VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

14 : 2 | 2018

Watching Music

Kirsten DYCK, *Reichsrock: The International Web of White-Power and Neo-Nazi Hate Music*

Julian Schaap

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/volume/5636>

DOI: 10.4000/volume.5636

ISSN: 1950-568X

Publisher

Association Mélanie Seteun

Printed version

Date of publication: 26 April 2018

Number of pages: 253-255

ISBN: 978-2-913169-44-9

ISSN: 1634-5495

Electronic reference

Julian Schaap, "Kirsten DYCK, *Reichsrock: The International Web of White-Power and Neo-Nazi Hate Music*", *Volume !* [Online], 14 : 2 | 2018, Online since 01 January 2021, connection on 14 November 2021. URL: <http://journals.openedition.org/volume/5636> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/volume.5636>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Notes de lecture

Kirsten Dyck, *Reichsrock: The International Web of White-Power and Neo-Nazi Hate Music*, New Brunswick, New Jersey & London, Rutgers University Press, 2017

By Julian Schaap

In *Reichsrock*, ethnomusicologist Kirsten Dyck (James Madison University, Harrisonburg, Virginia) excavates and dissects one of the few musical “genres” (if this can indeed be labeled as such) that has inspired and continues to inspire hatred and discrimination worldwide: white-power and neo-nazi hate music. Although there exists a notable body of work on the topic (e.g. Corte & Edwards, 2008; Futrell et al., 2006), Dyck significantly advances these studies by shedding light on the *global* character of

white-power music scenes and their international ties. While the onset of the white-power music scene dates back to pre-Internet 1970s England, much of this international offline web has found a virtual refuge online, increasingly connecting different national white-power music scenes globally, making such a study all the more urgent. The book sets out to explore various key national white-power music scenes that have become increasingly connected over time. Interestingly, these national case studies go beyond the usual suspects (United Kingdom, Germany, Scandinavia, United States) by also including less-discussed regions (South-America, Australia). This is clearly one of the strongest points of the book, especially considering how the author has aimed to connect each country-specific white-power music network to its region's specific historical, socio-cultural and ethno-racial constellations. Instead of offering a chronological perspective on how the international scene has risen (and in some places, perished), Dyck decided to structure the book based on the various national case studies, discussing each in order while—at times—cross-comparing with other cases.

Before discussing the specific national cases, Dyck offers a short chapter on the background, origins and conceptualization of white-power music in general. As can be expected with any music scene that is based on ideology rather than aesthetics or musical style, white-power music in fact entails a collection of musical styles, with rock music at its core. Most artists that Dyck discusses are musically in the regions of (hardcore) punk rock and oi! or heavy/black metal; musical genres which—despite their relatively mixed origins—have remained overwhelmingly white (Hamilton, 2016; Schaap, 2015). Nevertheless, examples of notably different musical styles such as country, (neo-)folk and electronic music do exist in the fringes of certain white-power music scenes.

Now, readers with a background in (cultural) sociology or cultural studies should be warned: *Reichsrock* rarely offers sociological or cultural analyses of the actual music and content that white-power musicians provide(d), nor does it apply common theoretical frameworks to this such as reception theory (Holub, 2013) or Hall's encoding-decoding model (Hall, 1980). Although this paves the way for a thorough account of the development of white-power music and its key characters in different national contexts—without being sidetracked by considerations of audience interpretation of specific cases—, it occasionally results in a lack of theoretical depth. Especially people's attraction to 'extreme' music in general, the many potential reasons for flirting with totalitarian symbolism in music and art, and specific cases of ideologically ambiguous artists such as Böhse Onkelz, Boyd Rice and Michael Moynihan, are topics that would have benefited from a

more distanced socio-theoretical and less normative approach.

Chapters 2 to 5 all deal with specific global regions that host white-power music scenes or networks. The chapter on Britain is fundamental since it gave birth to the music scenes in which white-power ideologies took root (oi! music and the skinhead subculture) and to one of the prime artists in the genre's history: Ian Stuart Donaldson of *Screwdriver*. As the subsequent chapters demonstrate—especially those on continental Europe, North-America and Australia—the British underpinnings of white-power hate rock are undeniable. This chapter is followed by a discussion of continental Western Europe (Germany, Sweden, Norway and—briefly discussed—France, Spain and Italy). Dyck's decision to treat each case separately pays off here, as it becomes clear how national contexts (e.g. Germany's history as the cradle of Nazism; Sweden's neutrality during World War Two; Franco's Spain) are consequential to their specific national white-power (music) scenes. I bracket 'music' here, since at times the author actually offers a relatively complete picture of the local white-power networks in general.

Chapter 4 and 5 respectively focus on Eastern Europe (Russia, Belarus, Ukraine, Poland, Greece) and "outside Europe" (United States and Canada, Latin-America, Australia). In its discussion of these regions, the book particularly excels in its treatment of a notorious issue within the white-power music network: different kinds of whiteness and assessing legitimate participation in the music network. Grasping back to different ideologies (e.g. Hitler's Nazism, Mussolini's Fascism), branches of neo-paganism and ideas on eugenics, white-power artists are

often occupied by determining who is, for lack of a better phrase, “the right kind of white.” Highlights in this regard are Dyck’s examinations of Eastern Europe and how the region’s white supremacists negotiate Hitler’s disdain for Slavic peoples, and how Latin-American white-power musicians are typically seen as ‘less white’ than their European or Northern-European counterparts.

Methodologically the book relies on historical analyses conducted by the author, mainly by consulting online sources. The rigorous research conducted by Dyck (including assessing many online forums in various languages) is impressive, especially considering that many of these sources live short online lives as governments and other anti-racist groups aim to take them down. Admittedly however, the decision to exclude the actual content produced by white-power artists because its copyrights are in “dubious legal territory” (10) is regrettable. Although this resolution might have been the (understandable) consequence of the publisher rather than the author, the book at times leans (too) heavily on active forum-writers rather than the actual content created by musicians. On top of that, the author has not studied local scenes herself, keeping the analysis relatively distant. Seeing that websites like *Stormfront* can function as a virtual refuge when offline scenes are lacking (De Koster & Houtman, 2008), the findings could overstate the actual presence of physical/offline scenes.

The book concludes with chapter 6, in which—against my expectations—the author presents a short treatise on the importance of taking white-power music seriously. Admittedly, I found this to be one of the weaker parts of the book as it seems to overstate the influence of white-power (e.g.

Norwegian church-burnings which were primarily related to Satanism and anti-Christianity) or its music (e.g. Anders Breivik’s terrorist attacks in 2011) in a long list of acts of violence and terror. Of course cultural products can play an important—if not, key—role in fostering hate crimes, many of these events would probably have also occurred without white-power music. Related to the aforementioned lack of socio-cultural theories (notably reception studies), the author tends to overemphasize the role of punkers like Henry Rollins or the Sex Pistols (or, for that matter, well-known mainstream rock/metal bands like Rammstein, Slayer or Marilyn Manson) in giving leeway to the rise of ideological extremism, rather than relating this to (young) audiences looking for aesthetic extremism or, simply, provocateurs. Nevertheless, the conclusion highlights the importance of understanding white-power music and its continued relevance to date.

To conclude, *Reichsrock* offers a comprehensive, meticulously studied account of white-power music scenes in a wide-range of countries and regions. In doing so, it provides the reader not only with a detailed treatment of music scenes’ and networks’ key artists, groups, organizations and audiences, but also how these are embedded in specific white-power or nationalists networks. At times, Dyck scoops over topics that demand more attention (e.g. the important role of the Internet as on the one hand causing a lack of funding for musicians, labels and organization due to downloading practices, yet on the other hand fostering intricate global social networks that help spread the music’s ideology). Additionally, some readers might be deterred by the book’s preference for (occasionally rather trivial) detail over meta-level

theorizing. Overall however, *Reichsrock* will prove invaluable to any scholar, journalist or student in need of a broad overview of the international web of white-power music

Bibliography

Corte Ugo & Edwards Bob (2008), "White Power music and the mobilization of racist social movements," *Music and Arts in Action*, 1(1), pp. 4-20.

De Koster Willem & Houtman Dick (2008), "Stormfront is like a second home to me": On virtual community formation by right-wing extremists. *Information, Communication & Society*, 11(8), pp. 1155-1176.

Futrell Robert, Simi Pete & Gottschalk Simon (2006), "Understanding music in movements: The white power music scene," *The Sociological Quarterly*, 47(2), pp. 275-304.

Hall Stuart (1980 [2005]), "Encoding and decoding," in Hall S., Hobson D., Lowe A., et al. (eds), *Culture, Media, Language*, London; New York: Routledge, pp. 117-127.

Hamilton Jack (2016), *Just Around Midnight*, Harvard University Press.

Holub Robert C. (2013), *Reception theory*, Oxon & New York: Routledge.

Schaap Julian (2015), "Just Like Hendrix: Whiteness and the Online Critical and Consumer Reception of Rock Music in the United States, 2003-2013," *Popular Communication*, 13(4), pp. 272-287.

Bruno Giner & François Porcile, *Les musiques pendant la guerre d'Espagne, Paris, Berg International, 2015*

Par Luis Velasco-Pufleau

La Guerre civile espagnole (1936-1939), ou Guerre d'Espagne, est sans doute le plus important conflit internationaliste du xx^e siècle. Dès 1936, un grand nombre de volontaires internationaux, pour la plupart des femmes et des hommes avec une sensibilité politique antifasciste, sont arrivés afin de lutter aux côtés des forces républicaines contre ce qu'ils considéraient comme le plus grand danger pour la démocratie dans le monde. En tant que fin observateur du conflit espagnol, George Orwell le décrit en 1946 comme « l'un des événements les plus tragiques et les plus sordides que l'Europe moderne ait connu » (Orwell, 2009a : 83). Il parlait d'expérience puisqu'il avait combattu entre l'hiver 1936 et l'été 1937 aux côtés des milices du Parti ouvrier d'unification marxiste (POUM), fondé en 1935 à Barcelone. Pour Orwell, il fallait que « la véritable histoire de la guerre d'Espagne reste dans nos mémoires comme une démonstration de la folie et la mesquinerie de la politique de puissance » (Orwell, 2009a : 85). En effet,

antichambre de la Seconde guerre mondiale, le conflit espagnol a été résolument européen, fait de jeux d'alliances ou de non-intervention des puissances militaires européennes.

