



Politiques des musiques populaires au XXI^e siècle

Elsa Grassy, Jedediah Sklower

► To cite this version:

Elsa Grassy, Jedediah Sklower (Dir.). Politiques des musiques populaires au XXI^e siècle. Mélanie Seteun, 2016, Musique et société, Gêrôme Guibert, 978-2-913169-39-5. <10.4000/books.ms.863>. <hal-02183505>

HAL Id: hal-02183505

<https://hal.science/hal-02183505v1>

Submitted on 16 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

**POLITIQUES DES
MUSIQUES POPULAIRES
AU XXI^e SIÈCLE**

Ouvrages parus dans la collection « Musique et société »

Direction scientifique : Gérôme Guibert

Gérôme GUIBERT, *Les Nouveaux courants musicaux : simples produits des industries culturelles ?*, 1998.

Emmanuel GRYNSPAN, *Bruyante techno. Réflexions sur le son de la free party*, 1999.

Sandy QUEUDRUS, *Un Maquis techno. Modes d'engagement et pratiques sociales dans la free party*, 2000.

Stéphane MALFETTES, *Les Mots distordus. Ce que les musiques actuelles font de la littérature*, 2000.

Fabien HEIN, *Hard rock, heavy metal, metal. Histoire, cultures et pratiquants*, 2003.

Gérôme GUIBERT, *La Production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, 2006.

Fabien HEIN, *Le Monde du rock. Ethnographie du réel*, 2006.

Hugh DAUNCEY et Philippe LE GUERN (eds.), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires : France/G.-B.*, 2008.

Hervé GLEVAREC et Michel PINET, *La Radio et ses publics. Sociologie d'une fragmentation*, 2009.

Denis-Constant MARTIN (et al.), *Quand le rap sort de sa bulle. Sociologie politique d'un succès populaire*, 2010.

Anne Petiau, *Technomedia. Jeune, musique et blogosphère*, 2011.

Stéphane Dorin (ed.), *Sound Factory*, 2012

Dirigé par Elsa Grassy et Jedediah Sklower

POLITIQUES DES MUSIQUES POPULAIRES AU XXI^e SIÈCLE

Collection « Musique et société »

Éditions Seteun, 2015.

Les éditions Seteun publient des travaux universitaires sur les musiques
populaires en lettres, sciences humaines et sciences sociales, ainsi que
Volume ! la revue des musiques populaires.

De 2000 à 2010, la collection « Musique et Société » a été co-éditée avec l'Irma.

Irma éditions, 22 rue Soleillet – 75980 PARIS CEDEX 20, www.irma.asso.fr

La présente édition a été publiée avec le soutien de
l'Université franco-allemande.

Graphisme de couverture : Manuel Zadok

Mise en page : Béatrice Ratréma

Dépot légal : décembre 2015

ISBN : 978-2-913169-39-5

Éditions Mélanie Seteun, 15, La Locquenais – 35 580 Guichen

editions@seteun.net

www.seteun.net

Distribution : Les presses du réel

Pour Sheila Whiteley



Sommaire

Penser les dynamiques politiques des musiques populaires : communalisations, affects et tactiques populaires <i>Jedediah Sklower</i>	9
Politiques des musiques populaires au ^{xxi} e siècle : synthèse des contributions <i>Elsa Grassy et Jedediah Sklower</i>	39
Musique, syndicalisme et politique au Royaume-Uni : remarques sur le pragmatisme de la British Musicians' Union <i>Martin Cloonan</i>	51
Rock, régime autoritaire, et contestation politique : la (dé)politisation du rock en Biélorussie <i>Yauheni Kryzhanouski</i>	77
Musique et subjectivité dans la nouvelle droite radicale italienne <i>Emanuele Toscano et Daniele di Nunzio</i>	99
Politiques des musiques populaires en Iran au ^{xxi} e siècle <i>Jen Semken</i>	121
Identités indésirables : le disco polo, l'enfant terrible de la culture populaire polonaise postcommuniste <i>Renata Pasternak-Mazur</i>	139
La musique dans le mouvement antinucléaire japonais après Fukushima : quatre espaces de manifestation <i>Noriko Manabe</i>	161
« On fait plus que jouer de la musique dans les rues » <i>Naomi Podber</i>	187

Cuivres critiques : la musique comme tactique d'action directe
dans la baie de San Francisco
Andrew Snyder.....211

Remerciements 233

Biographies.....235

Penser les dynamiques politiques des musiques populaires : communalisations, affects et tactiques populaires

Jedediah Sklower

*Toute réaction à la musique est sympathique
à un ordre social¹.*

Theodore Gracyk, 2007 : 167

*Car la question n'a jamais été pour les dominés
de prendre conscience des mécanismes
de la domination, mais de se faire un corps
voué à autre chose qu'à la domination.*

Jacques Rancière, 2009 : 69

Misérabilisme, communion, médiations

L'avènement² de la culture de masse a inauguré une nouvelle ère dans le soupçon des élites à l'encontre du peuple et de sa culture. Celui-ci ne date pas du xix^e siècle, mais la conjonction du mouvement de démocratisation de la vie politique et de massification de la production culturelle par de nouvelles industries a constitué un défi inédit à l'ordre de la culture légitime et à son projet politique.

1. Toutes les traductions de citations originales anglaises sont de l'auteur.

2. Pour leurs précieuses lectures critiques de ce texte, l'auteur tient à remercier Eric Drott, Elsa Grassy et Michael Spanu.

Des discours analogues sont venus condamner les effets supposés délétères des différentes déclinaisons marchandes des arts, des loisirs et de l'information – de la presse populaire et des « romans à quatre sous » de la seconde moitié du ^{xix}^e siècle jusqu'aux jeux vidéos aujourd'hui, en passant par les différents masques de la « musique du diable », le cinéma, la télévision ou les *comic books*. Le peuple était détourné des œuvres et des institutions édifiantes. Devenu masse criminelle dans les premiers travaux de psychologie des foules (Mattelart, 2011 : 273-281), il trouvait même dans cette culture un catalyseur, menaçant d'organiser le passionnel, de rationaliser et d'intensifier le rythme de ses révoltes contre les autorités légitimes. C'était un amplificateur désastreux de l'irrationalité de ses destinataires.

Dans la lignée du projet émancipateur des Lumières, la critique progressiste s'en prit à ces phénomènes à partir d'un postulat égalitaire : en tant que reflet des intérêts des détenteurs de ses moyens de production, comment cette culture industrialisée pouvait-elle contribuer à autre chose qu'à maintenir le peuple dans l'ignorance et la soumission ? Discours et formes en appelant au plus petit dénominateur commun et nourrissant les passions, la culture de masse était le nouvel instrument de l'enfermement de l'homme dans l'état de minorité. Elle n'était alors plus que renforcement de la domination à l'ère démocratique, narcotique interrompant le progrès de l'émancipation humaine.

Souligner – brièvement³ – les analogies entre ces deux facettes décadente et progressiste du misérabilisme culturel ne signifie évidemment pas pour nous les renvoyer dos à dos. Pour ne parler que des représentants les plus éminents du second versant, l'œuvre d'Adorno est la première à tenter de penser ensemble les structures et pratiques de production, les formes et leur réception. Qu'on lui oppose, ici, l'indépendance relative des champs de production et de réception (Bourdieu, 1979 : 255-258), là, une conception pragmatique des médiations musicales (Hennion, 2007 : 94-105), ou

3. Cette introduction, déjà longue, ne pouvait pas être le lieu d'une critique approfondie du misérabilisme, entreprise ailleurs et bien mieux que nous ne saurions le faire (voir Grignon & Passeron, 1989). Pour une défense esthétique des musiques populaires, voir notamment Shusterman, 1992 ; Gracyk, 2007.

encore sa méconnaissance des musiques dont il parlait, l'originalité de son approche holiste et systémique de « l'industrie culturelle » (Adorno & Horkheimer, 1983), de la « musique légère » (Adorno, 1991 ; 2001) et du jazz (1986) à l'ère contemporaine, combinant économie politique, esthétique et sociologie, fut décisive pour poser les premiers jalons d'une analyse scientifique de l'objet qui nous intéresse ici – les musiques populaires. De même, bien qu'elle se soit refusée à penser les médiations de l'expérience esthétique, la sociologie de l'art et des pratiques culturelles de Bourdieu est fondamentale pour aborder les stratégies des artistes, les discours et la mécanique des attachements de nombre d'amateurs – nous enfonçons des portes ouvertes.

Il faut également dire un mot des optimistes. Comme l'écrit Jean-Pierre Rioux, au tournant du ^{xx}^e siècle, « la masse a séduit et inquiété à la fois dès qu'elle s'est mise à consommer des médiations et des productions de tous ordres, culturelles comprises » (Rioux et Sirinelli, 2005 : 70). Une autre tradition de recherche sur la culture et la communication à l'ère de la reproductibilité technique fut lancée à la fin du ^{xix}^e siècle. Peu après les travaux de Scipio Sighele et Gustave Le Bon, Gabriel Tarde se prit de curiosité pour les nouveaux moyens de communication de l'époque et opposa à leurs foules l'alternative positive du public (Mattelart, 2011 : 281-287). Les philosophes de l'École de Chicago allaient reprendre ses intuitions et penser un usage démocratique des médias, dans le sillage de John Dewey et de ce que James Carey a appelé sa « vision rituelle de la communication » (2009 : 44). Médias et industries culturelles contribuèrent à une certaine homogénéisation de la culture populaire. Ils provoquèrent certes des ruptures dans la transmission culturelle, et purent amplifier le déracinement à l'ère des révolutions industrielles et des migrations internes. Mais dans la mesure où la politisation des classes populaires reposait sur la constitution d'identités (sociales, culturelles, nationales, etc.) et de mythologies collectives débordant et reconfigurant les cadres antérieurs – la communication comme « communion » (*ibid.*) –, on peut considérer que ce mouvement fut un prélude nécessaire (sans pour autant être suffisant) à l'accès effectif des masses à la représentation politique. Culture et médias de masse furent des rouages de la formation d'une opinion publique, d'une dynamique d'unification subjective de divers pans des classes

populaires : « Les Barbares ont investi la vie politique, la vie économique et la vie culturelle elle-même, à coups de suffrage universel, de travail salarié, d'associations et de canards à un sou » écrit encore ironiquement Jean-Pierre Rioux (Rioux & Sirinelli, 2005 : 74).

