible dans la Factory de Warhol », in Dorin S. (ed.), *Sound Factory*, éditions Mélanie Seteun & Uqbar, Saffré & Paris, 2012.
- DUNN Kevin C. (2004), « Know Your Rights! : Punk Rock, Globalization, and Human Rights », in Ian Peddie (ed.), *Popular Music and Human Rights. Volume 1: British and American Music*, Londres, Ashgate, p. 27-38.
- FRITH Simon (1977), « Rock and Popular Culture », *Radical Philosophy*, Radical Philosophy Group, Mathematics Faculty, Open University, Milton Keynes, n° 103.
- GUIBERT G r me, *La production de la culture*,  ditions Mélanie Seteun, Saint Amant Tallende, 2006.
- KRISTEVA Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil.
- MALVINI David (2007), « “Now Is the Time Past Believing” : Concealment, Ritual, and Death in the Grateful Dead’s Approach to Improvisation », in Meriwether N. (ed.), *All Graceful Instruments : The Contexts of the Grateful Dead Phenomenon*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, p. 1-18.
- NEGRI Antonio (2005), *The Politics of Subversion : A Manifesto for the Twenty-First Century* [1989], Cambridge, Polity.
- NEVILLE Richard (1971), *Play Power*, Londres, Paladin.
- NUTTALL Jeff (1970), *Bomb Culture*, New York, Harper Collins.
- ROSZAK Theodor (1970), *The Making of a Counter Culture : Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Londres, Faber and Faber.
- SA ID Edward (1979), *Orientalism*, New York, Vintage.
- TOURAINES Alain (1998), « Contre-culture », *Encyclopedia Universalis – Dictionnaire de la sociologie*, Paris, EA / Albin Michel, p. 204-210.
- WHITELEY Sheila (1992), *The Space Between the Notes : Rock and the Counterculture*, Londres, Routledge.
- (2000) *Women and Popular Music : Sexuality, Identity and Subjectivity*, Londres, Routledge.
- (2013), « Kick Out the Jams : Creative Anarchy and Noise in 1960s Rock », in Spelman N. (ed.), *Resonances : Noise and Contemporary Music*, Londres, Continuum.