



Transposition

Musique et Sciences Sociales

7 | 2018

Le prix de la musique

Sheila Whiteley & Jedediah Sklower (eds), *Popular Music and Countercultures*

Farnham, Ashgate, 2014.

Vera Vidal



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2734>

DOI : [10.4000/transposition.2734](https://doi.org/10.4000/transposition.2734)

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Vera Vidal, « Sheila Whiteley & Jedediah Sklower (eds), *Popular Music and Countercultures* », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 25 septembre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2734> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.2734>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.



La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Sheila Whiteley & Jedediah Sklower (eds), *Popular Music and Countercultures*

Farnham, Ashgate, 2014.

Vera Vidal

RÉFÉRENCE

Sheila Whiteley & Jedediah Sklower (eds), *Popular Music and Countercultures*, Farnham, Ashgate, 2014.

- ¹ *Countercultures and Popular Music*, sous la co-direction de Sheila Whiteley et Jedediah Sklower, est la version anglophone, retravaillée et complétée, des deux numéros de 2012 de la revue française *Volume !* à l'origine du projet. Délesté de la majeure partie des contributions francophones—analysant le phénomène en France et ailleurs, l'ouvrage adopte une problématique resserrée sur le phénomène contreculturel américain et le rôle qu'y joua la musique au cours des années 1960-1970, avec quelques incursions à l'étranger (Amsterdam, Berlin, Naples). Quatorze contributions en offrent une lecture transdisciplinaire, mêlant musicologie, histoire culturelle, philosophie et études littéraires.
- ² Tant Jedediah Sklower dans sa préface, que Sheila Whiteley dans son introduction, viennent souligner la non-spécificité, la fluidité, la diversité de la contreculture, entendue comme une forme culturelle de contre-hégémonie, dont les formes multiples de dissidence changent selon le contexte. Cette vision va à l'encontre de celle d'unité sous-jacente de la contreculture défendue par Théodore Roszak. Aujourd'hui encore, elle peut être perçue comme « une foi en l'utopie, trahie par le mercantilisme et la naïveté¹ » au sein de laquelle la musique ne serait qu'un témoin des événements de l'époque². L'ouvrage démontre au contraire que la musique n'y joue pas seulement un rôle d'accompagnement ou de documentation, mais est un moteur de transformation

personnelle et collective par la remise en question profonde des standards formels et de la tradition. La contreculture fut à l'origine tant d'utopies que de dystopies et produisit de nombreux déçus.

- 3 L'introduction d'Andy Bennett revisite le concept de contreculture par le prisme de celui de subculture. La contreculture est conçue dans les écrits universitaires de l'époque comme une opposition à la culture « parente » – c'est-à-dire à la culture de classe dans laquelle les jeunes ont grandi, selon Stuart Hall – et à la technocratie – soit la culture de l'expertise scientifique et technique dans l'organisation des différentes sphères de la vie, selon Roszak. Elle présente des convergences théoriques avec le concept de subculture, car tous deux sont marqués par une perspective venant de la théorie critique et du marxisme culturel. Il en résulte des problèmes conceptuels similaires : d'une part la disjonction entre les formes de changement social proposées par la contreculture ou la subculture et celles avancées par les théoriciens en sciences sociales et d'autre part, la présupposition d'une composition démographique et socio-économique homogène (classes moyennes pour la contreculture, classes populaires pour les subcultures). Bennett utilise ensuite les notions de mode de vie réflexif et de fluidité issus des écrits d'Anthony Giddens et de David Chaney pour souligner que, plutôt qu'une opposition esthétique et idéologique, la contreculture décrit des points de convergence durant lesquels ses participants se connectent temporairement pour atteindre des buts spécifiques. Malgré leurs similitudes, Bennett souligne trois différences entre les deux concepts : la contreculture désignerait un phénomène plus vaste que la subculture, serait plus politisée et resterait attachée à l'héritage des années 1960, tout en étant utilisée pour désigner des mouvements plus récents.
- 4 La première partie de l'ouvrage cherche à poser un cadre théorique. La contribution de Ryan Moore articule la relation dialectique entre modernisme et modernisation, autour de la contreculture. Il décrit tout d'abord le San Francisco psychédélique du Grateful Dead et le Los Angeles post-émeutes de Watts des Beach Boys. Moore montre ainsi que la contreculture musicale chercha à dépasser les réactions musicales antérieures d'affirmation et de rejet du processus de modernisation des États-Unis. Elle tenta de transcender ce processus et de créer des opportunités de changement social et de développement personnel, avant d'être vidée de son sens par sa marchandisation de la fin des années 1960.
- 5 Simon Warner explore une esthétique opposée à celle décrite par Ryan Moore, celle trash, au travers d'Andy Warhol et du Velvet Underground. Pour Werner, l'esthétique trash s'enracine dans le *mainstream* et la reproductibilité de la machine. Elle célèbre la surface, l'ostentatoire et l'éphémère avec détachement et distance. En explorant de nombreux tabous, elle rompt avec une tradition artistique judéo-chrétienne ancrée dans le beau comme moral. Rejetant tant le *mainstream* que la contreculture et son utopie politique, son impact est plus durable pour l'auteur que celui du rock psychédélique.
- 6 La deuxième partie explore les notions d'utopie, de dystopie et d'apocalypse – comprise non seulement comme fin du monde, mais aussi dans son sens premier de révélation, par annihilation du présent. Christophe Den Tandt nous présente le versant utopique de la contreculture, en utilisant le concept bourdieusien de champ. La contreculture rock est analysée comme le pôle de la production restreinte (pour les pairs) du champ musical, qui cherche à garantir son autonomie culturelle du champ de la grande production. Cette autonomie est source d'*empowerment* pour ses participants. La