Comment penser la puissance politique de ces formes contradictoires ? Les musiques populaires sont tributaires d'une industrie et de moyens de stockage et de reproduction mécanique pour être produites et diffusées⁴, ainsi que des nombreuses médiations matérielles et symboliques qui participent de leur production, de leur création et de leur réception – discours, dispositions, dispositifs techniques, lieux, mises en scène... Penser leurs formes, leurs significations et leurs effets suppose d'accepter pleinement ce préalable : elles sont façonnées par une hétéronomie foisonnante, plus intense, peut-être – il faudrait en débattre –, que les musiques savantes ou traditionnelles. Le musicien, le groupe, le DJ composent avec une série de contraintes et d'intermédiaires, leur travail fait des détours par des traductions multiples qui leur échappent. L'analyse de la production, de la signification et des usages des musiques populaires ne saurait s'abstraire de celle de leurs conditions d'avènement. Elle ne peut alors ni emprunter les chemins romantiques des figures du génie autonome ou de l'émanation incarnée du peuple, ni ceux, « populistes », de l'émancipation constante dans la réception. Car au-delà de cette reconnaissance de dette vis-à-vis de postulats classiques de l'histoire sociale de l'art et de la théorie de la médiation, l'idée que nous souhaitons défendre ici est que les musiques populaires – dans l'ensemble de leurs pratiques – expriment, comme l'écrivent Dario Rudy et Yves Citton, un « désir d'épaissir la médiation » et résistent à « cet idéal de perfection, de transparence [...] d'immédiateté et d'immédiation » (Rudy & Citton, 2014 : 110, 114). Elles jouent avec leurs médiations, les exagèrent, voire les mettent en abyme. Jusque dans leurs maladroites tentatives de camouflage idéaliste ou dans leurs mises en scène kitsches d'une symbiose communautaire. Cela ne veut pas pour autant dire que toute analyse esthétique de ces musiques soit proscrite, ou que l'examen des rapports entre ces

4. Une définition « classique » (voir Tagg, 1982), quoique contestée (Scott, 2008), des musiques populaires, à laquelle nous souscrivons ici.

formes et les questions d'identité serait forcé d'emprunter le registre de la démystification d'une mascarade. Cela revient simplement à reconnaître d'une part que, pour comprendre ce que sont ces musiques d'un point de vue formel, il faut prendre en compte ce que leur fait leur nature industrielle, principalement le rôle des structures de production et des outils phonographiques (amplification, enregistrement), ainsi que – dans une perspective pragmatique – celui du *feedback* des usages et du monde social (Hennion, 2013). D'autre part, pour analyser ceux-ci et leur signification sociale, il faut de même partir du continuum des imbrications précédentes. Le dispositif musical est l'envers, « côté » production, des médiacultures (Maigret & Macé, 2005) « côté » réception : toutes deux appellent des médiations pour advenir. Il faut dépasser le face-à-face pour penser les circulations entre les deux pôles, les coproductions du façonnement des formes et de l'expérience esthétique.

La tare commune des analyses pessimistes et optimistes, misérabilistes et populistes, portant sur la valeur des formes, des significations et des modalités de réception qu'on en déduit hypothétiquement, est leur manière de « dépeupler » les musiques populaires de ces médiations (Hennion, 2007 : 106 sqq.). Gravées en leurs formes réifiées, il n'y aurait que l'empreinte de l'industrie, déterminant des écoutes passives, fétichistes. Ou bien tatoué sur le corps des dominés, l'habitus quasi indélébile contraindrait les amateurs à n'en faire des expériences originales que par miracle ou apostasie sociale. Les circulations sont interrompues par la focalisation sur une instance, détentrice originelle de toutes les déterminations : tantôt les machinations du capitalisme omnipotent, tantôt l'aliénation quasiment inébranlable des dominés. Inversement, dans les consommations ordinaires se nicheraient des tactiques subversives porteuses d'une irréductible puissance populaire. Les analyses qui extraient les musiques populaires de leur situation dans un environnement économique, sociopolitique et culturel – qui les détachent de « leurs » mondes (Becker, 1988) et « du » monde – se réduisent souvent à une herméneutique abstraite confinant à l'idéologie, qu'elle soit démystificatrice ou empathique.

Si l'on ne peut assigner exclusivement la culture populaire et les produits des industries culturelles à leurs déterminations socioéconomiques, ils n'échappent pas pour autant « au champ de forces des

relations de pouvoir et de domination culturels » (Hall, 2007 : 72). C'est dès lors précisément dans ces méandres qu'il faut aller dénicher la possibilité et la spécificité de leurs politiques. En tant qu'elles composent avec les contraintes du monde social, les musiques populaires offrent ces plaisirs « vulgaires » et s'ouvrent à des identifications hétérodoxes encourageant l'adhésion et la participation. Elles peuvent ainsi tracer le chemin d'une politique. Il n'y a alors pas à rêver une assumption hors de l'emprise de l'hétéronomie, ni une résurrection du mythe perdu d'une culture « du peuple, par le peuple, pour le peuple » : « l'axe du conflit passe au sein même de la culture de masse » (Macé, 2006 : 52).

Des possibilités et non une essence

Dans cet ouvrage, il ne s'agit donc pas de prendre définitivement parti. On croisera, au fil des textes et des différents auteurs, des analyses plus ou moins optimistes, des réussites comme des échecs, des exemples d'engagements aux deux pôles du spectre politique. Avec cette introduction, nous souhaitons simplement dénicher des possibilités, ce que les musiques populaires offrent comme ressources à des formes de mobilisation politique⁵. Il s'agit de nuancer le tableau plutôt que de décréter des absolus : non pas nier les puissantes contraintes qui pèsent sur la culture populaire, mais simplement ne pas la condamner à y être soumise définitivement et en toutes circonstances. Il faut penser les embranchements possibles, plutôt que des assignations définitives. Nous devons garder à l'esprit qu'il *peut* y avoir politique, toujours à certaines conditions, le plus souvent de façon ambiguë et précaire, sans garantie de résultats.

Commençons donc d'abord par quelques précautions. D'abord, révéler des formes d'activité à l'œuvre dans les pratiques des musiques populaires, ce n'est pas se contenter de les repérer exclusivement dans les configurations qui complaisent à une définition elle-même idéologiquement située de l'émancipation. Il y a bien sûr des formes d'activité qui n'y mènent en rien – c'est la critique de l'« *escapism* », le refuge

5. Nous n'y traiterons pas des autres acceptions du concept de politique, notamment la musique comme arme au service de pouvoirs répressifs, ou encore les politiques culturelles.

hors de la réalité (Garnham, 1995 : 69). Un plaisir pris dans telle ou telle activité de réception et/ou un décodage textuel « négocié » ou « oppositionnel » (Hall, 1994) ne constituent pas en soi une politique. Nombreux sont ceux qui conditionnent classiquement la politisation de la culture populaire à l'action mobilisatrice et aux cadrages d'avant-gardes militantes. C'est le cas par exemple de l'historien Michael Denning⁶ dans son travail sur le « front culturel » américain des années 1930, avec son association, pour ce qui est de la musique, de folk, de blues, de jazz hot et de théâtre musical :

L'expérience subalterne ne génère pas nécessairement une critique sociale et une résistance culturelle ; la possibilité d'interprétations populaires politisées des marchandises culturelles dépend de la formation [*cultivation*], de l'organisation et de la mobilisation de publics par des subcultures et des mouvements sociaux contestataires. (2010 : 64)

À ces positions, on pourra néanmoins rétorquer avec Lawrence Grossberg qu'une activité populaire anodine peut être le prélude à une politisation :

Les *cultural studies* ne partent pas du principe que s'opposer, résister, lutter et survivre (surmonter), ce soit la même chose. Elles soutiennent en revanche que la possibilité d'accomplir les deux premières actions dépend de la réalisation complexe des deux dernières. (1995 : 75)

On pourrait rajouter avec Jacques Rancière qu'il s'agit pour les dominés de faire l'expérience de dissensus sensoriels plutôt que de se libérer à l'aide de vérités politiques révélées par une minorité éclairée, non pas « d'acquérir une connaissance de la situation mais des "passions" qui soient inappropriées à cette situation » (2008 : 69) – des propos que nous développerons plus bas sur le rôle des affects dans les musiques populaires. L'infrapolitique est de même pour James C. Scott une condition préalable et nécessaire à toute action politique institutionnalisée (1992 : 201). Il faut selon nous penser ensemble émancipation et politisation, ce qui passe par le tissage de liens entre l'expérience populaire prépolitique et le façonnement de pratiques militantes.

6. Il étudia sous la férule de Stuart Hall et est l'un des passeurs des travaux du CCCS de Birmingham aux États-Unis.

Ensuite, de nombreuses formes d'activité soudent des communautés fondées autour d'un projet politique contraire à l'idéal d'émancipation qui sous-tend les recherches des *cultural studies* ou le paradigme des usages : leurs armes théoriques peuvent tout à fait être reprises dans des analyses valorisant des subcultures ou des contre-cultures non conformes⁷ – l'argument appelant par ailleurs une critique axiologique dudit idéal. De la même manière, dans les manifestations de « résistance rituelle » des dominés, « ruses » (de Certeau, 1990), jeux de « *signifyin'* » (Gates, 1988) ou « textes cachés » (Scott, 1992) n'ont pas pour essence d'être systématiquement adressés aux oppresseurs identifiés par les universitaires de (telle ou telle) gauche⁸. L'ennemi désigné par une communauté politique n'est pas toujours le bon. Mais c'est là aussi une critique admise par de nombreuses recherches sur la culture populaire. Il n'y a pas de ce point de vue d'angélisme, et ce, dès les travaux canoniques du CCCS sur les subcultures (Hall & Jefferson, 1980; Hebdige, 2008).

De la même manière, définir les formes de communalisation nourries par les musiques populaires comme rapports sociaux, c'est tout autant y déceler les dynamiques de violence et d'oppression qui s'y inscrivent vis-à-vis de dominés et/ou de minorités. Par ailleurs, ces musiques se prêtent tout aussi bien à des usages violents (Johnson & Cloonan, 2009; Fast & Pegley, 2012), répressifs (Volcler, 2011) ou militaires (Pieslak, 2009; Cusick, 2006; 2014⁹). Mais encore une fois, cette attention portée aux conflits au sein des subcultures est au cœur du projet des *cultural studies* et des *popular music studies*, dont les travaux sérieux ne célèbrent pas aussi hâtivement les noces entre culture populaire et politique.