Du fait de la complexité du conflit, raconter l'histoire de la Guerre civile espagnole à travers ses œuvres, ses pratiques et ses institutions musicales est un projet périlleux, vaste et passionnant. Le livre coécrit par Bruno Giner et François Porcile, *Les musiques pendant la guerre d'Espagne*, relève ce déficit. Il constitue une synthèse remarquable, la première en langue française, des travaux qui ont été menés ces quinze dernières années sur les différents répertoires musicaux mobilisés ou composés pendant cette guerre. Bien structuré et documenté, l'ouvrage s'étend de l'avènement de la seconde République espagnole en avril 1931 jusqu'aux lendemains de la défaite républicaine, marquée par l'exil de dizaines de milliers de personnes (*La Retirada*), et la vie musicale dans les camps d'internement des réfugiés espagnols en France. Cette perspective chronologique est prolongée par deux chapitres portant sur les itinéraires d'exil de nombreux compositeurs et musiciens espagnols ainsi que sur les mémoires musicales antifranquistes dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Tout au long du livre, les auteurs traduisent en français les paroles des hymnes et des chants cités, compilées ensuite sous la forme d'un « *cancionero* sélectif », ainsi que des encadrés extrêmement utiles donnant des détails biographiques de compositeurs ou des notes de synthèse sur des institutions et des publications musicales.

L'ouvrage réussit à positionner dans une perspective historique claire les activités et les différentes politiques musicales de la seconde République espagnole avant et pendant la

guerre. Dès le premier chapitre (« Premices républicaines »), les enjeux politiques et symboliques du choix d'un nouvel hymne national, destiné à remplacer la *Marcha Real* de la monarchie renversée, sont mis en perspective avec l'émergence de nouvelles institutions et de certains groupes de compositeurs qui soutenaient divers programmes de création, d'éducation et de diffusion musicale. Les enjeux symboliques autour du nouvel hymne de la République montraient déjà la fragmentation du champ politique espagnol. Les auteurs expliquent comment le choix de l'*Hymne de Riego* « était loin de faire l'unanimité parmi les différentes composantes politiques républicaines et son adoption officielle s'est heurtée à de nombreuses résistances ». En effet, « les partis conservateurs se sont difficilement résignés à l'abandon pur et simple de la *Marcha Real*, tandis que les représentants d'une gauche beaucoup plus radicale réclamaient haut et fort *L'Internationale*. Entre ces deux positions extrêmes, quelques intellectuels modérés, mais fervents partisans d'une République novatrice et progressiste, appelaient de leurs

vœux un chant plus moderne et résolument nouveau » (16).

Le second chapitre (« Vers la guerre civile ») détaille les revers politiques subis par la fragile République espagnole durant les premières années puis l'arrivée au pouvoir du *Frente popular* avant le coup d'état des généraux qui sonnera le début du conflit armé. Les enjeux d'un front musical pendant la guerre, soutenu par des institutions expressément créées par les directions de propagande des différents acteurs, sont abordés dans le troisième chapitre (« Politiques musicales et compositeurs pendant la guerre »). La création du Conseil Central de la Musique en juillet 1937 et de l'Orchestre National en octobre de la même année ont été des exemples de la volonté du gouvernement républicain de promouvoir la création musicale et de valoriser l'activité musicale pendant la guerre.

Le quatrième chapitre (« Chants de bataille ») aborde un vaste corpus « des chansons qui ont quotidiennement jalonné de part et d'autres le déroulement du conflit : hymnes, marches chansons populaires revisitées, chants de combat, chants révolutionnaires internationaux, une myriade de chansons qui se transmettent et s'inventent au fil et au son des différentes batailles » (69). Les auteurs passent en revue les chants emblématiques des brigades internationales, des forces républicaines, et des rangs dits « nationalistes » fidèles aux généraux putschistes. Privilégiant les analyses lexicales et contextuelles aux analyses mélodiques des chansons, les auteurs remarquent que « si les chants républicains exaltent volontiers la lutte, le combat, la résistance antifasciste ou l'espoir d'un avenir meilleur pour le peuple, les chants nationalistes ont un champ lexical qui incarne également leurs valeurs : idéologiques (l'empire,

la monarchie, la patrie, le drapeau, le réveil de l'Espagne) ; morales (l'héroïsme, le courage, l'abnégation, le sacrifice, la justice) ; militaires (la force, la victoire, la martialité, la camaraderie) ; religieuses (Dieu, la foi, l'hostie, le ciel, le divin...) » (98).

De même, les auteurs soulignent de façon pertinente l'importance symbolique et musicale qu'avaient la figure et l'œuvre de Federico García Lorca pour les militants qui se battaient du côté républicain. Assassiné au début de la guerre, García Lorca avait collecté et arrangé dès la fin des années 1920 un certain nombre de chansons populaires, puis les avait enregistrées en 1931 avec la chanteuse La Argentinita. Les mélodies de ces chansons ont servi de base pour un répertoire de chansons républicaines dont les paroles racontaient les actions militaires et les actes de résistances républicains ou, parfois, se moquaient et ridiculisaient l'ennemi. Cette technique de *contrafactum*, largement répandue dans d'autres conflits armés ¹, a servi à adapter un répertoire restreint des mélodies connues par les combattants à des situations diverses.

D'une manière générale, les auteurs réussissent à mettre en perspective les enjeux de pouvoir autour des hymnes qui représentaient les différentes factions engagées à l'intérieur de chaque camp. En effet, pour le côté républicain, les auteurs soulignent que « si dans la capitale espagnole c'est l'*Hymne de Riego* qui soutenait les tirs des miliciens, à Barcelone on pouvait entendre le chant emblématique de la CNT, *A las barricadas*, [ou] *Els Segadors*, hymne indépendantiste

1 Pour un exemple au xx^e siècle, voir les travaux de Cornelia Nuxoll sur la guerre civile en Sierra Léone (Nuxoll, 2014).

catalan » (70). Côté nationaliste, les luttes de pouvoir internes sont mises en lumière à travers les enjeux symboliques qui amènent les différentes factions – notamment l'armée, les phalangistes, les légionnaires et les carlistes – à essayer d'imposer leurs chants respectifs en tant qu'hymne fédérateur.

Le soutien international à la République espagnole de la part d'intellectuels, de réalisateurs et de compositeurs est documenté dans le cinquième chapitre du livre (« Empathies musicales & solidarités internationales »). Ici, les auteurs abordent la position d'un certain nombre d'artistes et d'intellectuels face à la politique de « non-intervention » adoptée par certaines des démocraties européennes. Ils documentent les contributions de Charles Kœchlin, Georges Auric et Maurice Jaubert en faveur de la République espagnole ainsi que les amitiés réciproques entre des compositeurs espagnols – Gustavo Pittaluga et Manuel de Falla – et leurs homologues français – Maurice Jaubert, Francis Poulenc. Le chapitre aborde également le soutien à la République des compositeurs venant des États-Unis (Virgil Thomson) et du Mexique (Silvestre Revueltas) et les activités de la Société internationale pour la musique contemporaine (SMIC) dans lesquelles d'autres compositeurs, dont les Britanniques Benjamin Britten et Lennox Berkeley, témoignent aussi leur soutien.

Le sixième chapitre (« Février 1939 : *La Retirada* et les camps d'internement ») constitue une contribution originale à l'étude de la création musicale au sein de structures concentrationnaires. Il aborde les pratiques musicales et les répertoires des réfugiés républicains forcés à l'exil en France dans les derniers mois de la guerre, confinés par les autorités françaises dans ce qu'elles désignaient

comme des « camps de concentration ». Des chœurs et des orchestres participaient à la vie quotidienne des camps, contribuant ainsi « à renforcer le moral et la solidarité des réfugiés ainsi qu'à préserver une identité doublement mise à mal par la défaite et l'internement » (136). Les auteurs documentent les pratiques musicales et les œuvres créées notamment dans les camps d'Argelès, de Saint-Cyprien, du Barcarès, de Bram et de Gurs. Les textes des chansons données en exemple montrent le rôle de la musique dans la construction d'une mémoire de la guerre, de la défaite et de l'exil. Ce chapitre fait écho aux recherches de l'un des auteurs dans l'étude des pratiques musicales dans d'autres univers concentrationnaires (Giner, 2014).

Au delà du fait que l'ouvrage constitue une synthèse remarquable, il est possible d'émettre quelques remarques critiques concernant des choix d'ordre méthodologique et épistémologique qui empêchent parfois une analyse plus fine du rôle des institutions et de la mobilisation des œuvres en fonction des changements politiques et des choix stratégiques des acteurs tout au long de la guerre. Tout d'abord, sur le plan méthodologique, il est dommage que les auteurs ne citent pas la plupart de leurs sources autrement qu'à la fin du livre sous la forme d'une bibliographie sélective. La mention des sources et des travaux mobilisés aurait pu permettre au lecteur qui le souhaite d'approfondir l'un des nombreux sujets, œuvres ou compositeurs traités tout au long de l'ouvrage.

De même, il aurait été utile que les auteurs explicitent les critères de sélection des chansons qui composent le « *cancionero* sélectif » présenté à la fin de l'ouvrage, par rapport au corpus des nombreux *cancioneros* qui ont été publiés pendant et après la guerre.

Une brève discussion sur ces sources aurait pu donner une idée plus claire au lecteur de la provenance des chansons et du nombre considérable des *cancioneros*, lesquels incluaient également des poèmes et des textes en prose.

Ensuite, sur le plan épistémologique, les auteurs considèrent les acteurs de la guerre civile espagnole de façon binaire, en opposant deux camps : « une Espagne pro-monarchiste, ultra-nationaliste, catholique et conservatrice (celle de l'aristocratie et de grands propriétaires terriens soutenus par l'Église et une partie de l'armée) contre une Espagne progressiste et populaire (républicaine, socialiste, anarchiste ou communiste) éprise de démocratie, de justice sociale, de culture et de liberté » (12). Même si cette approche peut être pertinente d'un point de vue global du conflit, elle efface les nombreuses dissensions à l'intérieur de chaque camp et leurs conséquences dans les dynamiques d'appropriation et de mobilisation musicale par les différents acteurs.

Par exemple, ceci est tout particulièrement vrai du côté républicain après les « événements » de mai 1937 en Catalogne et la transformation de la République espagnole par les communistes dans une « démocratie contrôlée » (Beever, 2006 : 378). L'interdiction du POUM et la persécution sanglante de ses membres et des militants anarchistes membres de la CNT-FAI ont été quelques uns de ses effets immédiats. Mais l'une des conséquences les plus importantes est l'enrayement de la révolution sociale entreprise par des dizaines de milliers de militants anarchistes et marxistes, qui luttaient pourtant du côté de la République et avaient joué un rôle central dans la défense du gouvernement lors du coup d'état des généraux en juillet 1936. Témoin des événements, Orwell écrivait à

ce propos en août 1937 : « Le véritable combat du gouvernement espagnol a été d'écraser la révolution et de tout remettre dans l'état où il était auparavant. Ils ont plus ou moins réussi à le faire et ont maintenant installé un terrible règne de terreur dirigé contre quiconque est soupçonné de réelles sympathies révolutionnaires. » (Orwell, 2009b : 64)

La censure et la propagande communiste infiltraient dorénavant l'ensemble de la presse et les publications éditées dans la zone républicaine, à tel point que le président Manuel Azaña remarquait avec inquiétude : « Les journaux semblent être écrits par la même personne et ne publient que des diatribes contre “le fascisme international” et des déclarations de victoire » (Azaña, 2000 : 959-960). Ainsi, les objectifs et les actions du Conseil Central de la Musique après sa création en juillet 1937, tout comme le contenu des différents *cancioneros* révolutionnaires, mériteraient d'être mis en perspective par rapport à ces transformations profondes du champ politique républicain. Ceci permettrait non seulement d'avoir une vision plus claire du dispositif de censure et de l'importance octroyée par celui-ci aux publications musicales, mais aussi de mesurer l'autonomie des compositeurs et des intellectuels par rapport à la ligne idéologique imposée par le sous-secrétariat et le commissariat de la propagande du gouvernement.