contreculture participe ainsi à la construction d'une sphère autonome de l'adolescence, au développement de langages musicaux hybrides, et fait du travail musical un travail non-aliéné.

- 7 Gerald Carlin et Mark Jones explorent quant à eux le versant le plus dystopique de la contre-culture. On ne peut parler de dystopie sans penser aux meurtres perpétrés par la Manson family, associés, encore aujourd'hui, au titre *Helter Skelter* des Beatles. Les auteurs analysent l'évolution des reprises de cette chanson. Initialement surtout reprise par des groupes de hard rock puis de métal, *Helter Skelter* est ensuite reprise par une grande variété de groupes à partir des années 1980, dont U2 – elle en vient alors à signifier la marchandisation des années 1960 –, avant d'atteindre la respectabilité par sa reprise par Paul McCartney en 2009. Le titre garde néanmoins à ce jour l'association funeste à la Manson family et à un certain échec de la contreculture.
- 8 Shawn David Young nous fait faire un pas de côté avec les *Jesus Freaks*, terme désignant ceux impliqués dans le Jesus Mouvement à la fin des années 1960 et au début des années 1970. En rejetant tant l'*establishment* religieux que la société, ils cherchèrent à restaurer des valeurs traditionnelles chrétiennes, via un message apocalyptique, en empruntant la même musique que celle véhiculant des messages de péché. Par ce biais, comme par la conversion religieuse de nombreuses stars de la musique, la contreculture changea en partie de cap et put être réintégrée au consensus américain de respectabilité.
- 9 On notera la contribution critique de Gina Arnolds, qui s'attache à montrer comment la représentation de la contreculture, loin d'être contre-hégémonique, a pu au contraire renforcer des valeurs hégémoniques. Son analyse des documentaires des festivals de Woodstock et d'Altamont démontre qu'ils ont transformé des événements multidimensionnels et chaotiques en un conte de fée, ce qui a eu pour effet de renforcer les valeurs hégémoniques de démocratie, de capitalisme et de loi du marché. Les participants y sont représentés comme passifs, dociles et conservateurs, et non comme des rebelles progressistes. C'est une foule qui, contrairement à celle des manifestations, n'est pas menaçante et n'a pas de direction. Le message du festival importe moins que le simple fait d'y participer, pointant ainsi les transformations du capitalisme de la fin du xx^e siècle, notamment le passage de la marchandisation de l'objet à celle de l'expérience.
- 10 La troisième partie « Anarchie sonore et freaks », la plus stimulante dans son ensemble, est placée sous le signe de Frank Zappa, au centre de deux textes. Celui de Jay Keister explore les musiques qu'il conçoit comme inachevées, au sens qu'elles résistent à devenir des morceaux rock achevés se prêtant à la contemplation esthétique. Il analyse le *freak out* comme une stratégie de résistance immédiate au *mainstream*, stratégie qui aliène même les fans. Selon Keister, cette résistance est rendue possible par une certaine folie, qui se décline selon trois caractéristiques : l'anarchie (de la forme), l'absurdité (des paroles) et l'amateurisme par choix, créant ainsi une continuité entre Zappa, le Velvet des années 1960 et le punk et post-punk des années 1970.
- 11 Benjamin Halligan reprend en partie cette idée d'inachevé, de non-tranché, en s'attachant à l'évolution du traitement du monde des banlieues pavillonnaires (*suburbia*) comme forme d'incarnation du *mainstream* dans la discographie de Zappa des années 1960 à 1990, qui reflète le passage de la contreculture au reaganisme. L'auteur démontre que l'irrésolution de Zappa, qui condamne autant qu'il célèbre l'absorption

de la libération sexuelle et l'homogénéisation culturelle de la banlieue, provoque un état de constante étrangeté.