Ensuite, la défense des « politiques de l'identité » par les *cultural studies* se teinte de provocation, lorsqu'elle s'adresse tout autant à la gauche « puritaine » (Grossberg, 2015 : 74) qu'à d'autres

7. Cf. la contribution de Di Nunzio et Toscano dans cet ouvrage.

8. Il faudrait à ce sujet décrypter le code gestuel et les jeux de *signifyin'* d'un Dieudonné ainsi que leur résonance sociale. Ne pourrait-on pas dire, en utilisant les hypothèses de Lhamon (2008) contre nous-mêmes, qu'il aurait toute sa place dans une version française de l'histoire qu'il raconte, le quartier de la Goutte-d'Or remplaçant le marché de Sainte-Catherine ?

9. Cf., *a contrario*, les analyses de Lisa Gilman (2013) sur les usages « doux » des musiques populaires par les soldats américains au front.

ennemis. Les querelles autour de l'interprétation de la culture populaire et les critiques de la démystification typique de discours matérialistes classiques alimentent dans une certaine mesure une guerre civile intellectuelle au sein de la gauche universitaire (Rancière contre Bourdieu¹⁰ ou Debord, *cultural studies* contre théorie critique classique, pragmatisme contre déterminisme...), contribuant pour certains à l'affaiblissement du rôle politique de la recherche, se réduisant pour d'autres à de vains enjeux territoriaux de distinction polémique¹¹. La mise en valeur de la polysémie des formes d'activité populaire est nécessaire, mais souffre parfois comme nous l'avons dit d'un optimisme tendanciellement populiste. Surtout, lorsque l'analyse se réduit à une sémiologie interne des phénomènes observés, elle substitue aux usages et effets concrets une signification et une performativité postulées – si ce n'est souhaitées – par l'auteur, qu'il s'agisse des œuvres ou des usages traités comme des signes, sans interrogation sur les contributions de ces « textes » et de leurs décodages à une dynamique de transformation socioculturelle¹². Or, lorsqu'il s'agit de formes culturelles ambivalentes, dès lors que l'on rompt avec le principe de l'efficacité communicationnelle – l'homogénéité de la signification des textes et de leurs décodages – on ne peut pas, en l'absence de matériau empirique sur les usages, faire plus pencher la balance en défaveur qu'en faveur de l'hypothèse du renforcement de la domination, des stéréotypes ou de cadrages (Goffman, 1991) hégémoniques des rôles et capacités attribués à telle ou telle minorité. Pour reprendre l'exemple du travail de William Lhamon sur l'histoire des spectacles blackface, montrer qu'il y a une circulation historique d'un répertoire de gestes commun au prolétariat afro-américain et diasporique européen ne désamorce pas la critique classique de la contribution de cette forme culturelle à la diffusion du racisme aux États-Unis, ne

10. Pour un dépassement de l'opposition frontale entre ces deux auteurs, voir Nordmann, 2006 : 211 sqq.

11. Nous ne saurions nous permettre, avec cette publication, d'avoir la prétention sûre et certaine d'« intervenir » dans l'espace vraiment public. Mélancolique humilité qui est probablement à la fois symptôme et cause d'une crise de la fonction intellectuelle...

12. C'est le passage de l'analyse sémiologique des mythologies bourgeoises à l'ethnographie des décodages populaires des textes (voir Mattelart & Neveu, 1996 : 31 sqq. ; Glévarec *et al.*, 2008 : 131 sqq.).

serait-ce qu'ailleurs que dans les théâtres populaires de New York, chez d'autres publics. La culture populaire est le lieu d'une tension entre forces (matérielles, symboliques, etc.) qui ne se résout pas systématiquement dans le triomphe de performances subversives.

Les musiques populaires au service de causes politiques

Le premier lieu observable de la politisation des musiques populaires, c'est bien sûr celui des séquences historiques à l'occasion desquelles elles s'associent explicitement à des causes politiques¹³. Il y a évidemment bon nombre d'exemples de telles mobilisations. Embrigadées dans des causes publiques, elles remplissent des fonctions et peuvent avoir des effets plus ou moins concrets, importants et durables :

- mobilisation politique générale, à l'occasion de grands mouvements sociaux et culturels, par exemple le « front culturel » américain des années 1930 (Denning, 2010) ou la contre-culture des années 1960. Cet engagement, qui implique un « travail de conflictualisation » (Traïni, 2008 : 60) – de désignation des ennemis –, peut contribuer à des transformations politiques, ponctuelles ou considérables (voir Wicke, 1992) ;
- association à des causes politiques spécifiques, notamment à l'occasion de manifestations, de concerts – Rock Against Racism et Red Wedge (Frith & Street, 1992 ; Street, 2011), soutien à Nelson Mandela (Garofalo, 1992 : ch. iii), ou encore, dans cet ouvrage, les textes de Manabe, Podber et Snyder ;
- développement d'une culture politique et d'une identité collective ancrées dans un passé de luttes, à l'aide

13. Dans la littérature académique francophone, les livres traitant exclusivement des rapports entre musiques populaires et politique sont rares. Citons les ouvrages collectifs dirigés par Alain Darré (1996), Jean-Marie Seca (2007) et quelques chapitres de celui dirigé par Justyne Balasinski et Lilian Mathieu (2006) ainsi que la courte synthèse de Christophe Traïni (2008). Pour une analyse de la musique protestataire en France, voir l'ouvrage (en anglais) de Barbara Lebrun (2009).

d'un travail de « filiation historique » (Traïni, 2008 : 27), de « mobilisation des traditions » (Eyeran & Jamison, 1998);

- fonctions de « cadrage » redéfinissant les enjeux politiques, d'*agenda-setting* (les chansons pacifistes des années 1960), voire de modification de l'agenda politique [*agenda-building*];
- dénonciation de la censure – notamment lorsqu'elle s'abat sur des œuvres ou des artistes (Cloonan & Garofalo, 2003) –, diffusion d'informations alternatives (voir Di Nunzio & Toscano dans cet ouvrage);
- défense de droits, parmi lesquels, bien sûr, les intérêts corporatistes (voir la contribution de Cloonan dans cet ouvrage), lobbying visant à influencer ou participer à l'élaboration des politiques culturelles (voir Bennett *et al.*, 1993; Street, 2011 : ch. ii.).

Ces fonctions et effets bénéficient éventuellement de la force de frappe de l'industrie musicale. Comme le dit John Street, « les politiques des musiques populaires se développent le mieux lorsqu'elles tentent de combiner logique commerciale et idéaux romantiques » (2001 : 244). Cette politisation n'est que rarement essentiellement le fait de forces endogènes, mais au contraire d'ajustements entre mondes musicaux, monde social et politique, attentes des fans, etc. Selon Lawrence Grossberg, le rock s'inscrit dans le consensus idéologique dominant de son époque, et son articulation à la politique fut le fruit d'agents externes :

C'est précisément parce que le rock accepta avec tant d'innocence sa place dans le consensus libéral qu'il fut si aisément entraîné dans des luttes politiques et articulé à celles-ci, mais toujours par d'autres. (1993 : 203)

Bien évidemment, outre les cas flagrants de mobilisation par des mouvements réactionnaires ou d'extrême-droite (voir par exemple Lescop, 2003 ; 2012 ; Di Nunzio & Toscano dans cet ouvrage), le projet politique porté par des musiques populaires peut être ambigu, se fourvoyer, que l'on pense aux nombreuses déclinaisons humanitaires des *supergroups* (par exemple : « We Are the World » pour

l'Éthiopie en 1985 – voir Garofalo, 1992 : ch. i) et des méga concerts de *charity rock* (Live Aid, la même année, toujours pour l'Éthiopie, et vingt ans plus tard, le Live 8 autour de la dette des pays pauvres – voir Carlet et Seca, 2007). On pourrait également mentionner ce concert récent qui rassembla, en un hommage louable aux victimes des attentats de novembre 2015, un rockeur charitable mais expert en optimisation fiscale (Browning, 2007) et un autre, militant pro armes à feu et anti-avortement, supporteur enthousiaste de Ronald Reagan, George W. Bush et Donald Trump (Tronche, 2015), autour du crédo : « L'amour plus fort que la peur » (Renault, 2015). Mobilisations éphémères autour d'une cause traitée et – éventuellement – guérie superficiellement, ces types d'engagement réduisent souvent les problèmes dénoncés à un dénominateur commun, consensuel et sans adversaire tangible (« la faim », « la misère », « la maladie »...), favorisant la dépolitisation ou la récupération politicienne.

On peut ensuite se pencher sur les discours qui ont cherché à défendre la signification et le potentiel politiques de ces musiques, à l'instar des critiques qui adoptèrent, dans le contexte brûlant de la période (mouvement des droits civiques, décolonisation, essor de la contre-culture), des concepts de l'École de Francfort ou des héritiers du marxisme (entre autres) pour penser politiquement la signification des musiques populaires. C'est le cas notamment de l'engagement des musiciens de free jazz et des écrits qui leur furent consacrés par des essayistes tels que Amiri Baraka/LeRoi Jones (2000) aux États-Unis ou de ceux, en France, de la nouvelle génération de critiques à *Jazz Hot* et *Jazz Magazine*, à l'instar du fameux ouvrage de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli (2000¹⁴). De même, la manière dont, du moins en France, les militants gauchistes tentèrent de s'emparer du rock pour en faire la bande-son de l'après-68, puise dans un terreau argumentatif similaire – Adorno, Marcuse, ainsi que Barthes, Althusser, Deleuze, Debord (dénonciation du capitalisme, des mythologies bour-

14. Les analyses de Jones/Baraka inspirèrent la démarche de Carles et Comolli, qui soutinrent néanmoins qu'il fallait dépasser sa grille de lecture : ne plus simplement penser la dialectique des Noirs et des Blancs, mais celle des colons et des colonisés (Sklower, 2006 : 167-177 ; 2008). Sur le contexte de réception de ses écrits sur les musiques afro-américaines et les polémiques au sein du milieu intellectuel noir américain, voir Parent, 2015 : 106-119.

geoises, de la société du spectacle, des médias, de la consommation, de la bureaucratie) – incarnation paradoxale de la « critique artiste ». Aux yeux de certains groupuscules, le rock sembla, pendant quelques années, pouvoir jouer le rôle de fédérateur des jeunes forces révolutionnaires (voir Drott, 2001 : ch. iv ; Tamagne, 2012).