Enfin, les auteurs excluent du corpus analysé un certain nombre de chansons qui ont été partagées par les deux camps opposés dans le conflit armé². En effet, l'analyse des processus d'appropriation des mélodies

2 Voir à ce sujet l'ouvrage de Marco Antonio de la Ossa Martínez (2011 : 345-350).

partagées par l'ensemble de la population du pays pourrait montrer de façon originale les dynamiques de différenciation identitaire au sein d'une guerre civile. L'étude des pratiques musicales des combattants pourraient permettre une analyse « par le bas » des discours identitaires autour de ce répertoire spécifique et les modalités d'adaptation de nouvelles paroles. Plus largement, l'analyse de la guerre civile espagnole comme un processus dynamique restructuré en permanence par des dissensions et des alliances permettrait de mieux mettre en perspective les enjeux de légitimation, d'appropriation ou de bannissement des œuvres musicales en fonction des intérêts stratégiques des acteurs du conflit.

Bibliographie

14

2

Azaña Manuel (2000), *Diarios completos : monarquía, república, Guerra Civil*, Barcelone, Crítica.

Beevor Antony (2006), *La guerre d'Espagne*, Paris, Calmann-Lévy.

Giner Bruno (2014), *Survivre et mourir en musique dans les camps nazis*, Paris, Berg International.

Nuxoll Cornelia (2014), « Borrowed Tunes. Commando and Morale Booster Songs of RUF Fighters in the Sierra Leone War », *Transposition. Musique et sciences sociales*, n° 4, en ligne : <http://journals.openedition.org/transposition/598>; DOI : 10.4000/transposition.598

Orwell George (2009a), « Les huit années de guerre : souvenirs d'Espagne », *Écrits politiques (1928-1949)*, Marseille, Agone, p. 83-86.

— (2009b), « À Amy Charlesworth », *Écrits politiques (1928-1949)*, Marseille, Agone, p. 62-66.

Ossa Martínez Marco Antonio de la (2011), *La música en la guerra civil española*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Fabien Hein & Dom Blake, *Écopunk. Les punks, de la cause animale à l'écologie radicale*, Neuvy-en-Champagne, Le Passager Clandestin, 2016

Par Jérôme Lamy

Le punk a constitué un tournant musical fondamental à la fin des années 1970. Son arrière-plan politique a pu sembler parfois confus ; l'absorption de certains groupes dans le *mainstream* de l'industrie du disque a rendu le discours contestataire peu audible. Pour autant, la diversité des scènes punks, la vitalité des idées politiques qui ont été brassées ainsi que la régénérescence musicale permanente fournissent le substrat d'une radicalité critique qui trouve à s'exprimer de façon éclatante dans le domaine de l'écologie. L'ouvrage de Fabien Hein et Dom Blake constitue, de ce point de vue, une excellente mise au point en même temps qu'une façon convaincante de rendre compte des évolutions de la mouvance écologique au sein de la scène punk. En retraçant la carrière (parfois chaotique) des groupes engagés, en pointant le rôle clé de certains acteurs (le

groupe Crass en particulier), en livrant les couplets et les refrains des chansons, ainsi qu'en plongeant dans l'abondante masse de discours produits dans les fanzines, les deux auteurs parviennent à donner une épaisseur socio-historique à ce qui est bien plus qu'une tendance musicale ou qu'une pose politique.

La première partie de l'ouvrage est consacrée aux ferments de l'écologie punk. Quatre axes structurent le rapport entre la musique punk et la nature. La cause animale a polarisé l'attention et a permis à des groupes comme Conflict de pointer le lien de dépendance entre les animaux maltraités et les conditions d'existence des humains (24). Aux États-Unis une « *hardline* » se dessine : les groupes impliqués revendiquent leur radicalité éthique allant parfois jusqu'à certaines formes de conservatismes politiques (comme ceux condamnant la sexualité non reproductive) et à l'oubli des questions sociales (33). Depuis les années 1990, cependant, « le discours sectaire » (37) est abandonné au profit d'une collaboration avec des organisations plus traditionnelles de la défense animale (comme PETA). La question du régime alimentaire est également centrale dans l'éthique punk. Elle s'enracine dans les précédentes réflexions sur la souffrance animale. Le végétarisme et surtout le véganisme deviennent une revendication forte de nombreuses formations. Crass, dès la fin des années 1970, fait le lien entre la consommation de viande et le mode de vie occidentale. Immanquablement, la question de l'absorption d'une nouvelle mode alimentaire (le véganisme qui devient prégnant dans le mouvement punk au cours des années 2000) par le marché et les circuits commerciaux classiques refait surface : la déconnexion entre un « style de vie » et la radicalité politique que le véganisme est censé porter constitue une

problématique aigüe lorsqu'il s'agit de définir une éthique cohérente. La critique de la technologie prend forme autour du nucléaire et de la dépendance aux machines. Certains groupes, comme Earth Crisis, en appelle au sabotage, pour miner les fondements des sociétés technophiles. La proximité avec des « organisations écologiques radicales » (83) comme Earth First!, fournit les éléments d'une convergence forte autour de « la destruction des machines » (85). En contrepoint de cette politique offensive, le punk défend aussi une éthique somatique tranchée : le rapport au corps et à la mobilité a défini les lignes de force d'une critique radicale de l'automobile. Le groupe Oi Polloi réclame une action concrète pour interrompre les flux routiers (99). Au début des années 1990, le mouvement Reclaims the Street rassemble tous ceux qui veulent contrer la puissance aliénante et destructrice des automobiles. La marche, la course à pied et surtout le vélo sont des modes de déplacements doux et alternatifs que les groupes punks mettent en avant notamment dans leurs chansons, mais également dans la gestion de leurs prestations scéniques : les Dead Things ont ainsi réalisé une tournée de 2 000 km à vélo en Caroline du Nord en 2002 (114).

La seconde partie de l'ouvrage se centre sur les « sources de l'écologie radicales » des écopunks. Ce sont là toutes les contradictions inhérentes à la contestation du système techno-capitaliste qui sont soulevées. Mais dans le même temps, Fabien Hein et Dom Blake cartographient toutes les tentatives punks de construire des alternatives durables et écologiques à cette matrice néolibérale. L'une des tensions les plus persistantes dans l'affirmation d'une radicalité écologique et punk reste celle qui organise le rapport de l'individu au collectif. Entre l'appel prosélyte à un changement de vie et la recherche d'une cohérence collective, la voie est étroite. Certains groupes se sont enfermés dans « une prétention à la pureté » (142). La mouvance anarcho-punk est, incontestablement, celle qui a produit le plus de discours et de pratiques au sein desquels des problématiques environnementales ont été travaillées, discutées et mises en pratique avec le plus d'opiniâtreté. Le rapport à la violence et à la contestation agressive a recomposé les lignes de partage sans jamais vraiment les stabiliser. Contrairement à une idée reçue, certains mouvements punks n'ont pas rejeté en bloc l'héritage hippie. Ils n'ont pas non plus fait de l'urbain le territoire exclusif de leur expression. Les néo-ruraux écopunks (comme Crass installé dans Dial House) ont mis en pratique leur volonté de vivre une relation équilibrée à leur environnement.

Ouvrage dense, richement documenté et très rythmé, Écopunk offre une vue transversale sur un mouvement politico-musical traversé de tensions et de contradictions, mais toujours puissamment centré sur des problématiques radicales qui finissent, inévitablement, par percoler dans l'ensemble de la société.

Rosemary Lucy Hill, *Gender, Metal and the Media: Women Fans and the Gendered Experience of Music*, Palgrave Macmillan, 2016

By Sam Grant

Female participation in the metal genre has ramped up exponentially since the mid 2000s. Prior to this bands such as Girlschool, Vixen, Warlock, Meanstreak, Chastain and Znöwhite were at the vanguard of what later became known as the femme metal movement. Numbers of female metal musicians—particularly those contributing lead vocals—have been on the rise since the release of Evanescence's landmark album *Fallen* in 2003, but women still face sexism as both metal musicians and fans. Rosemary Hill now presents her second book, *Gender, Metal and the Media: Women Fans and the Gendered Experience of Music*, which builds on her research specialities regarding women and sexism in hard rock and metal. *Gender, Metal and the Media* is a feminist work whose key argument is that sexism and gender concepts are responsible for our engagement with different forms of music and that hard rock and metal music

is not, and should not be, purely for men. In assuming that such music is purely for men, one is in danger of subscribing to narrow definitions of what it means to be masculine or feminine, and undermining female interest in the genres.

Hill's book focuses largely on female metal fandom rather than musicianship. Her investigation into sexism in metal finds that it takes many forms, such as the treatment of women fans at hard rock and metal gigs; misogynistic imagery in artwork and lyrics; women having to prove their fandom in order to be accepted by male fans and prejudice experienced by female metal musicians. While much of the investigation focuses on public experiences of enjoying hard rock and metal as a metal fan, Hill is mainly concerned with private experiences of music listening, such as in the car, at home or with headphones and how this makes women relate to metal scenes in general.

In order to investigate the experiences of metal listeners in relation to sexism, Hill draws from her interviews with 19 working and middle class female fans living in England between 2008 and 2011 aged 19 to 69. In addition to interviews, Hill also examines the June letters pages of *Kerrang!* Magazine from 2000 to 2008 to show how the media portrays female inclusion in metal, focusing on how the letters page is presented, formatted, the kinds of letters which are chosen for publication and the social implications transmitted by those letters. Hill shows that the media controls and portrays a sexist ideology in metal whereby men are depicted as masculine, dominant, imposing and powerful, and women are shown to be subordinate, subservient, sexualised and submissive.

VOLUME 1

Hill's discoveries into the thoughts and experiences of women fans in hard rock and metal are wide-ranging. In particular she is concerned with the myth of the groupie, being that women in the metal scene are only interested in sex with musicians and musical appreciation is secondary or even non-existent. In her interviews, some fans expressed that they resented the labelling of groupie, while others presented that they did find musicians to be sexually appealing and found the warrior type of man to be "very, very attractive" (100). In this way Hill finds that female fan experiences in hard rock and metal "cannot be reduced to simple interpretations," metal fans either disagreeing with the groupie label or "redefining" it, whereby they felt that sexual practice with musicians

“was neither promiscuous nor drew attention away from their serious engagement with the music” (102).