- 12 Les deux dernières contributions témoignent de la capacité de la musique à être le véhicule direct de la capacité transformative de la contreculture, au delà du message que peuvent véhiculer les paroles
- 13 Stanley J. Spector s'attache à la forme spécifique d'improvisation collective du Grateful Dead, qualifiée de transformative, en ce sens que la conscience des musiciens n'est plus tant individuelle que de groupe. Elle nécessite un travail particulier d'écoute et de conversation : les musiciens ne sont pas tant en dialogue entre eux qu'avec la chanson qui va advenir. Cela amène Spector à se référer alors à Nietzsche, pour qui la rationalité est une forme de conscience dominante qui impose une dichotomie sujet/objet et une compréhension de la conscience comme intentionnalité. En sortant du schéma écoute/réponse – c'est-à-dire d'une relation sujet/objet – les *jams* du Grateful Dead demandent une présence qui dépasse cette compréhension classique de la conscience.
- 14 Shelina Brown propose la seule lecture féministe du livre. Elle mène une analyse de la musique comme transformatrice des schémas de pensée, par l'étude des vocalisations de Yoko Ono, personnage ayant tout à la fois une position centrale dans la contreculture de par sa relation à John Lennon, que marginale, pour être femme et japonaise. Brown met en relation le concept d'abjection de Julia Kristeva avec le contexte du mouvement américain pour la liberté d'expression et la pratique thérapeutique du « *scream therapy* », chacun utilisant la vocalisation pour combattre l'oppression sociale. Pour Brown, les cris abjects de Yoko Ono sont autant d'expulsions du corps féminin qui représentent les aspects innommables de son existence matérielle et viennent redéfinir les paramètres du symbolique. Ses cris viennent menacer la frontière entre musique et bruit, ainsi que les codes qui définissent les modes acceptables d'expression vocale, tout en ramenant l'attention sur son corps genré et racialisé.
- 15 La dernière partie s'intéresse aux circulations de la contreculture en Europe, à travers la notion de scène. À l'étranger, les influences du rock anglo-saxon offrent la possibilité à la jeunesse d'un certain *empowerment* en renégociant leur identité culturelle. Heiner Stahl l'illustre à propos du Berlin des années 1960, où la musique permit à la jeunesse de se réappropriier l'espace public à l'encontre des politiques officielles, tant du parti socialiste à Berlin Est que des classes moyennes bourgeoises à l'Ouest. Ces influences musicales permirent aussi de renouveler un genre en voie de calcification, tout en le repolitisant et en le remettant au cœur d'une dynamique globale. Giovanni Vacca exemplifie ce renouvellement par la chanson napolitaine, qui bénéficia d'un second souffle tout d'abord au cours des années 1970 grâce au rock et au beat, puis dans les années 1990 grâce au rap et au reggae. Enfin, le cas de Christiania, ville alternative nichée dans Copenhague, permet à Thorbjörg Daphne Hall d'explorer la tension, au sein de cette enclave, entre indépendance, idéaux politiques et volonté commerciale. Cette tension s'incarne à travers la trajectoire de certains genres musicaux, tournés vers la communauté, qui s'effacent progressivement pour laisser leur place à ceux tournés vers le tourisme
- 16 Tout en soulignant les contradictions et la diversité des formes musicales de la contreculture, les contributions de ce livre l'inscrivent néanmoins dans une continuité, en la replaçant dans une temporalité longue et une géographie vaste, plutôt que de l'isoler et la présenter comme une rupture radicale. Héritière du modernisme et des

avant-gardes artistiques du début du xx^e siècle et inspiration pour de nombreux genres musicaux de ses dernières décennies, notamment punk et post-punk, la contre-culture est souvent présentée comme une étape de transition entre la modernité et la post-modernité. Cependant, comme le rappelle Sklower dans sa préface, le modernisme artistique n'assure pour autant ni solidarité ni continuité entre les formes de contreculture, tant celle-ci est prise en tenailles entre ses tendances expérimentales centrifuges et le contexte politico-économique de l'époque. De nombreuses contributions s'attachent aussi à souligner les tensions existant entre la tentative de transformer l'individu et celle de transformer la société, entre la recherche de sens personnel, la volonté de changement social et leurs traductions musicales, tensions qui participent à expliquer, pour certains auteurs, l'échec de la contreculture.

- 17 On peut toutefois regretter une certaine confusion ou un manque d'élaboration théorique entre les notions de subculture et de contreculture dans le cadre de certaines contributions, qui les utilisent de façon presque indifférenciée, quand elles ne font pas fi de la contreculture pour se centrer sur les subcultures. Par ailleurs, le fait que la majorité des textes soient centrés sur les canons de la contreculture de la fin des années 1960 (Grateful Dead, Frank Zappa, Velvet Underground, Beatles et Beach Boys) ne peut que renforcer une lecture autour de figures tutélaires d'hommes blancs américains. La musique américaine (et britannique) est présentée comme celle qui influence l'étranger, et non l'inverse. La démonstration de la fluidité et de la diversité des formes contreculturelles en est alors restreinte, alors que l'appel à l'origine des contributions de cet ouvrage cherchait précisément à dépasser ces limites.

NOTES

1. DOGGETT Peter, *There's a riot going on: revolutionaries, rock stars, and the rise and fall of 60s counter-culture*, Edinburgh, Canongate, 2007, p. 10.
2. PERONE James, *Music of the counterculture era*, Westport/London, Greenwood Press, 2004. GREENE Doyle, *Rock, counterculture and the avant-garde, 1966-1970*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2016.

AUTEURS

VERA VIDAL

Vera Vidal est doctorante contractuelle à l'Université Ouverte de Catalogne, au sein du laboratoire Dimmons/IN3. Elle est diplômée du master Musique et Sciences Sociales de l'EHESS, où elle a étudié les communautés DIY de la côte Est des États-Unis.

Sheila Whiteley