Dans un registre argumentatif moins dense, la critique rock chercha dans les années 1960 à légitimer l'objet de sa passion en le distinguant de la pop : une musique sérieuse, enracinée dans une grande tradition populaire (le blues, la folk) et engagée dans l'actualité contre-culturelle (Keightley, 2001). Le compagnonnage d'universitaires américains tels que Theodore Roszak (1969) et Charles Reich (1971) ou d'auteurs comme Tom Wolfe (1968) offrit à ce mouvement un apport intellectuel original (voir Whiteley, 2012 ; Bennett, 2012). On peut trouver des discours militants similaires dans les défenses du punk, de la techno comme du hip-hop militants.

Mais les « grands récits » qui ne valorisent ces musiques que dans la mesure où elles accompagnent des mouvements politiques légitimes, s'emparent de l'orthodoxie militante ou annoncent par leur boucan des révoltes à venir¹⁵ ont trop tendance à les réduire à une fonction instrumentale, l'engagement valant dernière chance de salut. Comprendre ce qui fait la spécificité des politiques des musiques populaires implique d'aller plus loin que le simple recensement de faits d'armes mis en musique, ou de chansons reflétant les troubles d'une époque. Car la musique peut être autre chose qu'une simple expression : une forme qui « incarne des valeurs et expériences politiques, organise notre réponse à la société comme pensée et comme action politiques » (Street, 2011 : 11). Ou pour le dire avec les mots de T. V. Reed, si elle ne peut lutter contre les

15. Le matérialisme prophétique du *Bruits* de Jacques Attali (2001) n'offre au lecteur que de tristes généralités sur, entre autres, le rap qui « après le free jazz, annonce l'explosion de la violence urbaine » (14) ou, plus négativement, la variété comme « production en série de tribus de consommateurs » (178), sans oublier la techno qui « se croit rébellion alors qu'elle ne fait que conférer une dimension esthétique à l'intégration à un monde répétitif » (187) (concurrent peut-être en cela l'activité éditoriale de l'auteur...), ou encore, pêle-mêle, le « bal populaire, la *rave-partie* – ou leur ersatz mondain, la boîte de nuit » où la « musique n'y est qu'un masque de l'incommunicabilité, de la solitude de danseurs juxtaposés [...] interdisant de parole ceux qui, de toute façon, ne veulent ou ne peuvent pas la prendre » (197), etc. Pour une critique sérieuse de cet essai surestimé, notamment outre-Atlantique, voir Hennion (2007 : 92-94) et la dense analyse de Drott (2015).

conditions imposées par une crise, elle permet de « donner forme à la réponse faite à ces conditions » (2005 : 292). La musique n'est pas qu'un outil parmi d'autres dans un dispositif plus large de politisation, elle est elle-même déjà un dispositif et une praxis – c'est à cette échelle que nous souhaitons désormais penser cette articulation.

Déviance et communalisation

Il y a en effet une autre manière de concevoir la dynamique de politisation des musiques populaires, qui tient à leurs conditions spécifiques d'existence, et qui dépend moins de l'embrigadement par des agents politisés que de l'activité à l'œuvre dans ses pratiques. Il est intéressant de noter ici, dans la dense généalogie intellectuelle des *cultural studies*, d'abord l'influence du travail d'Edward P. Thompson, qui établit une histoire d'en bas des représentations de soi, des résistances (2012) et des braconnages (2015) populaires, qui envisage donc le pouvoir et ses institutions (le droit, par exemple) comme des lieux de conflictualité, et non simplement des instruments répressifs ou de monolithiques « appareils idéologiques d'État ». Parmi ces institutions traversées de conflits, il faut bien évidemment inclure les industries culturelles. On voit bien le rôle joué par l'insistance sur ces tensions au sein des institutions sociopolitiques dans l'appropriation de la conception gramscienne du pouvoir – l'hégémonie et ses transformations – au sein de ce champ (pour une synthèse sur cette question, voir par exemple Mattelart et Neveu, 1996 : 21-31). Geste qui fait également sens dans une généalogie française de son appropriation, via l'œuvre d'Edgar Morin (2008 ; voir aussi Macé, 2006 : 52-73) ou de Michel de Certeau (voir Maigret, 2000), par exemple.

Cet héritage – parmi d'autres – fut fructueusement mis en relation avec celui de la sociologie de l'École de Chicago, et notamment de la théorie de l'étiquetage et de la déviance. Les travaux du CCCS sur les subcultures reprirent le concept à cette école (Hall & Jefferson, 1980 : 30-34), pour penser la manière dont les jeunes braconnent sur le terrain des industries culturelles. Plutôt que de se pencher uniquement sur les formes ostensiblement politisées de la culture

populaire, ces analyses ont d'abord considéré les dynamiques de production d'identités socioculturelles, qui correspondent à tout un répertoire de conduites déviantes au croisement des dispositifs de pouvoir – paniques orchestrées par des entrepreneurs de morale (Cohen, 2011 ; Becker, 1985 : ch. VIII), institutions, lois – et des sub-cultures (classe, âge, plus tard race, genre, sexualité, etc.).

C'est précisément dans cette articulation entre déviance et activité populaire que l'on peut penser l'une des modalités les plus originales de la politisation des musiques populaires. Ces musiques sont à la fois produites et stigmatisées par les élites, mais cette discordance ne trouve pas sa solution unique dans la « violence symbolique ». Autour de ces musiques, auxquelles il est si facile « d'adhérer » émotionnellement et symboliquement, se forment des communautés obligées de se serrer les coudes face à cette hostilité, qui va du mépris à la censure. La reconnaissance offerte par le groupe peut bien sûr être pensée comme un simple remède – dépolitisant (Balasinski & Mathieu, 2006 : 23) – à l'anomie¹⁶. Mais se contenter de ce pas timide hors de l'insignifiance sociale ne suffit pas. Ce déni de reconnaissance d'une culture – qui est déjà en soi un acte politique, comme nous le rappelle la citation de Theodore Gracyk en exergue de cette introduction¹⁷ – peut provoquer autre chose que le repli dans la sphère abritée de l'entre-soi :

ceux à qui l'on refuse la qualité d'être parlants et pensants revendiquent leur appartenance au monde commun et transforment le monde social par cette exigence de reconnaissance de leur égalité. (Rancière, 2009 : 169¹⁸)

16. Pour une analyse nuancée de cette question, voir par exemple les travaux de Harris Berger sur le métal (1999).

17. Bourdieu souscrirait presque à cette idée : « les conflits proprement esthétiques sur la *vision légitime du monde* [...] sont des conflits politiques (suprêmement euphémisés) pour l'imposition de la définition dominante de la réalité et, en particulier, de la réalité sociale » (1977 : 29 ; cité in Shusterman, 1991 : 163).

18. On voit tout l'intérêt qu'il y aurait à croiser les apports des *cultural studies* avec la théorie de la reconnaissance d'Axel Honneth (2000), directeur actuel de l'Institut de recherche sociale de Francfort, très prisé de nos jours chez certains chercheurs en sciences de l'information et de la communication (voir par exemple Denouël & Granjon, 2011 ; Granjon, 2012 – qui intègrent par ailleurs dans leurs recherches – avec des réserves – la tradition du « paradigme des usages » des dispositifs techniques, tout aussi compatible avec une perspective *cultural studies*) comme dans la sociologie pragmatique de la critique (voir Frère, 2015).

Et ce d'autant plus que les critiques gagnent en véhémence, proportionnellement à la visibilité médiatique du phénomène. C'est ce que soutient Lawrence Grossberg à propos du rock, dont la « politisation fut principalement le résultat des attaques répétées qu'il suscita plutôt que de ses propres activités ou intentions » (1993 : 203). Pour Alain Darré, les musiques populaires,

par la conscientisation communautaire qu'elles génèrent, peuvent apparaître comme des ferments de mobilisation sociale, des grammaires pour l'action collective. Chanteurs et musiciens sont alors les vecteurs d'une communauté qui s'imaginer, se projette dans un univers social redéfini. (1996 : 164¹⁹)

L'hostilité de représentants de l'ordre social et moral vis-à-vis de ces formes culturelles peut produire des réactions plus engagées encore. Pour T. V. Reed, la politisation découle du statut même des subcultures :

Dans la mesure où, par définition, les subcultures se distinguent des cultures mainstream (le préfixe sub suggérant leur statut inférieur du point de vue dominant), elles existent toujours potentiellement en tant que forces politiques.

La politisation est d'autant plus probable que ces subcultures sont perçues comme menaçantes, ajoute-t-il ensuite (2005 : 304-305).

Lorsque des scènes musicales²⁰ ne bénéficient pas de l'appui de l'industrie et des médias ou les rejettent, leurs acteurs les plus motivés apprennent à s'organiser et à se mobiliser, pour produire, diffuser et jouir de leur musique et éventuellement en revendiquer la légitimité²¹. L'organisation d'une production et d'une dif-

19. Il n'y a pas là – nous nous répétons – de lien nécessaire : la même configuration peut tout à fait également contribuer à motiver des formes de repli misanthrope (certaines scènes du metal extrême), un hédonisme individualiste (gangsta rap, certaines scènes de la dance music). Mais encore une fois, nous ne pouvons pas pour autant réduire ces scènes musicales à une signification négative unique (voir, pour les trois scènes mentionnées, Berger, 1999 ; Bouyahia, *et al.*, 2011 ; Dyer, 1979).

20. Sur ce concept, voir Guibert, 2012.

21. Dans le champ artistique légitime, la marginalisation institutionnelle et économique d'avant-gardes produit des effets similaires bien connus, selon la loi qui veut que « l'espace des positions tend[re] à commander l'espace des prises de position » (Bourdieu, 1998 : 379). Mais les sources du répertoire symbolique des musiques populaires ne peuvent être réduites à l'imitation ou à l'appropriation de modèles

fusion alternatives au mainstream²² se fonde sur des savoir-faire qui, le cas échéant, pourront être recyclés et adaptés à un travail de politisation – de nombreuses contributions à cet ouvrage le démontrent bien. Ce que ces scènes perdent éventuellement en résonance sociale, elles le gagnent en compétences organisationnelles. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les communautés musicales associant ségrégation sociale et/ou ethnique, stigmatisation morale et marginalisation économique fussent celles qui se politisèrent le plus radicalement, à l'instar des premiers développements du punk britannique, du rap conscient et de la techno de Détroit. En l'occurrence, registres affectifs et actions « indés » se combinent dans l'affirmation d'une dignité et la dénonciation d'une situation inique (ségrégation socioéconomique, ethnique et spatiale), éventuellement identifiée à un ennemi (tel ou tel avatar du pouvoir politique, moral ou économique).