A large part of the problem of female representation and sexism in metal rests with the media. Hill sees the media as having “a powerful controlling role as gatekeepers, determining what we see, read, hear and know” (14). It is the media that controls the importance of music scenes, the roles of men and women within them and the dominant ideologies of the sexes. Hill notes that the *Kerrang!* letters pages, with their heavy use of red and black and their sans serif font, signify sex, Satan, danger, aggression, volume, war and death (64), emphasising masculinity whilst not implying femininity. Likewise male musicians are always shown to be wearing black, looking masculine and aggressive, their long hair or beards reminiscent of Viking warrior culture. Such depictions help to construct an imaginary community in hard rock and metal which includes the media-led myth of the male warrior, promoting masculinity while excluding femininity. In addition to this, the depiction of women fans in *Kerrang!* comic strips such as Pandora shows them to be sexualised submissives who revel in their role as male playthings, only interested in sex with musicians rather than the music, whereas chosen photographs of male musicians with female fans show women as adoring and doting while male musicians are shown as indifferent and apathetic. This emphasises an unequal relationship whereby “the musician is always special to the fan; the individual fan is rarely special to the musician” (71).

The use of *Kerrang!* letters pages between 2000 and 2008 is chosen since, according to Hill, this was the point whereby

there was a resurgence in the popularity of hard rock and metal, and sales of the magazine rose quickly. It is unusual that Hill did not decide to include—or at least address—examples from *Kerrang!* letters pages from the 1980s, arguably the most prolific [and sexist] decade in the history of hard rock and metal. Though the magazine highly sexualised its representation of women musicians at the time (Dome, 1985: 28), letters from the 1980s *did* address female participation in the genre, at some points even vilifying *Kerrang!* for their sexist depiction of women and their “idiot-brained” male readers (Glenn, 1986: 31), while describing women musicians as behaving just as masculine as men (Whitehall, 1987: 13). In addition to this, the letters page of the decade, called Kommunikation rather than Feedback, was presentation as a stark black and white column rather than one emphasising masculinity through its strong colours. Such a change from the 1980s to the 2000s implies a greater agenda on the part of the media to promote masculinity in the XXIst century. Additionally, the Pandora comic character of the 1980s is presented as a tall bimbo with voluminous blonde hair and bulging breasts, in keeping with the sexualised female aesthetic of the time, in contrast to the Pandora of the 2000s as cited by Hill (68), who is shown as slimmer, more petite and dark haired. Such a character evolution demonstrates how media portrayals of women effect what is considered sexually attractive from decade to decade.

If there is one main oversight of *Gender, Metal and the Media*, it is the lack of female-fronted metal bands mentioned, or the very existence of a global female-fronted metal scene. Hill focuses almost exclusively on male-fronted metal due to the fact that she is

concentrating on sexism, male privilege and the perspective of the female fan, but doing so does not not give a rounded view of women's overall participation in the genre. One could be forgiven for thinking, from a reading of the book, that women's inclusion in metal was sparse at best, though in reality there is a large scene of female-fronted metal whose nexus since 2003 has been the Metal Female Voices Fest in Belgium, which only recently went on hiatus because, in addition to financial issues, the organisers felt there were too many similar events appearing in the world, and that the concept of a female-fronted metal festival had lost its novelty³. Hill does mention the Dutch gothic metal band Within Temptation and the German death metal band Arch Enemy, but other highly influential and important female-fronted ensembles such as Warlock, Nightwish, Epica, Theatre of Tragedy, Thorr's Hammer, Opera IX and The Gathering go unmentioned, nor does the fact that women musicians from drummers to vocalists feature in every subgenre of metal from traditional metal to thrash, to death, to black and avant-garde. In this way the book does not feel particularly "modern" in how it addresses female participation in the genre, additionally, it draws from Walser's *Running with the Devil* (1993) a little too often, a book that was very much a product of its era, and though it still contains arguments relevant to 21st metal, much of it is now outdated.

This is not to say that Hill does not address female participation in metal, indeed she does, but from a rather one-sided perspective. Of particular note is an instance

whereby one of her interviewees discusses the difficulty of being accepted as a female guitarist and marginalised because she's a woman (143-144). The interviewee discusses disparaging looks from male musicians or lack of communication as examples of sexism, in other words, interpretive cues, but not more concrete examples such as verbal or physical abuse. Female musicians in metal do receive positive comments for their craft though: a study conducted by Schaap & Berkers in 2014 found that female metal musicians who posted videos of themselves singing metal covers online often received very few sexist comments and a large quantity of positive and encouraging comments posted on their YouTube channels. This relative absence of sexism was described by the researchers as "striking" (112).

Gender, Metal and the Media is an important publication for highlighting the effect that the media can have in gendering the musical experience. Hill notes that the *Kerrang!* letters page shows women as fans, rarely as musicians, and generally always as potential sexual objects, and that groupie culture is a fundamental part of the way that hard rock and metal are imagined (161). Depicting women purely as groupies is damaging in that it ignores any cerebral interest in the music and assumes women are purely guided by their bodies and emotions. Importantly, Hill also notes that her discussions with female fans show that women are not purely interested in sex with male musicians or music, but that female fans take from metal "a sense of freedom, of companionship and of fantasy or romance" (163): an all-encompassing musical experience which can satisfy the erotic, emotional and cathartic needs of an individual.

³ <http://www.metalfemalevoicesfest.be/announcement.html>

Such an experience can make metal, in a sense, addictive. This is no doubt part of the reason why Hill was able to choose from such a wide age-range, interviewing fans who were teens and those well into their 60s. *Gender, Metal and the Media* is highly useful as a method of looking towards a freer, more liberal world of extreme music, however, caution should be undertaken. Though metal music may exscript women in some cases, it is important to note that it does not do so to the extent that it used to. Also the suggested resolution of the inclusion of new gender identities to the genre or a future “which embraces visions of worlds without gender” (167) may lead to new and exciting developments in metal, but these would surely be *in addition to*, not *in place of* more traditional metal subgenres. *Vive la différence*.

14
2

Bibliography

Dome Malcolm (1985), “I Heard It On The X,” *Kerrang! Extra*, n° 5, pp. 28-31.

Glenn (1986), “The Girl Behind the Masque,” *Kerrang!*, n° 132, p. 13.

Schaap Julian & Berkers Pauwke (2014), “Grunting alone? Online gender inequality in extreme metal music,” *Journal of the International Association of Popular Music*, vol. 4, n° 2, pp. 101-116.

Walser Robert (1993), *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*, Connecticut, Wesleyan University Press.

Whitehall T. (1987), “Nancy’s Bust-up,” *Kerrang!*, n° 154, p. 31.

Ian Inglis, *The Beatles*, Sheffield, Equinox, 2017

Par Laurent Denave

Dans son ouvrage intitulé *The Beatles*, Ian Inglis propose une rapide synthèse (176 pages) qui tente de tenir bout à bout : l’analyse objective des productions du groupe anglais, celle des conditions de production (le contexte dans lequel ont travaillé les Beatles) et celle des conditions de réception (leur succès commercial notamment) (1-2). Un tel projet est particulièrement enthousiasmant lorsque l’on sait que journalistes et sociologues de la culture ont tendance aujourd’hui à traiter séparément ces aspects, en privilégiant souvent la réception.

Le cœur de l’ouvrage est la présentation de l’œuvre des Beatles. Ainsi, Ian Inglis décrit rapidement chaque chanson enregistrée, en évoquant notamment son thème (paroles) et certaines caractéristiques musicales (instrumentation, effets sonores, etc.). Comme indiqué dans l’introduction de son ouvrage, Ian Inglis entend se distinguer des autres publications sur les Beatles en restant « objectif et impartial » (1). Cependant, on ne trouvera que des critiques positives voire élogieuses de la musique du groupe anglais. Critiques sur la musique reposant selon nous sur deux critères principaux : la qualité (ou la richesse de l’écriture, du travail sur le son, des harmonies vocales, etc.) et l’originalité (changements de tempo

inédits dans le rock, mélodie atypique, etc. ⁴). Pourtant, Ian Inglis critique l'usage des notions de qualité et d'originalité, affirmant que les jugements reposant sur ces termes sont « presque toujours subjectifs » et se fondent sur le raisonnement circulaire : « Je l'aime parce que c'est bon, et je pense que c'est bon parce que je l'aime. » (167) Il met ainsi en question l'objectivité des jugements esthétiques, y compris donc ceux formulés dans son ouvrage. Pour résoudre cette contradiction, il faudrait distinguer les jugements de goût propres à chaque auditeur et donc entièrement subjectifs (comme lorsque l'on aime une musique qui évoque des souvenirs, une mélodie qu'un parent nous chantait enfant par exemple) des jugements esthétiques objectifs reposant sur les propriétés esthétiques de l'œuvre musicale (on peut donc aimer une chanson tout en reconnaissant qu'elle est objectivement mauvaise ⁵).

Par ailleurs, si on accepte le principe d'un jugement esthétique possiblement objectif, une évaluation de l'œuvre des Beatles soulève une autre question : à quelles productions musicales doit-elle être comparée ? Doit-on limiter la comparaison à la production

populaire occidentale du xx^e siècle, comme le fait l'auteur, ou à toute la musique occidentale de la même période ? Pour comprendre ce dont il est question ici, prenons l'exemple de la chanson « Rain » (1966) : Ian Inglis parle de « premier véritable enregistrement révolutionnaire » (94), en évoquant les sons lus à l'envers à la fin de la chanson. Mais cette œuvre musicale, qui peut sans doute être considérée comme novatrice (ou « révolutionnaire ») par rapport à la production populaire de son temps, l'est-elle encore par rapport à l'ensemble de la production musicale contemporaine occidentale, la musique savante (ou « classique ») comprise ⁶ ? Le problème soulevé ici se retrouve dans nombre d'ouvrages portant sur la musique populaire. Le terme « populaire » est relationnel, dans le domaine culturel il est défini par opposition au terme « savant ». Les musiques « populaires » et « savantes » d'une même culture (ou tradition) partagent en effet des caractéristiques musicales communes et peuvent donc en principe être comparées. Il serait légitime de formuler un jugement esthétique comme « révolutionnaire » en tenant compte de la production musicale savante, ce qui relativiserait certainement l'originalité prétendue de nombre de productions populaires.

Remplacer la musique populaire dans le cadre plus large de la musique occidentale du xx^e siècle pourrait nous éclairer également sur ses conditions de possibilité. Même si le contexte économique des années 1960 est évoqué (en particulier le déclin économique de

4 On peut ainsi lire que « This Boy » est une « chanson d'amour très originale et émouvante » (58) ; « Eight Days a Week » « innove (*breaks new ground*) en utilisant le fade-in [montée progressive du son au début de la chanson] » (64) ; « The Inner Light » est une « synthèse extraordinaire de traditions distinctes » (107) ; « While My Guitar Gently Weeps » est la chanson de George Harrison la plus « accomplie et puissante (*powerful*) » à cette date (109).

5 Pour plus de détails sur cette question, voir Sébastien Réhault (2013), *La beauté des choses. Esthétique, métaphysique et éthique*, Rennes, PUR ; Eddy Zemach (2005), *La beauté réelle. Une défense du réalisme esthétique*, Rennes, PUR ; Roger Pouivet (2006), *Le réalisme esthétique*, Paris, PUF.

6 On sait que la musique électroacoustique a déjà exploré depuis au moins deux décennies (milieu des années 1940) les procédés de modification du son d'un enregistrement repris par les Beatles.

Liverpool dont sont originaires les Beatles), rien n'est dit (ou presque) sur la division de la société anglaise en classes sociales. Pourtant l'opposition entre musique « populaire » et musique « savante » ou, pour reprendre d'autres termes en usage, musique « d'en bas » et musique « d'en haut », évoque implicitement la production musicale de deux classes sociales bien distinctes qui ne partagent pas tout à fait les mêmes conditions matérielles d'existence. Ces conditions sont très déterminantes au niveau de la formation et l'exercice des dispositions et compétences des musiciens. Ian Inglis rappelle à ce sujet que pour devenir musicien, il faut suivre un apprentissage, afin d'acquérir notamment des compétences techniques (28). Mais rien n'est dit sur l'éducation spécifique aux musiciens d'origine populaire, en particulier le fait qu'ils n'ont pas accès aux études au conservatoire. On peut supposer que cela a des conséquences sur les compétences acquises et la valeur esthétique des productions musicales.

Cela étant dit, il faut souligner la spécificité des conditions de production d'une partie de la musique « populaire » du xx^e siècle, la musique (dite « de masse ») produite par les industries culturelles comme les grandes maisons de disque. Ian Inglis mentionne ainsi les moyens matériels importants mis à la disposition des Beatles, en particulier le studio, qui n'est plus simplement un lieu d'enregistrement mais un outil de création musicale (79). Les Beatles profitent du savoir-faire des ingénieurs du son. Ils bénéficient également de l'aide de leur producteur, George Martin (1926-2016), compositeur et musicien de formation savante, qui met ses compétences au service du groupe, ce qui contribue grandement à la valeur esthétique de leur production. Les conditions sociales de

possibilité de la musique de masse sont donc très différentes de celles des musiciens des classes populaires (paysans ou ouvriers) qui jouent leur musique pour eux-mêmes ou leur entourage proche, avec des moyens (matériels) très limités, et sans l'aide de techniciens ou musiciens savants. Mais ces conditions ne se confondent pas non plus avec celles (autrement plus privilégiées) de la musique savante, dont on ne dit rien dans cet ouvrage.

Ian Inglis ne parvient pas selon nous à montrer clairement le lien existant entre la valeur de la production musicale et ses conditions de production ⁷. Qu'en est-il en outre du lien entre la production et ses conditions de réception ? L'auteur affirme à plusieurs reprises qu'il y a un rapport entre la musique elle-même et le succès commercial. Par exemple, le succès de l'album *Please, Please Me* (1963) était garanti selon lui par la variété des chansons contenues dans l'album et la simplicité musicale qui le rend accessible au grand public (54). La simplicité et la variété sont-ils des arguments pertinents pour expliquer un succès de vente ? Plus généralement, le succès commercial d'un disque est-il lié à son contenu ? Certains faits évoqués par l'auteur laissent penser le contraire. Inglis indique ainsi que le succès du disque « She Loves You/I'll Get You » (1963) a été assuré par la précommande (par les fans) de plus de 500 000 exemplaires (55). C'est un indice du fait que les fans achètent aveuglément les disques et donc que la musique n'est pas toujours à l'origine du succès. Ian Inglis pense cependant que l'on peut trouver d'autres explications à leur succès (en dehors de la

⁷ Ce que j'ai tenté de faire dans *La valeur des Beatles*. Voir Laurent Denave (2016).

musique elle-même), comme l'apparence ou le comportement des Beatles, ce qui nous semble plus convaincant. Il est en effet plus facile d'établir un lien entre les producteurs (le groupe) et leur réception (leur succès), qu'entre la production (les chansons) et sa réception. Finalement, les faits évoqués par l'auteur ne sont pas sans intérêt, mais il manque peut-être un cadre d'analyse qui donnerait une plus grande cohérence à l'ouvrage et éclairerait un peu mieux le lecteur sur les liens entre productions, conditions de production et conditions de réception.

Bibliographie

Denave Laurent (2016), *La valeur des Beatles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Pouivet Roger (2006), *Le réalisme esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.

Réhault Sébastien (2013), *La beauté des choses. Esthétique, métaphysique et éthique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Zemach Eddy (2005), *La beauté réelle. Une défense du réalisme esthétique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

Thomas M. Kitts, *John Fogerty: An American Son*, New York, Routledge, 2016

Par Louis Trost

Less than a month before Donald Trump was elected the 45th president of the United States, the Canadian magazine *Macleans* published an article about the Trump campaign. On one particular occasion, as the Trump bandwagon wound its way through the State of Pennsylvania, the candidate's arrival suffered delay due to fog. So, his campaign organizers soothed the restless crowds by blaring music through the audio system. The playlist included "You Can't Always Get What You Want" and "Time is on my Side," by the Rolling Stones and Creedence Clearwater Revival's "Born on the Bayou." According to reporter Allen Abel, the Trump campaign preferred music from the early 1970s, "though not the CCR song that contains the stanza: 'Some folks are born silver spoon in hand/Lord, don't they help themselves, y'all?/But when the taxman comes to the door/Lord, the house looks like a rummage sale'" (Allen Abel [2016], "Could This Get Any Worse?," *Macleans*, vol. 129, no. 41 [October 17], 31). How is it, one might ask, that a band that had attained popularity for its anti-Vietnam war stance and leftward-leanings in a song like "Fortunate Son," could also deliver other

songs that apparently riled-up and rallied Trump's gun-toting, right-wing base?

Fortuitously, and as if in answer to just such a question, Thomas Kitts has written the book *John Fogerty: An American Son*. Kitts offers both a critical biography of Fogerty, a founding member and leader of Creedence Clearwater Revival, and a careful examination of Fogerty's lengthy career in popular music—a career that developed before the glory days when CCR dominated the pop music charts (1969-72) and extends, as solo artist, to the present day. As the book's title suggests, Kitts anchors Fogerty's career in the American social, political, and musical contexts that determined the contours of Fogerty's songcraft. A notable feature of Kitts's book is his frequent recourse to, and validation of, insights from Fogerty's former-CCR bandmates Doug Clifford and Stu Cook, who, after all, were instrumental (so to speak) in that band's success. Thus, this book both complements, and stands in noble contrast to, John Fogerty's own recently published biography, *Fortunate Son: My Life, My Music* (2015), which tends to ignore or dismiss the musical contributions of Fogerty's primary collaborators while offering a defense of some of his notable foibles.

After a brief preface in which the author describes his initial exposure to John Fogerty's music, *John Fogerty: An American Son* is made up of twelve chapters that are organized in chronological fashion. Kitts remarks that his purpose is not so much to tell the story of Fogerty's life as it is to offer a study of a "great American songwriter" (x). With this in mind, an exploration of Fogerty's career unfolds. Kitts begins with an origin story centered on El Cerrito, California, a working class and middle class suburban town

across the bay from San Francisco. Born as the middle child into a family eventually of five sons, Fogerty's parents divorced when John was nine years old. This event seems to have precipitated a self understanding on Fogerty's part that he was somehow abandoned to his own devices and, therefore, needed to be self-reliant. Meanwhile the boy's imagination was shaped by a number of factors that influenced the kinds of songs he would eventually compose. He loved baseball, for example; and the quest for green, orderly, perhaps Edenic spaces is one he would pursue in some of his finest songs (e.g., "Green River").

Like many Americans in the post World War II era, Fogerty's contact with the outside world was actualized through the media. Movies, for example, provided him with an imaginary of the American South. Through recordings and the radio, he came to appreciate a variety of musical forms including the Southern-seeming songs of Pennsylvanian Stephen Foster; the folk and protest songs of Pete Seeger; the blues of Lead Belly; the country of Hank Williams; and the rock'n'roll of Little Richard—among many others. As Kitts points out, the songs of some of these artists found

their way onto albums Fogerty made with CCR (e.g., “Cotton Fields”) or by himself (e.g., “Jambalaya”). Also by the time of the first CCR recordings, he had borrowed the vocal stylings—and to some degree, the *Weltanschauung*—of a Southern bluesman.

Perhaps Kitts’s most notable contribution to scholarship is his depiction of Fogerty as “the notorious puritan of rock” (4), a phrase attributed to author Hank Bordowitz and one that reoccurs in different guises throughout the book. Here Kitts has in mind not only the musician’s individualism, his work ethic, his efficient song production unadorned by hippie excesses, and his habit of clean-living (at least during the CCR-era); more significantly, Kitts points to Puritan modes of discourse such as the jeremiad and a penchant for the apocalyptic that lend prophetic pertinence to Fogerty’s lyrics. Kitts successfully demonstrates how Fogerty’s rhetoric is related to the sermonic stylings of early Puritan preachers like Cotton Mather and the depiction of Judgement Day that appears in Michael Wigglesworth’s famous poem “Day of Doom” (1662). Kitts shows how a later New England writer, Ralph Waldo Emerson, would associate this kind of literature with what Emerson called the “party of memory.” Characteristic of this strain in American discourse is a strong nostalgic inclination in response to the present malaise. In order to solve the problems of today, the values of the past must be resorted to. In contrast to the “party of memory,” Emerson advanced the virtues of the “party of hope.” For these writers and rhetoricians, the burden of the past needs to be cast off in a hopeful embrace of the future.

Both of these parties find articulation in the songs of John Fogerty, not only

during his Creedence heyday, but throughout the 1980s and into the XXIst century. On the one hand, Fogerty is looking for and angling toward the next great adventure that awaits “Up Around the Bend.” On the other hand, he carries with him a vision of decency and order that once existed in the past: “wish I was back in the bayou,” he sings; and those who elected Mr. Trump nod their heads in agreement. Thus Kitts presents an artist whose music actively engages the ongoing debate about the nature of American culture. Both those who wish to “keep hope alive” and those who want to “make America great again,” can appeal to John Fogerty’s songs for their anthemic virtue. And this is why *John Fogerty: An American Son* is an important book in our time.