C'est pourquoi ces phénomènes peuvent contribuer à expliquer le bon ménage des musiques populaires et des « politiques de l'identité » (voir Biddle, 2013). En tant que menace homologue vis-à-vis des normes esthétiques et morales défendues par les autorités en vigueur, il n'est pas étonnant qu'elles aient servi de catalyseur à des sociabilités et des identifications alternatives. À l'instar de la danse ou de la mode, elles permettent de styliser l'existence comme la révolte. Leur politisation se révèle une nécessité pour dénoncer l'injustice faite aux existences qu'elles symbolisent et éventuellement exiger des transformations politiques, culturelles ou légales²³.

Le revers de cette hypothèse sur le potentiel politique et performatif de la situation de déviance est bien évidemment le fait que, toutes choses égales par ailleurs, au fur et à mesure qu'elles sont tolérées, reconnues, voire récupérées par la société, le marché, ou l'État et ses institutions (y compris des laboratoires de recherche en sciences sociales), la frustration du désir de reconnaissance, qui

dominants, malgré la fortune de postures provenant partiellement du champ artistique légitime (la mythologie bohème dans la folk, le rock psychédélique, le rock indépendant, l'avant-gardisme dans le free jazz ou le rock progressif, par exemple).

22. Voir par exemple les travaux de Fabien Hein sur le punk (2011 ; 2012a ; 2012b) et, pour ce qui est de la techno, ceux de Grynspan (1999) ou de Queudrus (2004).

23. Pour Bourdieu, même ces entreprises politiques de « restauration de l'estime de soi » impliquent « une forme de soumission aux valeurs dominantes » (1979 : 460).

pouvait auparavant stimuler la communalisation et nourrir les révoltes associées, peut finir par se dissiper. C'est alors peut-être ailleurs, dans des sociétés marquées par des formes de censure politique et/ou morale plus forte que dans le monde occidental, que l'on peut repérer des dynamiques analogues de politisation (Reed, 2005 : 305) – un phénomène illustré différemment par nombre de contributions à cet ouvrage (voir Kryzhanouski, Pasternak-Mazur, Manabe, Semken). Néanmoins, tant que nos sociétés demeureront à ce point marquées par une multiplicité de situations d'exploitation et de ségrégation, ces formes culturelles continueront à servir de réservoir d'affects, d'attitudes et de symboles rétifs (voir Toscano & Di Nunzio, Manabe, Podber et Snyder).

Affects et tactiques

Les musiques populaires font donc partie du répertoire symbolique des luttes culturelles contre l'hégémonie, et démontrent par leur organisation dans la production parfois, mais surtout dans celle des formes d'association dans les scènes musicales, les capacités d'agir qui se nichent dans la « banalité » des cultures frappées d'opprobre. En proposant d'autres « programmes de perception, d'appréciation – et souvent d'action – face au monde social » (Neveu, 1991 : 42), elles contestent les « partages du sensible » (Rancière, 2000) du misérabilisme : leurs amateurs se font un « corps voué à autre chose qu'à la domination », pour reprendre la seconde citation en exergue de cette introduction. Cette faculté communicationnelle des affects charriés par les musiques populaires est à l'œuvre de façon magistrale dans les circulations culturelles et de communalisations transnationales et transclasses (Gilroy, 2003 ; Lhamon, 2008).

L'activité esthétique est le premier lieu du déploiement de cette puissance. Les musiques populaires, qui utilisent avec originalité les possibilités créatives du studio, de l'amplification ou de l'informatique, qui empruntent ostentatoirement aux registres du bruyant, du grotesque, du carnavalesque, de l'exagération du stigmate (Goffman, 1975 : ch. v), ou qui manipulent, plus subrepticement, l'hybridité, le détournement, le braconnage, l'ambiguïté, l'inversion ou

l'hypocrisie²⁴, ne passent sous les fourches caudines de la domination qu'aux oreilles des sourds. Comme répertoire de ruses critiques, elles offrent des modèles d'action aux mouvements qui se constituent dans leur sillage. Leur tendre une oreille curieuse demande justement de faire attention à autre chose qu'à ce qui est d'ordinaire sanctionné par les sciences adaptées aux arts légitimes et leurs méthodologies – le simple fait qu'on ne puisse rendre compte de la créativité musicale populaire avec les seuls outils de la musicologie en atteste de façon éclatante.

Cette production culturelle, c'est ce que Ron Eyerman et Andrew Jamison nomment une « praxis cognitive », le rôle décisif des arts dans la « création et recréation de cadres interprétatifs au sein des mouvements sociaux » (1998 : 19), qui s'incarne dans des « actions exemplaires » (*ibid.* : 23) et irrigue le monde social en catimini. Selon eux, les

mouvements sociaux sont des sites où émergent potentiellement des formations culturelles. Ils offrent des espaces où certains éléments de subcultures marginales peuvent devenir des forces mises au service du changement social et culturel. Les mouvements sociaux servent de médiateurs entre le marginal et le mainstream, en cristallisant et en politisant des traditions alternatives et en les dirigeant contre les blocs historiques dominants. (*ibid.* : 164)

John Street ne dit pas foncièrement autre chose, lorsqu'il considère que les pratiques musicales « établissent un contexte à travers lequel la politique est vue et jugée » (2011 : 247).

Pour penser l'activité à l'œuvre dans l'organisation des musiques populaires, nous pouvons aller plus loin que ne le font Eyerman et Jamison. Avec leur concept de « praxis cognitive », ils considèrent en effet la puissance des mouvements sociaux à partir de leur capacité à produire du savoir et à le faire résonner dans des transformations culturelles. Mais pour William Roy (2010), les mouvements sociaux sont des sites où la culture est aussi un rapport social et politique, mis en scène dans toute une série d'activités de rencontre et de délibération : une praxis sociale. C'est également la position

24. Sur ces formes d'activité, voir notamment Hebdige, 2008 ; de Certeau, 1990 ; Gates, 1988 ; Rose, 1994 ; Scott, 1992 ainsi que Manabe, Podber et Snyder dans cet ouvrage.

défendue par T. V. Reed, pour lequel l'impact des « manifestations publiques et répétées » des mouvements sociaux est redevable le plus souvent « d'actes quotidiens de préparation ordinaire et sans dimension spectaculaire [*undramatic*] » (2005 : xiv-xv). Il faut penser la puissance politique de cette praxis à la fois cognitive, affective, somatique et sociale, ce que Sarah Thornton souligne à sa façon, avec son concept de « capital subculturel » (1995). Les exemples d'organisation alternative d'une production ou d'une diffusion mentionnés plus haut en sont une illustration. La majorité des contributions de cet ouvrage mettent également tout à fait en valeur cet aspect.

Du côté des auditeurs, comme nous l'avons déjà soutenu, la simplicité formelle et la modestie symbolique des musiques populaires en rendent le matériau socialement très malléable, un trait que vient par ailleurs confirmer la multiplicité des formes et la fréquence historique de leurs reprises (voir Saladin, 2010), quels que soient les contextes. Dans une perspective interactionniste, pourrait-on rajouter, cette malléabilité constitue un atout de la puissance performative *in situ* des musiques populaires : l'espace de l'interaction entre « musiqués » et « musiquants » (Rouget, 1990 : 202 sqq.) ou – pour utiliser un cadre conceptuel similaire, mais plus englobant – du « *musicking* » (Small, 1998) est dilaté. La résonance affective et identitaire des thèmes, la facilité de la reprise en chœur de certains airs et chants, de même que « l'investissement immédiat et enthousiaste du corps » (Shusterman, 1992 : 181) grâce au rythme peuvent fluidifier l'ajustement des interactions et donc la participation et éventuellement la solidarité (voir les textes de Manabe, Podber et Snyder²⁵). C'est ce que Ian Biddle appelle l'« énergie affective malléable » des musiques populaires, propices à la danse comme à la révolte (2013 : xiii²⁶), qui est un ingrédient de toute association à un projet politique : « les formations politiques sont tout autant le produit d'une culture commune, de pratiques,

25. Cette extension de l'espace musical peut bien sûr produire des effets contraires, notamment chez ceux peu disposés à soutenir la manifestation, ou tout simplement à apprécier tel répertoire, son volume, la qualité de la retransmission sonore etc. (voir Drott, 2016, et le texte suivant).

26. Sur cette dimension somatique de l'engagement, voir le rôle de la « *cinghiamattanza* » dans la contribution de Di Nunzio et Toscano.

de coutumes et de rituels qui constituent la base affective de la solidarité » (Drott, 2011 : 8). Pour Simon Frith, cette « fusion de fantaisie de l'imaginaire et de pratiques corporelles marque également l'intégration de l'esthétique et de l'éthique » (1996 : 275), idée au cœur du travail de T. V. Reed (2005) sur les « actions spectaculaires » [*dramatic actions*] qui accompagnent les mouvements sociaux et leurs manifestations publiques.

Un ensemble d'affects, de valeurs et de mythes qui, combinés aux pratiques organisationnelles et à leurs mises en scène ritualisées, peuvent servir de terreau à l'action collective en contexte militant. C'est ce que pense Lawrence Grossberg : « l'émancipation affective » [*affective empowerment*] est une « condition de possibilité de l'optimisme, de la dynamisation et de la passion qui sont nécessaires à toute lutte visant à transformer le monde » (1992 : 86). Des aspects que de nombreuses contributions à ce livre mettent également en valeur. Dans la seconde partie de cette introduction, où nous en présentons une synthèse, nous allons illustrer plus concrètement les richesses et les ambiguïtés des politiques des musiques populaires au ^{xxi}e siècle.