Brad Osborn, Everything in Its Right Place. Analysing Radiohead, Oxford University Press, 2017

Par Emmanuel Parent

Les 20 ans de l’album *OK Computer* ont été l’occasion de plusieurs remémorations commerciales et journalistiques, à la hauteur de l’impact de la sortie du LP du groupe de pop britannique Radiohead. La célébration

de l'anniversaire de cet opus emblématique des années 1990, qui a représenté une rupture avec le mouvement britpop et le phénomène de la *Cool Britannia* ayant accompagné l'accès au pouvoir du *New Labour* de Tony Blair, a également occupé le monde académique, comme en témoignent plusieurs journées d'études organisées sur Radiohead durant l'année 2017 en Angleterre, aux USA, en Allemagne ou en France⁸. C'est dans ce contexte favorable que s'inscrit la publication de l'ouvrage de Brad Osborn. Par son important corpus allant de *OK Computer* (1997) jusqu'à *King of Limbs* (2011), le livre vient en outre combler un vide bibliographique relativement important⁹ eut égard à la notoriété du groupe. Comme l'affirme avec enthousiasme le musicologue Mark Butler dans le *blurb* de couverture : « This is the Radiohead study we've been waiting for. »

S'inscrivant dans une démarche résolument musicologique et analytique¹⁰, la première qualité de ce livre est sa clarté, dans le style comme dans la structure qui déroule une logique démonstrative implacable

8 « OK Computer, vingt ans après : l'héritage musical, culturel et politique de Radiohead », journée d'études du 18 mai 2017 à l'université Rennes 2 organisée par les anglicistes Guillaume Clément et David Haigron (actes en cours de publication).

9 Mentionnons l'ouvrage collectif édité par Greg Tate (2005) dans lequel on trouve un article important de Allan Moore, ainsi que la monographie de Dai Griffiths (2004).

10 Pour les amateurs de *popular musicology*, l'ouvrage achève de convaincre de la vitalité de ce champ d'étude, à rebours des plaintes récurrentes, notamment en France, sur la domination du paradigme des sciences sociales dans les *Popular music studies* (la bibliographie puisant abondamment dans des revues comme *Gamut*, *Music Theory Spectrum*, *Music Theory online*, *Music Perception*).

dans laquelle tous les éléments saillants de la musique de Radiohead se retrouvent exposés méthodiquement : *everything in its right place indeed*. La thèse de Brad Osborn part du constat du succès non démenti du groupe après le tournant que constitue *OK Computer*. Si les deux premiers albums du groupe, *Pablo Honey* et *The Bends*, se situent dans une veine oscillant entre deux courants majeurs du début des années 1990, la britpop et le grunge, avec d'imparables tubes comme le single « Creep », on sait que Radiohead choisit à partir de 1997 une voie beaucoup plus expérimentale qui aurait pu lui aliéner sa communauté de fans. S'il n'en est rien, c'est que, selon l'auteur, le groupe a réussi à trouver un équilibre entre les conventions attendues du rock (et bientôt de l'électro) et la transgression formelle de ces mêmes attendus, quelque part entre « le "Oops I Did It Again" de Britney Spears (2000) et *Kontakte* (1966), la pièce électroacoustique abstraite et agressive de Stockhausen » (11). Comme dans la musique du dernier Beethoven (Hatten, 1994), l'équilibre entre le familier et le déroutant confère à Radiohead une capacité à se distinguer (*markedness*) et donc à interpeller l'auditeur. Osborn emprunte aux neurosciences et à l'écologie sonore le concept de « salience » pour cerner les contours de cette qualité

de la musique de Radiohead. Ce concept se trouve dès lors décliné dans les paramètres de la forme, du rythme, du timbre et de l'harmonie, qui font l'objet d'autant de chapitres avant qu'une dernière analyse consacrée à « Pyramid Song », morceau emblématique pour les fans, ne vienne récapituler et synthétiser les acquis de ces différentes analyses paramétriques.

L'intérêt de cette approche est qu'elle se base sur l'individu et sa perception musicale (notamment lors d'une première écoute fictive) plutôt que sur le niveau neutre que serait la partition ou toute autre formalisation graphique des enregistrements. Ce parti pris permet ainsi à l'auteur d'éviter une approche légitimiste sur la valeur, qui conduirait sur une musique jugée savante au milieu d'un océan de simplicité pop l'échelle axiomatique de la musicologie classique qui s'est historiquement construite comme célébration/justification du canon de la musique savante européenne : « What I explicitly *do not* want to recapitulate is anything close to the well-worn axe "experimental music is good, conventional music is bad" » (11). Malgré tout, la complexité de la musique de Radiohead est parfois l'objet de spéculations musicologiques sur les effets cachés de la structure au niveau neutre ¹¹. Mais ces détours analytiques, outre le fait qu'ils pourront satisfaire la curiosité intellectuelle des fans de Radiohead, sont aussi enracinés

dans la propension du compositeur Thom Yorke à jouer du « text painting », soit l'encodage dans les textes de ses chansons de clés analytiques sur la structure de sa musique, à la façon des compositeurs de la tradition savante occidentale comme Guillaume de Machaut ou J. S. Bach ¹².

Si les chapitres « Forme » et « Harmonie » (2 et 5) mobilisent des catégories habituelles en analyse musicale, les développements consacrés au rythme/mètre et au timbre (3 et 4) sont tout à fait stimulants. S'inscrivant dans la lignée des travaux d'Harald Krebs (1999) ou de Mark Butler (2006) sur l'ambiguïté métrique, Brad Osborn nous fait pénétrer dans le chapitre 3 au cœur de l'expérience sensible du rock et de l'électro, dans laquelle l'auditeur est amené à opérer des choix analytiques sur le déroulement du mètre et des événements rythmiques – choix qui pourront éventuellement se traduire dans la kinesthésie de ses mouvements dansés. On pourra malgré tout déplorer certains points aveugles, notamment du point de vue d'une musicologie génétique : d'où viennent les structures métriques atypiques, les innovations de timbres, les références à des progressions harmoniques spécifiques à tel ou tel compositeur de la période classique ? On aimerait ainsi que les questions posées par les différentes analyses puissent être mise en perspective dans une réflexion plus large faisant intervenir des données historiques et esthétiques. Mais ce n'est probablement pas l'ambition de l'ouvrage qui se conclue de façon assez abrupte, sans conclusion aucune, après que la dernière note de musique ait été

¹¹ Comme nous le montre par exemple l'analyse de « National Anthem » où les réflexions passionnantes sur le rythme asymétrique du morceau donnent lieu à une interprétation assez audacieuse sur la transposition de cette qualité du rythme vers la structure scalaire diatonique de la mélodie jouée aux ondes Martenot (62-63) – une transposition proprement *inaudible*.

¹² Voir par exemple les analyses de « Faust Harp » (68-71) ou de « Idiotheque » (85-86).

analysée, trahissant par-là même le positivisme musicologique assumé d'un livre qui se donne comme unique horizon l'expérience approfondie de l'écoute.

Bibliographie

Butler Mark J. (2006), *Unlocking the Groove : Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington, Indiana University Press.

Hatten Robert (1994), *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.

Griffiths Dai (2004), *OK Computer*, 33 ⅓ series, Londres, Bloomsbury.

Krebs Harald (1999), *Fantasy Pieces : Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann*, Oxford University Press.

Tate Greg (2005), *The Music and Art of Radiohead*, Aldershot, Ashgate.

Rosemary Overell, *Affective Intensities in Extreme Music Scenes: Cases from Australia and Japan*, Palgrave Macmillan, 2014

By Sam Grant

Brutality is a core attribute of the global grindcore scene. Grind music is considered to be harsh, violent and “brutal” in its tonality, performance and subject matter. But brutality

is also a state of being which signifies belonging: belonging within a scene, a country, and with other fans. Brutality is grind’s defining ethos, with fans often shouting “brutal” at artists during a gig to show appreciation for the music and atmosphere. *Affective Intensities in Extreme Music Scenes* is Rosemary Overell’s first book, published in 2014, which draws from her previous research on Australian grind. Overell, who obtained her doctorate majoring in cultural studies and Japanese studies from the University of Otago in New Zealand, has been a fan of Australian grind since 2003. The work builds on her scenic experiences in Australia and her knowledge of the Japanese language to explore what it means to be—and feel—brutal in the grind communities of Melbourne and Osaka. It also shows that experiencing a feeling of brutality constitutes true belonging in translocal and global grind scenes.

Overell’s work is both academic and cathartic. She admits she often found it hard to compromise her position as a feminist with her fandom of grindcore music, a style which is replete with sexist and misogynistic themes, lyrics and artwork (107). Much of grind music addresses violence and rape towards women in unrelenting—brutal—detail, though Overell admits that her “initial revulsion” with the music eventually turned to “something close to enthusiasm” (5), so much so that she moved to Osaka for two years to conduct fieldwork on grind shows. Nevertheless, her feminist position and her love of grind are constantly at odds with one another, and she is candid in commenting that *Affective Intensities in Extreme Music Scenes* is “a highly personal attempt” to reconcile her contrasting positions (16). Such contradictions can be productive, however,

since they encourage the “reflexivity vital to ethnography” (5).

Grind has the power to connect and bind people, erasing the sense of individualised self and drawing fans into a collective gestalt which experiences it through a sense of oneness. Brutality is a metaphor for “affect,” unrestrained energy which has “the capacity to generate violence on a symbolic, virtual and material level,” an excess that goes beyond “normative understandings of everyday culture” (13). Affective experience contributes to a sense of belonging through shared moments (11), generating a feeling of inclusion and attachment in a particular place. Through grindcore, affect is responsible for *brutal belonging*—within a scene, in a live venue, in a moshpit.

Overell chooses Melbourne as a location for investigating brutal belonging due to the strength of its local scene and the fact that, in Australia, Melbourne is considered “the home of grind,” its scene growing out of the punk and thrash movements in the 1990s. Osaka also has a strong grindcore scene which originated similarly to that of Melbourne, and is home to an annual grindcore festival. In order to investigate brutal belonging in these locations, she draws from her interviews with Australian and Japanese scene members as well as participant-observation in the live setting to see how affect accounts for brutal belonging. Overell is more than just an outside observer though, being a fan of the music means she becomes very much involved in the live spaces, and such is necessary to her ethnography since grindcore is an embodied experience, being “not a scene one simply views, [but] something one does, makes and experiences” (28). As such, during the fieldwork period of 2008–2010 Overall

tried to attend at least one grindcore event per week and interviewed 35 scene members between the ages of 22 and 40, the large majority of which were male.

Overell's journey into brutal belonging takes her to a large number of live venues [termed *raibuhaisu* in Japan] which exude different intensities and senses of belonging. Whether a live venue is truly “brutal” or not comes down to a mixture of the people and the music. Often venues are based in run-down parts of the cities and feature horror/sexual/nationalistic-themed art on their walls or flyers, being symptomatic of the aggressive, masculine nature of the music. Auditory brutality is not the same as physical brutality, and lyrical/tonal aggression rarely spills into uncontrolled physical violence (43). Even though live spaces can be dour and dingy, the true brutality of the space lies in the music and the affective interaction between scene members.

It is in the live spaces that Overell makes one of her most salient discoveries, being that true brutal belonging comes through the physical closeness of artist to audience, and that “bodily proximity can

spread brutal affect” (63). Music’s effect on the body has long been documented by ethnomusicologists, with Hirschkind noting that music “invests the body with affective potentialities,” sensibilities that allow one to experience emotion “rooted in the experience of the body in its entirety” (2006: 79, 101). Likewise, Overell’s interviewees discuss how brutal belonging can be intensified through the proximity of artist to audience, whereas separating the two by a barrier or high stage detracts from it (61). Removing physical barriers therefore removes the divide between performer and listener, Overell noting that successful brutal belonging contributes to an “evacuation of the self”: a feeling of singularity shared by artist and audience whereby “the process of being, and becoming, brutal demonstrates that identity is processual rather than fixed.” In such instances, she says, the self is uncontainable (52). Indeed, one can go further than Overell to say that the self is *always* uncontainable, but brutal belonging reminds us of our connection with others which is easily forgotten in daily activities. Brutal belonging brings us closer to one another, and therefore, to our true self.

Overell’s feminist stance is drawn from regularly, and mostly employed with neutral critical distance. Female interviewers have been notable in metal scenes since the days when Vanessa Warwick presented MTV’s *Headbanger’s Ball*, and even though more recent examples such as *The Atlantic*’s Kim Kelly and *Metal Suck*’s Whitney Moore are making names for themselves, women still face ostracisation as metal reporters (Wise, 2014). In spite of her majoritive neutrality, Overell’s feminist stance does occasionally cause misunderstandings: she notes that interviewees were “on their best behaviour” around her

since she was female (96), when it is common for band members to be polite and respectful to interviewers, in notable contrast with other familiars, since they promote their work. However, her discussions on the pornographic aspects of grind promotion are carried out with impressive impartiality: Melbourne commonly hints at soft-porn in its flyer artwork, sometimes using “extreme” pornography for promotion, whereas Osaka’s grind flyers range from soft-porn to sadistic sexualised objectification, a part of Japanese culture for decades most notably depicted in films such as *Ginji Piggy 2: Chiniku no hana* (1985) and *Muzan-e* (1999). Overell correctly notes that such promotion epitomises patriarchy but that disregarding misogyny contributes to brutal affect, brutal sociality outweighing “cerebral awareness” (101).

Tours between Melbourne and Osaka have been commonplace since 2000, but cultural differences between the two cities can mediate affect. Patriotic ideas of “Australian-ness” and Japanese ideas of national spirit (*Yamato-damashii*) (137) repress brutal belonging due to some scene members’ lack of foreign cultural cognition, leaving them to feel like outsiders or even facing discrimination (160–161). Most importantly, Overell deduces that though in both scenes brutal belonging is seen as entwined with national identity, the live experience can still feel like “home” (165). Such experiences highlight the importance of eroding boundaries.

Affective Intensities in Extreme Music Scenes shows that to belong in grindcore is to be brutal (170). Grindcore’s focus on taboos and offence generates a feeling of belonging, and often this feeling is inarticulateable except only through expression of the word “brutal!” at live events. Freedom

of expression, to share live spaces and to transgress the restrictions of normative daily working practices contribute the most to shared brutal belonging, and to a sense of human oneness. To truly belong, and to feel brutal, is to enjoy the absence of that which restricts us.

Bibliography

Hirschkind Charles (2006), *The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*, New York, Columbia University Press.

Hino Hideshi (1985), *Ginî piggu 2: Chiniku no hana*, Japan, Sai Enterprise.

Wise Lauren (2014), "The Gender Gap In Heavy Metal Journalists", *Haulix Daily*, 30 June, <http://haulixdaily.com>, accessed 3rd September 2017.

Yamanouchi Daisuke (1999), *Muzan-e: AV gyaru satsujin bideo wa sonzai shita!*, Japan, JVD.

Graham St John (ed.), *Weekend Societies, Electronic Dance Music Festivals and Event-Cultures*, Bloomsbury, 2017

Par Samuel Lamontagne

Si la littérature sur les festivals de musique est déjà conséquente, les liens entre musiques électroniques et festivals

restent encore peu étudiés. C'est à ce manque qu'entend répondre *Weekend Societies*¹³, en interrogeant la « festivalisation des musiques électroniques » (2). L'introduction articule les origines festives des musiques électroniques à une culture événementielle dont les variations (warehouse, rave, free-party, club) font l'histoire. Dès lors, le format du festival est posé comme l'entrée pour étudier les dynamiques contemporaines des musiques électroniques. Les contributions qui composent l'ouvrage sont principalement basées sur des enquêtes de terrain. C'est par le biais d'une grande diversité de thèmes et d'approches qu'elles prennent pour objets des festivals disséminés à travers le monde occidental. Trois parties sous-tendent l'organisation de l'ouvrage.

Dans le contexte d'un rééquilibrage d'une économie fortement basée sur la production de biens vers une économie d'expérience (Adler, 2013), dans laquelle la musique *live* tient une place prépondérante, Fabian Holt montre comment le format du festival a tendu à s'imposer dans l'industrie de la musique. De façon générale, la première partie porte sur les processus qui lient le format du festival à la massification et à la marchandisation des musiques électroniques. Les contributions mettent en avant le système oligopolistique de l'économie des festivals de musiques électroniques,

13 Cet ouvrage collectif peut être compris comme le prolongement du volume 7 (2015) de la revue académique *Dancecult*, spécialisée dans l'étude des cultures de musiques électroniques de danse. En effet, outre un titre identique, cinq des dix contributions de l'ouvrage proviennent directement du volume 7. De plus, Graham St John qui a dirigé l'ouvrage se trouve également être le rédacteur en chef de *Dancecult*.

essentiellement dominée par deux firmes : SFX Entertainment et Insomniac Events ¹⁴. En prenant pour exemple des festivals de musiques électroniques grand public, comme le Tomorrowland en Belgique ou le Stereosonic en Australie, les auteurs montrent l'évolution des cultures électroniques. De la mise en vedette des DJ, en passant par une promotion reposant sur les têtes d'affiches, des modèles standardisés déployés à travers le monde, des événements diffusés en ligne et visionnables au-delà du local, jusqu'à un fort sponsoring d'entreprise, ils expliquent comment l'économie des festivals a mis les musiques électroniques sur la voie du *mainstream*.

La seconde partie s'écarte de l'économie dominante des festivals de musiques électroniques pour se concentrer sur des festivals dits « transformationnels », dont l'expérience vise à atteindre une transformation de soi. Les influences sont diverses selon les festivals mais le New Age et les valeurs anarcho-libertaires des raves sont cités comme les plus récurrentes. L'organisation d'une économie parallèle éphémère, la communion avec la nature, le « faire communauté », l'usage de drogues psychédéliques, la participation à des activités créatives sont identifiés comme autant de pratiques caractéristiques des festivals « transformationnels ¹⁵ ». Les auteurs mettent ces différentes pratiques en lien avec l'importance du développement personnel et

spirituel ainsi que l'engagement éthique pour les participants, qui cherchent à les atteindre par l'expérience du festival. Les rhétoriques des festivals « transformationnels » présentent des prétentions critiques et progressistes qui les font apparaître comme opposés à « un *“mainstream”* normatif imaginé » (113). Ils sont alors souvent compris comme le choix averti d'individus conscients, participants plutôt que consommateurs, en quête d'expériences authentiques plutôt que d'hédonisme vide (130). Plus loin, en confrontant les contradictions entre pratiques et discours, les auteurs interrogent les rhétoriques d'authenticité à l'œuvre dans ces festivals et les replacent dans le contexte actuel marchand des musiques électroniques.

La troisième partie s'intéresse aux processus de légitimation, d'institutionnalisation et de globalisation des musiques électroniques auxquels ont contribué certains festivals. Elle examine tout particulièrement comment les cultures électroniques

14 Pour Holt, le genre musical EDM résulte directement de cette économie de festivals. Par EDM il entend le genre musical commercial dont les principaux protagonistes sont David Guetta, Calvin Harris ou encore Avicii.

15 Le Burning Man est cité comme la référence de ce type de festival.

sont passées d'événements underground locaux à des méga-événements largement cosmopolites. La contribution de Paolo Magaudo démontre que le Sónar Festival de Barcelone a cherché à se détacher de références évidentes aux musiques électroniques. En préférant les termes « arts multimedia » ou « musique et technologie » pour se désigner, ainsi qu'en organisant ses activités dans des galeries et centres d'art de la ville, le Sónar a pu s'éloigner de l'imaginaire déviant lié aux musiques électroniques et s'attirer le soutien d'institutions publiques¹⁶. Présentée comme pionnière d'un mouvement de légitimation et d'institutionnalisation des musiques électroniques, la formule du Sónar a été appliquée à de nombreux festivals. Un tel mouvement révèle la tendance croissante de l'instrumentalisation des musiques électroniques par des stratégies politiques visant la promotion d'une image attractive d'une ville, ainsi que le développement de l'économie locale.

Les divers thèmes qui parcourent les contributions établissent la densité de l'ouvrage bien au-delà de son organisation tripartite. En s'éloignant de l'idéalisation de l'héritage contre-culturel des cultures électroniques, *Weekend Societies* ancre leur étude dans l'industrie marchande et événementielle, ainsi que dans les politiques de marketing territoriales.

Bibliographie

Adler Patrick (2014), « From Capitol to Coachella : Exploring the Role of Coachella in LA's Music Cluster », *California Policy Options*, vol. 19, p. 165-191.

¹⁶ Dans sa contribution, Tobias C. van Veen prend lui pour objet le MUTEK de Montréal et observe comment le DJ set a été exclu au profit du live, vu comme plus légitime.

Simone Varriale, *Globalization, Music and Cultures of Distinction, The Rise of Pop Music Criticism in Italy*, London, Palgrave Macmillan, 2016

By Marilisa Merolla

This book focuses on the rise of Italian pop music criticism as a new cultural institution which, according to the author, contributed to the “artistic legitimation” of popular music and culture between 1969 and 1977, particularly of American and British pop-rock in Italy. It is a sociological study which, using an interdisciplinary approach, also aims to promote an historical research about the rise of the Italian music press.

The volume is organized into three parts.

Part I. *Situating the study*. The book's first part situates the study of the Italian case within a transnational context across three areas of debate: the sociology of cultural taste, the sociology of cultural evaluation and popular music studies, highlighting overlaps and complementary findings. The author here reveals one of his major intellectual influences in this study: the work of sociologist Pierre Bourdieu, particularly

Bourdieu's *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. From this perspective, Varriale aims to expand "Bourdieu's field theory towards a consideration of global forces and their influence on processes of artistic legitimation" (3).