Bibliographie

- ADORNO Theodor (1986) [1953], « Une mode intemporelle. Le jazz », *Prismes, Critique de la culture et de la société*, trad. G. et R. ROCHLITZ, Payot, Paris, p. 102-114.
- (1991) [1937], « Sur la musique populaire », *Revue d'esthétique*, n° 19, p. 181-204.
- (2001) [1938], *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, trad. C. David, Paris, Allia.
- ADORNO Theodor & HORKHEIMER Max (1983) [1947], « La Production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses », *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, p. 129-176.
- ATTALI Jacques (2001) [1977], *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Fayard/Presses Universitaires de France.
- BALASINSKI Justyne & MATHIEU Lilian (eds.) (2006), *Art et contestation*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- BECKER Howard (1985) [1963], *Outsiders : études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- (1988) [1982], *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BENNETT Andy (2012), « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 1, p. 19-31.
- BENNETT TONY, FRITH Simon, GROSSBERG Lawrence, SHEPHERD John & TURNER Graeme (eds.) (1993), *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*, Londres & New York, Routledge.
- BERGER Harris (1999), « "Aspects du death metal". Affect, objet et vécu social de la musique », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 5, n° 2, p. 31-51.
- BIDDLE Ian (ed.) (2013), *Music and Identity Politics*, Aldershot, Ashgate.
- BOURDIEU Pierre (1977), « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, p. 3-43.
- (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit.
- (1998), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil.

- BOUYAHIA Malek, FREITAS Franck & RAMDANI Karima (eds.) (2011), « "Sex sells, blackness too?" Stylisation des rapports de domination dans les cultures populaires et postcoloniales », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 8, n° 2.
- BROWNING Lynnley (2007), « The Netherlands, the New Tax Shelter Hot Spot », *The New York Times*, 4 février, en ligne : <http://www.nytimes.com/2007/02/04/business/yourmoney/04amster.html?pagewanted=1&ei=5088&en=1da0d7016c77df26&ex=1328245200&partner=rssnyt&emc=rss> [consulté le 17 février 2007].
- CAREY James (2009), *Communication as Culture. Essays on Media and Society*, New York & Londres, Routledge.
- CARLET Yasmine & SECA Jean-Marie (2007), « Vingt ans de Live Aid : le charity rock a-t-il transformé l'engagement politique en musique populaire ? », in Jean-Marie SECA (ed.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Fernelmont, InterCommunications/E.M.E., p. 41-55.
- CARLES Philippe & COMOLLI Jean-Louis (2000) [1971], *Free jazz/Black Power*, Paris, Gallimard.
- COHEN Stanley (2011) [1972], *Folk Devils and Moral Panics*, Abingdon, Routledge.
- CLOONAN Martin & GAROFALO Reebee (eds.) (2003), *Policing Pop*, Philadelphia, Temple University Press.
- CUSICK Suzanne G. (2006), « Music as Torture / Music as Weapon », *Trans. Revista transcultural de música*, n° 10, en ligne : <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/152/music-as-torture-music-as-weapon> [consulté le 20 octobre 2014].
- (2014), « "Vous êtes dans un lieu hors du monde..." : La musique dans les centres de détention de la "guerre contre la terreur" », *Transposition*, n° 4, en ligne : <http://transposition.revues.org/490> [consulté le 20 octobre 2014].
- DARRÉ Alain (ed.) (1996), *Musique et politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- DE CERTEAU Michel (1990), *L'Invention du quotidien, t. 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- DENNING Michael (2010) [1997], *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, New York, Verso.

- DENOÛËL Julie & GRANJON Fabien (eds.) (2012), *Communiquer à l'ère d'internet. Regards croisés sur la sociologie des usages*, Paris, Presses de l'École des Mines.
- DROTT Eric (2011), *Music and the Elusive Revolution, Cultural Politics and Political Culture in France, 1968-1981*, Berkeley, University of California Press.
- (2015), « Rereading Jacques Attali's Bruits », *Critical Inquiry*, vol. 41, n° 4, p. 721-756.
- (2016), « Musical Contention and Contentious Music », *Contemporary Music Review*, en cours de publication.
- DYER Richard (1979), « In Defence of Disco », *Gay Left. A Gay Socialist Journal*, n° 8, p. 20-23, en ligne : http://www.gayleft1970s.org/issues/gay.left_issue.08.pdf [consulté le 10 octobre 2015].
- EYERMAN Ron & JAMISON Andrew (1998), *Music and Social Movements : Mobilizing Tradition in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FAST Susan & PEGLEY Kip (eds.) (2012), *Music, Politics, and Violence*, Middletown, Wesleyan University Press.
- FRÈRE Bruno (ed.) (2015), *Le Tournant de la théorie critique*, Paris, Desclée de Brouwer.
- FRITH Simon (1996), *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.
- FRITH Simon & STREET John (1992), « Rock Against Racism and Red Wedge : From Music to Politics, from Politics to Music », in Reebee GAROFALO (ed.), *Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movements*, Boston, South End Press, p. 67-80.
- GARNHAM Nicholas (1995), « Political Economy and Cultural Studies : Reconciliation or Divorce ? », *Critical Studies in Mass Communication*, vol 12, n° 1, p. 60-71.
- GAROFALO Reebee (ed.) (1992), *Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movements*, Boston, South End Press.
- GATES Henry Louis (1988), *The Signifying Monkey, A Theory of African-American Criticism*, New York, Oxford University Press.
- GILMAN Lisa (2013), « Troupes hors-sol : musique, espace et mémoire dans la guerre en Irak », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 10, n° 1, p. 171-190.

- GILROY Paul (2003) [1993], *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*, Paris, Kargo.
- GLÉVAREC Hervé, MACÉ Éric & MAIGRET Éric (eds.) (2008), *Cultural studies. Anthologie*, Paris, INA/Armand Colin.
- GOFFMAN Erving (1975) [1963], *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Minuit.
- (1991) [1974], *Les Cadres de l'expérience*, Paris, Minuit.
- GRACYK Theodore (2007), *Listening to Popular Music : or How I learned to Stop Worrying and Love Led Zeppelin*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- GRANJON Fabien (2011), *Reconnaissance et usages d'internet. Une sociologie critique des pratiques de l'information connectée*, Paris, Presses de l'École des Mines.
- GRIGNON Claude & PASSERON Jean-Claude (1989), *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Seuil.
- GROSSBERG Lawrence (1992), *We Gotta Get Out of this Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*, Londres, Routledge.
- (1993), « The Framing of Rock : Rock and the New Conservatism », in Tony BENNETT, Simon FRITH, Lawrence GROSSBERG, John SHEPHERD & Graeme TURNER (eds.), *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*, New York, Routledge, p. 193-209.
- (1995), « Cultural Studies vs. Political Economy : Is Anybody Else Bored with this Debate ? », *Critical Studies in Mass Communication*, vol 12, n° 1, p. 72-81.
- GRYNSZPAN Emmanuel (1999), *Bruyante Techno. Réflexion sur le son de la free party*, Nantes, Éd. Mélanie Seteun.
- GUIBERT Gérôme (2012), « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée des courants musicaux », in Stéphane DORIN (ed.), *Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation*, Nantes & Paris, Éd. Mélanie Seteun & Uqbar, p. 93-124.
- HALL Stuart (1994) [1973], « Codage/Décodage », *Réseaux*, n° 68, trad. M. ALBARET et M.-C. GAMBERINI, p. 27-39.
- (2007), *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, éd. Maxime Cervulle, trad. C. Jaquet, Paris, Amsterdam.

- HALL Stuart & JEFFERSON Tony (eds.) (1980 [1975]), *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, Londres, Hutchinson.
- HEBDIGE Dick (2008) [1979], *Sous-culture. Le sens du style*, trad. M. SAINT-EXUPÉRY, Paris, Zones.
- HEIN Fabien (2011), *Ma Petite entreprise punk. Sociologie du système D*, Toulouse, Kicking Box.
- (2012a), « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 1, p. 105-126.
- (2012b), *Do it yourself ! Autodétermination et culture punk*, Paris, Le Passager Clandestin.
- HENNION Antoine (2007), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- (2013), « La production du succès : une anti-musicologie de la chanson de variétés », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 10, n° 1, p. 47-73.
- HONNETH Axel (2000) [1992], *La Lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf.
- JOHNSON Bruce & CLOONAN Martin (2009), *Dark Side of the Tune : Popular Music and Violence*, Farnham, Ashgate.
- KEIGHTLEY Keir (2001), « Reconsidering rock », in Simon FRITH, Will STRAW & John STREET (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge university Press, p. 109-142.
- LEBRUN Barbara (2009), *Protest Music in France. Production, Identity and Audiences*, Farnham, Ashgate.
- LESCOP Gildas (2003), « "Honnie soit la Oi !" Naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation sociale et musicale », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 2, n° 1, p. 109-128.
- (2012), « Skinheads : du reggae au Rock Against Communism », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 1, p. 129-149.
- LHAMON William (2008) [1998], *Peaux blanches, masques noirs. Performances du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Kargo/L'Éclat.

- MACÉ Éric (2006), *Les Imaginaires médiatiques. Une sociologie post-critique des médias*, Paris, Amsterdam.
- MAIGRET Éric (2000), « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55, n° 3, p. 511-549.
- MAIGRET Éric & MACÉ Éric (eds.) (2005), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, INA/Armand Colin.
- MATTELLART Armand (2011), *L'Invention de la communication*, Paris, La Découverte.
- MATTELLART Armand & NEVEU Érik (1996), « Cultural studies' stories. La domestication d'une pensée sauvage ? », *Réseaux*, vol. 14, n° 80, p. 11-58.
- MORIN Edgar (2008) [1962], *L'Esprit du temps*, Paris, INA/Armand Colin.
- NEVEU Érik (1991), « Won't get fooled again ? Pop musique et idéologie de la génération désabusée », in Patrick MIGNON & Antoine HENNION (eds.), *Rock, de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos, p. 41-64.
- NORDMAN Charlotte (2006), *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Amsterdam.
- PARENT Emmanuel (2015), *Jazz power. Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, Paris, CNRS.
- PIESLAK Jonathan (2009), *Sound Targets*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- QUEUDRUS Sandy (2004), *Un Maquis techno. Modes d'engagement et pratiques sociales dans la free party*, Nantes, Éd. Mélanie Seteun.
- RANCIÈRE Jacques (2000), *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- (2009), *Le Spectateur émancipé*, Paris, la Fabrique.
- REED Thomas V. (2005), *The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- REICH Charles A. (1971), *The Greening of America*, Middlesex, Allen Lane.

- RENAULT Gilles (2015), « Avec U2, les Eagles of Death Metal remontent sur scène à Paris », *Libération*, en ligne : http://next.liberation.fr/culture-next/2015/12/08/avec-u2-les-eagles-of-death-metal-remontent-sur-scene-a-paris_1419092 [consulté le 9 décembre 2015].
- RIOUX Jean-Pierre & SIRINELLI Jean-François (2005) [1998], *Histoire culturelle de la France, t. 4 : Le Temps des masses. Le vingtième siècle*, Paris, Seuil.
- ROSE Tricia (1994), *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Middletown, Wesleyan University Press.
- ROSZAK Theodore (1969), *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and its Youthful Opposition*, Londres, Faber and Faber.
- ROUGET Gilbert (1990) [1980], *La Musique et la transe*, Paris, Gallimard.
- ROY William G. (2010), *Reds, Whites, and Blues : Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, Princeton, Princeton University Press.
- RUDY Dario & CITTON Yves (2014), « Le lo-fi : épaissir la médiation pour intensifier la relation », *Écologie et politique*, n° 48, p. 109-124.
- SALADIN Matthieu (ed.) (2012), « La reprise » et « La reprise bis », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 7, n° 1 & 2.
- SECA Jean-Marie (ed.) (2007), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Fernelmont, InterCommunications/E.M.E.
- SCOTT Derek (2008), *Sounds of the Metropolis. The Nineteenth-Century Popular Music Revolution in London*, New York, Paris, and Vienna, Oxford, Oxford University Press.
- SCOTT James C. (1992), *Domination and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, New Haven & Londres, Yale University Press.
- SHUSTERMAN Richard (1992), *L'Art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit.
- SKLOWER Jedediah (2006), *Free jazz, la catastrophe féconde. Une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1982)*, Paris, L'Harmattan.

- (2008), « Rebel with the wrong cause. Albert Ayler et la signification du free jazz en France (1959-1971) », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 6, vol. 1 & 2, p. 193-219.
- SMALL Christopher (1998), *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, Wesleyan University Press.
- STREET John (2001), « Rock, pop and politics », in Simon FRITH, Will STRAW & John STREET (eds.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 243-255.
- (2011), *Music & Politics*, Cambridge, Polity.
- TAGG Philip (1982), « Analysing Popular Music : Theory, method and practice », *Popular Music*, n° 2, p. 37-65.
- TAMAGNE Florence (2012), « L'interdiction des festivals pop au début des années 1970 : une comparaison franco-britannique », *Territoires Contemporains, nouvelle série*, n° 3, en ligne : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/F_Tamagne.html [consulté le 10 septembre 2015].
- THOMPSON Edward P. (2012), *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, Paris, Seuil.
- (2015), *Les Usages de la coutume. Traditions et résistances populaires en Angleterre, XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil.
- THORNTON Sarah (1995), *Club Cultures : Music, Media, and Subcultural Capital*, Cambridge, Polity Press.
- TRAÏNI Christophe (2008), *La Musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po.
- TRONCHE Jean-Frédéric (2015), « Jesse Hugues, leader des Eagles of death metal, ses flingues, sa paroisse », *L'Obs*, 3 décembre, en ligne : <http://tempsreel.nouvelobs.com/attentats-terroristes-a-paris/20151203.OBS0707/jesse-hugues-leader-des-eagles-of-death-metal-ses-flingues-sa-paroisse.html> [consulté le 9 décembre 2015].
- VOLCLER Juliette (2011), *Le Son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte.
- WHITELEY Sheila (ed.) (2012), « Contre-cultures », vol. 1 : « Musiques, théorie et scènes » et vol. 2 : « Utopies, dystopies, anarchie », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 1 & 2.

WICKE Peter (1992), « The Times They Are A-Changin' : Rock Music and Political Change in East Germany », in Reebee GAROFALO (ed.), *Rockin' the Boat. Mass Music and Mass Movements*, Boston, South End Press, p. 81-92.

WOLFE Tom (1968), *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Politiques des musiques populaires au ^{xxi}^e siècle : synthèse des contributions

Elsa Grassy et Jedediah Sklower

Il est de coutume dans ce genre d'ouvrages collectifs¹ de résumer chacune des contributions. Il nous a semblé plus intéressant de souligner les éléments transversaux qui parcourent l'ensemble de ce recueil, comment ils viennent illustrer, confirmer ou nuancer les éléments théoriques de l'introduction. Il y aurait eu bien des manières d'organiser cette synthèse. Celle que nous avons retenue s'attachera à explorer les contributions du présent ouvrage en croisant le degré de politisation de la musique décrite, ses formes et son échelle.

Une première partie regroupe ainsi les textes de Martin Cloonan et Yauheni Kryzhanouski, qui analysent la structuration des musiques populaires portant clairement un projet politique. La perspective est diachronique et varie les échelles : le premier texte concerne une organisation syndicale, le Musicians' Union britannique et la manière pragmatique dont il a défendu les droits des musiciens britanniques, le second, une scène, celle du rock contestataire biélorusse et ses

1. Cet ouvrage est essentiellement composé des actes sélectionnés du colloque « *Changing the Tune. Popular Music and Politics in the 21st Century, from the Fall of Communism to the Arab Spring* », co-organisé par Alenka Barber-Kersovan, Elsa Grassy et Jedediah Sklower, à l'Université de Strasbourg, les 7 et 8 juin 2013, en partenariat avec la région Alsace, l'Université franco-allemande, l'équipe d'accueil SEARCH, les associations ASPM et IASPM-bfe et la revue *Volume !* (voir le programme ici : <http://volume.revues.org/3444>). Seul le texte de Daniele Di Nunzio et Emanuele Toscano n'en est pas tiré. On trouvera dans le numéro 11-2 de *Volume ! La revue des musiques populaires* (<http://www.cairn.info/revue-volume-2015-1.htm>) deux autres contributions d'Hélène Garcia-Solek sur le sampling et les politiques culturelles au Brésil et de Joshua Katz-Rosene sur l'engagement politique de la chanson latino-américaine.

logiques de politisation et de dépolitisation dans une perspective bourdieusienne. La deuxième partie analyse la constitution d'identités musicales et les résistances symboliques de scènes à un ordre désigné et vécu comme un adversaire et/ou un oppresseur. Cette démonstration s'appuie pour Emanuele Toscano et Daniele Di Nunzio sur une exploration du mouvement néofasciste CasaPound Italia et des usages sociaux et militants qu'il fait du punk, pour Jen Semken sur la description des formes de communalisation à l'œuvre dans les scènes metal, hip-hop et des musiques électroniques en Iran, et pour Renata Pasternak-Mazur sur un portrait de la subculture disco polo en Pologne, et la façon dont sa production et sa diffusion alternatives s'organisent. La dernière partie se concentre sur l'action politique *in situ*. La contribution de Noriko Manabe traite de la pluralité des espaces et des nombreuses facettes musicales des manifestations antinucléaires après la catastrophe de Fukushima au Japon. Celles de Naomi Podber et Andrew Snyder portent toutes deux sur des fanfares militantes américaines, à la fois dans leur fonctionnement interne, par l'étude des interactions interpersonnelles, et dans leurs rapports avec l'environnement de mobilisations politiques particulières.

Quatre échelles d'analyse

Un premier élément transversal tient aux questions d'échelle de l'action collective et de communication des différentes scènes musicales analysées ici. Leurs formes d'activité se déploient au sein de plusieurs cadres qui constituent à la fois des contraintes et des ressources pour l'action et la mobilisation. Ces échelles sont bien évidemment toutes imbriquées les unes dans les autres.

L'échelle des déterminations structurelles macrosociales

Il y a d'abord l'environnement général, qui est celui de l'histoire, de la géographie et des sociétés et de l'inscription de l'action dans des rapports aux institutions – État, réglementation, corporations, marché et industrie du disque, notamment. Ainsi, plusieurs contributions montrent d'abord le rôle joué par la mondialisation dans les formes d'action des groupes étudiés. Cloonan révèle les tensions générées par l'arrivée de musiciens étrangers sur le marché de l'em-

ploi britannique, alors que Pasternak-Mazur et Semken analysent en quoi les scènes musicales qu'elles observent ne peuvent être comprises sans prendre en compte la participation des diasporas dans la production musicale et les interactions avec les scènes musicales mondiales. Les producteurs de disques installés à Chicago, pour le disco polo, et à Los Angeles, pour les musiques populaires iraniennes, constituent des espaces d'hybridation et des foyers de diffusion. Les interactions avec l'espace mondial des scènes déterminent des stratégies d'inclusion globale et de distinction locale. Ainsi, histoire politique et culturelle, migrations et évolution des supports (des vinyles aux formats numériques, via les cassettes audio) sont au cœur de ces logiques de circulation musicale à l'échelle planétaire, qui permettent de penser une communication transnationale d'expériences culturelles.

Cette échelle interagit bien évidemment avec celle des États-nations. D'un côté, l'histoire et la culture des pays considérés doivent être prises en compte, sur le long terme. Pasternak-Mazur montre le rôle joué par la culture polonaise des élites, qui dénoncent la médiocrité du disco polo – mépris face auquel les acteurs de cette scène mobilisent et recyclent des traditions alternatives (et inventées – Hobsbawm & Ranger, 2012), notamment le sarmatisme. Manabe met en valeur les pressions exercées sur les mobilisations politiques par le gouvernement et les médias, mais aussi celles provenant d'éléments structurels de la culture japonaise, qui invitent à l'auto-censure et à la réserve et nourrissent ainsi des stratégies détournées de dénonciation et de résistance. Semken analyse le poids des représentations de la masculinité et des assignations genrées dans la construction identitaire des scènes musicales populaires en Iran, et la négociation de ces catégories en leur sein. Toscano et Di Nunzio examinent le rapport à l'histoire fasciste de CasaPound, qui reprend d'un côté la tradition sociale de cette idéologie et recycle toute une mythologie élastique autour de la figure du Duce, pour, d'un autre côté, se permettre une critique relative de ses dogmes et symboles, afin de se démarquer de son autoritarisme rigide, du « pessimisme culturel » et de « la noblesse de la défaite » (108) du fascisme d'après-guerre et mieux séduire une nouvelle génération de jeunes militants. Enfin, même si cette question n'est pas thématifiée dans les deux articles traitant du phénomène, il y a bien, à gauche, dans

la mise en scène d'une dimension festive et carnavalesque par les fanfares militantes, le signe d'une évolution historique des « répertoires d'action collective » (Tilly, 1986).