Part II. *Pop Music Criticism in Italy (1969–1977)*. The second section of this volume aims to shed light on social and cultural process which, according to the author, signalled the birth of the so-called "specialized music magazine in Italy." It investigates how the rise of Italian pop music criticism contributed to the drawing of "new distinctions between Anglo-American and Italian, valuable and debased, popular music" (5). The author argues that the emerging of music press "obscured the inequalities of education, class, gender and geographical location" (5). From this perspective, Varriale underlines the role played by the exploding of the Italian Economic Boom in the homogenisation of the Italian youth. This study doesn't consider the relevance of the national political context of the transition toward the first governments of center-left which, starting from the first 1960s, contributed to the spread of a more secularized society. In fact, previous research has connected the diffusion of Anglo American music to the political process of laicization of the youth, starting from the late 1950s, and highlighting the influence of the international context of the early Cold War (see bibliography). This omission affects Varriale's thesis: to underscore the role played by Italian Pop Music Criticism in the shaping of two "competing projects" which, between 1969–1977, promoted an "artistic legitimation" of popular music.

The author considers two different music magazines. The first case is the weekly

Ciao 2001, which as one of the most successful music magazines of the 1970s had the function to promote an "Economic Cosmopolitanism," which according to the author "implied a view of cultural globalization as economic modernization and a subjectivist understanding of cultural hierarchies, which I describe as 'loose' aesthetic boundaries" (5). Representative of the second case are the monthlies *Muzak* and *Gong*. Two music magazines which were strongly distinguished for their political engagement and, according to the author, had the function to promote a "Political Cosmopolitanism" i.e. "their strategy of engagement privileged the demands of aesthetic innovation rather than political propaganda" (134). Varriale here offers a general overview of the political landscape of the Italian 1970's and of the increasing connection between music and movements, which only give a few clues to explain how *Muzak* and *Gong* contributed to a so-called "Political Cosmopolitanism".

Part III. *Evaluating Music and Music Criticism*. The third part of the volume

analyzes the role played by music critics in the shaping of cosmopolitan projects and in the legitimizing of the discourses. Particularly, it considers how critics evaluated rock, jazz and soul, drawing distinctions between the genres and indicating musical trends. Finally, it explains how music critics' discourses were received by the readers, through the letters published by *Ciao 2001*, *Muzak* and *Gong* in order to explore the reception of their projects of legitimation.

Bibliography

Berselli Edmondo (2007), *Adulti con riserva. Com'era allegra l'Italia prima del Sessantotto*, Milano, Mondadori.

Capozzi Eugenio (2013), *Innocenti evasioni. Uso e abuso politico della musica pop (1954-1980)*, Soveria Mannelli, Rubbettino.

Lanotte Gioachino (2012), *Il quarto fronte: musica e propaganda radiofonica nell'Italia liberata, 1943-1945*, Perugia, Morlacchi.

Merolla Marilisa (2016), "Il rock nell'Italia della guerra fredda culturale," in Cavallo P. & Iaccio P. (eds.), *Penso che un sogno così non ritorni mai più. L'Italia del miracolo tra storia, cinema, musica e televisione*, Napoli, Liguori, pp. 135-152.

— (2011), *Rock'n'roll, Italian way. Propaganda americana e modernizzazione nell'Italia che cambia al ritmo del rock (1954-1964)*, Roma, Coniglio Editore.

— (2009), "Rock'n'roll, Politics, and Society during the Italian Economic Boom," in Dubinsky K., Krull C., Lord S., Mills S. & Rutherford S. (eds.), *New World Coming: The Sixties and the shaping of global consciousness*, Toronto, Between the Lines, pp. 187-195.

— (2005), "La storia d'Italia nei programmi musicali della Rai," *Storia e problemi contemporanei. Cantare la storia*, 39, pp. 9-24.

— (2000), "La musica. O della condizione giovanile," in Morcellini M. (ed.), *Il MediaEvo. TV e industria culturale nell'Italia del xx secolo*, Roma, Carocci.

Piazzoni Irene (2011), *La musica leggera in Italia dal dopoguerra agli anni del boom : cultura, consumo, costume*, Milano, L'ornitorinco

Pivato Stefano (2007), *Bella ciao: canto e politica nella storia d'Italia*, Roma, Laterza.

Marc Woodworth & Ally-Jane Grossan (eds), *How to Write About Music : Excerpts from the 33 1/3 series, magazines, books and blogs with advice from industry-leading writers*, New York & Londres, Bloomsbury Academic, 2015

Par Maud Berthomier

Comment écrire un livre sur *comment écrire sur la musique* ? C'est peut-être la question centrale, complexe et passionnante que pose l'ouvrage édité par Marc Woodworth

et Ally-Jane Grossan. Car que doit offrir un tel livre en effet ? Une compilation de textes portant sur le sujet de la musique, production d'écrits que le lecteur serait tenu de lire pour s'initier ? Une collection de témoignages de professionnels, reconnus du milieu, à laquelle le lecteur pourrait s'identifier ? Ou bien un manuel d'enseignement des techniques d'écriture, pour une mise en pratique des grands principes par le lecteur, soucieux d'apprendre le métier ?

How to Write About Music se propose de réunir toutes ces approches à la fois et il faut reconnaître que le projet est ambitieux. Riche d'exemples concrets et de conseils, le livre a pour vocation de servir de guide à quiconque voudrait écrire sur la musique. À chaque genre, un chapitre : la chronique de disque et de concert, l'interview, l'essai, le portrait, l'approche culturelle, le blog, etc. Chaque chapitre offrant des textes, des extraits d'interviews et des exercices pour se mettre à l'essai. Le livre permet au lecteur, par sa structure claire et répétée, d'aborder ses volumineuses 400 pages facilement, sans aucun doute.

Reste que, si le projet est ambitieux (dans la proposition notamment d'une alternance entre théorie et pratique), il se débarrasse un peu trop vite à notre goût du problème ici majeur de savoir *comment écrire sur la musique*, en refusant de confronter cette question à davantage d'analyse et de mise en perspective historique. Les dates de publication des textes réunis en sont un exemple. Absentes de la table des matières, elles ne font l'objet dans le corps du livre que d'un appel de note en ouverture de chaque texte. Or, juxtaposer un texte contemporain à un texte des années 70 de Lester Bangs ou

de Richard Meltzer ¹⁷ ne va pas de soi. Le contexte d'écriture à chaque fois est différent et l'écriture également. Une mention plus claire de cet écart temporel aurait été un gain à la compréhension par le lecteur du contexte d'écriture.

De même, il semble que les exercices pratiques qui sont proposés ne soient pas doublés de commentaires réflexifs impliquant une distance critique nécessaire sur leur contenu. Prenons l'approche « culturelle » développée en chapitre 12. À l'image des textes de Greil Marcus, il est proposé au lecteur de choisir une chanson et d'enquêter sur l'époque de sa sortie, pour voir si un lien thématique peut être tissé. L'exercice est ludique, mais paraîtra probablement simplificateur aux fans et spécialistes de Greil

¹⁷ D'autant qu'il faut préciser que dans le cas de l'extrait de l'ouvrage *The Aesthetics of Rock* cité dans le livre, celui-ci a été en vérité écrit dès 1965 par Richard Meltzer quand il était encore étudiant en philosophie.

Marcus. Peut-on réduire le style d'écriture d'un écrivain à une formule sans parler de parodie ? L'idée de pastiche aurait été intéressante et productrice de sens. Dans cette perspective il aurait été même possible de convoquer le méta-texte (plein d'humour) de Lester Bangs sur « Comment devenir un *rock critic*¹⁸. ». Autant de références additionnelles qui viendraient étayer les consignes de l'exercice tout en approfondissant l'analyse offerte.

Ce constat est d'autant plus étonnant qu'une tradition anglophone (de textes, de débats et de pratiques) existe sur le sujet, et que les éditeurs auraient pu chercher davantage à la faire partager. Le livre par exemple fait mention de la première critique rock américaine, mais en quelques lignes seulement dans l'introduction et l'avant-propos. Plus de noms (d'auteurs, de magazines¹⁹), plus de références à d'ouvrages (Gorman, Lindberg, Powers) et à des articles scientifiques (Manicki) auraient aider le lecteur à davantage se situer. Parallèlement, le livre quand il passe aux travaux dirigés aurait pu à cette occasion faire appel aux méthodes de *creative writing* développées dans les universités anglo-saxonnes sur l'écriture fictionnelle et non-fictionnelle, et par ce biais-là convoquer par exemple des textes aussi variés que ceux de Tom Wolfe (pour le nouveau journalisme), de Mark Twain

(pour le journalisme littéraire) et de James Joyce (pour la littérature), afin de montrer leurs influences respectives (stylistiques et thématiques) sur la critique rock. Car comment parler d'écriture sans évoquer, encore une fois, cette dimension historique ?

Et pourtant, pourtant, malgré ces réserves, on ne peut boudier notre plaisir à lire ce livre, qui attise notre curiosité et éveille la réflexion par son sujet, de fait inépuisable. Car la question reste ouverte. *Comment écrire sur la musique ?* « [Est-ce] comme danser sur l'architecture » (2) ? Et est-il vrai que « la majeure partie du journalisme rock regroupe des gens qui ne savent pas écrire, qui interviewent des gens qui ne savent pas parler, pour des gens qui ne savent pas lire » (11) ? Rick Moody dans l'avant-propos du livre, nous donne un début de réponse, qui nous satisfait beaucoup plus que ces deux citations éculées, convoquées systématiquement sur le sujet. Il explique qu'il s'agit de désapprendre ce qu'on a appris, autrement dit d'écrire à l'encontre d'une tradition préexistante (13). Nous sommes d'accord avec lui, mais encore faut-il asseoir cette tradition et cet héritage historiques davantage encore, comme nous avons voulu le démontrer, avant de tenter de s'en défaire et pour peut-être même envisager de les dépasser.

Bibliographie

Gorman Paul (2001), *In Their Own Write*, Londres, Paul Gorman.

Lindberg Ulf et al. (2005), *Rock Criticism From the Beginning*, New York, Peter Lang.

Manicki Anthony (2007), « Lester Bangs, critique rock », *Tracés*, n° 13.

Powers Devon (2013), *Writing the Record*, University of Massachusetts Press.

18 Bangs Lester, « How to Be a Rock Critic : A megatonic Journey with Lester Bangs », *Shakin' Street Gazette*, octobre 1974.

19 Citons pour la première critique rock quelques grands noms comme Nick Tosches, Peter Guralnick, Dave Marsh, Robert Christgau, Jon Landau, Lenny Kaye ; et *Rolling Stone*, *Crawdaddy!*, *Creem*, *The Village Voice*, etc.