Ces contraintes culturelles s'incarnent notamment dans des discours politiques, médiatiques et des cadres législatifs. Le rapport entre le Musicians' Union, la législation et les évolutions de l'industrie musicale est nourri de multiples tensions. Rock et punk adoptent en Biélorussie des postures contre-culturelles pour s'opposer à la censure étatique. En Iran, les tentatives de constitution par l'État d'une industrie musicale nationale pour contrer l'influence de celle de la diaspora ainsi que les formes de contrôle politique de la production musicale présentent un bilan mitigé. Au Japon, l'Association nationale des diffuseurs interdit toute velléité de « porter atteinte à l'autorité du gouvernement ou de l'administration » et tout disque constituant « un trouble à l'ordre public ou pour le pays » (176), obligeant les musiciens à recourir à des tactiques créatives sinueuses. On voit ainsi comment l'échelle macrosociale, l'histoire, la géographie et la géopolitique, la culture et les institutions marquent les pratiques politiques et organisationnelles des musiques populaires.

Un dernier élément, concernant le cadre chronologique. De fait, si nous avons décidé de nous concentrer essentiellement sur les rapports entre musiques populaires et politique au ^{xxi}^e siècle, l'importance de ces contraintes structurelles historiques relativise l'idée que notre époque présenterait quoi que ce soit de radicalement spécifique. Certes, plusieurs éléments révèlent une certaine nouveauté – les usages d'Internet, la mondialisation des circulations culturelles, l'ancrage des formes festives de mobilisation militante, l'évolution du militantisme fasciste. Il ne nous semble pas pour autant pouvoir identifier une rupture significative par rapport au régime de mobilisation des musiques populaires déployé à partir des années 1960.

L'échelle de l'action collective

Deuxième échelle d'analyse, celle de l'organisation et de l'action collectives des scènes dans l'environnement spécifique des luttes auxquelles elles participent. Elle concerne les formes de communication avec les destinataires des messages qu'elles véhiculent, que ce soit par la production musicale ou lors d'événements militants. Ces scènes ne sont pas toutes politisées au même degré : certaines adoptent

des discours et des formes de mobilisation qui le sont explicitement, comme c'est le cas avec les rockeurs biélorusses, les membres de CasaPound, les différents artistes militants antinucléaires japonais ou le Rude Mechanical Orchestra et le Brass Liberation Orchestra. L'œil du pouvoir en Iran, qui enjoint à tout producteur de musique de demander une licence auprès de l'État pour se produire et distribuer officiellement leur musique, impose à de nombreuses scènes d'être clandestines et de jouer dans de petites salles de concert privées. Leurs membres osent néanmoins communiquer via internet, éventuellement dans une stratégie d'interpellation des opinions publiques étrangères, ou, plus souvent et plus modestement, pour le metal, pour tisser des liens avec la scène globale. À l'instar des amateurs de disco polo qui revendiquent des valeurs alternatives à l'hégémonie culturelle en Pologne, les fans de metal ont recours à des spiritualités alternatives et se considèrent comme des « exclus, des *outsiders* » (127) – des « *proud pariahs* » comme le dirait Deena Weinstein (1991 : ch. iv), revendiquant éventuellement le stigmate avec fierté. Cependant, contrairement aux musiciens électroniques, les *metal heads* rejettent l'injonction de politisation, faisant preuve d'un certain pessimisme mâtiné de cynisme et d'humour noir. La politisation du rock biélorusse n'obéit quant à elle pas à une logique déterministe unique ni à une pure rationalité stratégique des acteurs. La tension entre les bénéfices symboliques de l'engagement et les pertes économiques que celui-ci peut engendrer crée des situations diverses : certains se surpolitisaient sous l'effet du revirement autoritaire du régime dans la seconde moitié des années 2000, là où d'autres, en raison de contraintes matérielles, refusèrent de sombrer dans l'underground contestataire au nom d'une autonomie vis-à-vis du champ politique et d'un plus grand professionnalisme. Ces deux exemples démontrent que le lien entre dénonciation par les autorités politiques et/ou morales, organisation d'une production alternative et politisation n'a rien de nécessaire. Ainsi, ces textes interdisent une réponse trop optimiste aux hypothèses proposées en introduction : la dynamique liant aspiration à la reconnaissance et contestation est une possibilité, pas une nécessité.

L'action collective envahit par ailleurs divers espaces, avec des stratégies différentes selon les contextes et les objectifs des groupes étudiés. Ainsi Manabe, reprenant la trichotomie d'Henri Lefebvre

(2000), pense la multiplicité des espaces perçus, conçus et vécus par les militants japonais, qui « adaptent leur expression politique en fonction des relations de pouvoir » qui gouvernent ces différents espaces (164). Elle en analyse quatre : le cyberspace, les enregistrements, les festivals et les manifestations. Sur chacun pèsent des contraintes liées à sa nature spécifique et aux déterminations structurelles de la société japonaise, qui obligent les musiciens à composer avec ces bornes et à mettre en œuvre des tactiques musicales et politiques diversifiées. Les « musiciens exploitent ou déplacent les limites de l'espace conçu, afin de tisser des liens avec les autres, de susciter une prise de conscience et de créer une solidarité au sein du mouvement antinucléaire » (184). Ces considérations pragmatiques sont au centre des actions militantes des deux fanfares analysées par Podber et Snyder, dont l'un des objectifs fondamentaux est de soutenir et de souder les manifestants tout en ouvrant l'espace de la participation aux spectateurs fortuits, comme c'est d'ailleurs le cas avec les manifestations au Japon.

Il faut néanmoins nuancer leur vision parfois trop enthousiaste de la puissance des interventions musicales des fanfares. Eric Drott (2016) a par exemple montré qu'à Liberty Park, épicerie du mouvement Occupy Wall Street, la présence sonore constante du cercle de percussions accompagnant le mouvement de l'automne 2011 avait certes servi à soutenir l'occupation, tant affectivement que financièrement, à l'incarner musicalement, à susciter la curiosité des passants et éventuellement leur adhésion. Mais elle produisit également des tensions parmi les manifestants (compétition sonore entre musique et délibération, divergences autour de la signification du cercle de percussions), un rejet des habitants du quartier et fut prise dans le tourbillon de cadrages médiatiques et politiques négatifs, mobilisés pour justifier l'intervention policière.

L'échelle des interactions de groupe

Une autre échelle, plus délicate, est celle des interactions de groupe, l'espace de la communication interpersonnelle entre les membres d'une scène, qui est un enjeu politique dès l'instant où celle-ci s'organise pour exister et diffuser sa musique, et éventuellement avoir un impact sur la société. Les contributions de Podber et Snyder traitent précisément de cette question, car il ne s'agit pas simple-

ment pour le RMO et le BLO de servir d'outil de propagande musicale, mais aussi d'orchestrer leur pratique politique en tant que communauté de militants selon un certain nombre de principes. Ceux-ci peuvent se résumer à deux ensembles d'éléments : d'une part, une volonté d'infusion des fanfares par le monde social, qui implique une représentativité sociodémographique (intégration d'ouvriers et d'employés, de minorités raciales et sexuelles) ; et d'autre part, une pratique démocratique de l'organisation, reposant notamment sur le consensus, l'isogorie (l'égalité de la parole de chacun dans les délibérations), l'égalité de tous les musiciens quel que soit leur niveau de formation et la rotation des tâches dans le mouvement et l'orchestre. La pratique musicale au sein d'une fanfare et son répertoire éclectique visent à rassurer les membres, car ils n'exigent pas nécessairement une maîtrise virtuose des instruments, et les règles instituées tendent à contrecarrer la cristallisation de hiérarchies. Ces pratiques encouragent la démocratie en acte – Simon Frith dit à peu près la même chose lorsqu'il soutient que « la musique nous offre une expérience réelle de ce que l'idéal pourrait être » (1996 : 274). Mais comme nous l'avons vu avec l'exemple de Zucotti Park ou comme nous l'analysons un peu plus loin, cette expérience n'est jamais partagée par tous. Tout environnement sonore est hétéroclite et conflictuel, la dynamique des antagonismes nuit à celle des solidarités.

Via les formes de sociabilité qu'ils promeuvent, les militants de CasaPound revendiquent – malgré l'attachement à certains fondamentaux fascistes – un caractère festif, humoristique et non violent, un « espace de vie » dans lequel on « transpire de joie » (108). Ils cherchent même à susciter une plus grande participation féminine, sans pour autant revenir sur la centralité de l'héritage viril du fascisme. On repère là tout le flair tactique et l'efficacité de la stratégie de rupture relative mise en œuvre par le leader du mouvement, Gianluca Iannone, qui a bien plus d'aura parmi les jeunes que les autres formations néofascistes. Pour Toscano et Di Nunzio, les concerts punk sont à la fois un « outil de communication » (116), où circulent divers supports de propagande traitant de l'actualité du mouvement, et un « outil d'agrégation » (117) visant à créer une communauté et à impliquer des personnes extérieures à l'organisation.

Sur les interactions de genre dans les subcultures musicales, l'article de Semken montre bien comment la mise en valeur de la masculinité dans la scène metal iranienne pousse les jeunes femmes qui y participent à adopter d'autres normes de présentation de soi – on y voit que la domination genrée au sein d'une scène débouche sur des formes de résistance symbolique, à son échelle. Nous revenons sur les interactions sociales dans le paragraphe suivant.

L'échelle individuelle

La dernière échelle est celle des carrières individuelles et des tensions intrapersonnelles qui taraudent les membres de ces communautés. Les aspirations des membres du RMO et du BLO viennent parfois se heurter à la réalité de la composition des fanfares, qui ne sont pas aussi diverses qu'ils le souhaiteraient. La sélection idéologique (valeurs), éthique (intensité de l'engagement) et professionnelle (carrière militante) qui se fait à l'entrée, le recrutement par affinité qui tend à limiter l'exogamie, la prégnance des capitaux militant, scolaire et musical et même la dimension festive du militantisme peuvent décourager l'implication ou le maintien de militants ayant un autre habitus ou moins dotés en capitaux (Sawicki et Siméant, 2009 : 20). Certains se surinvestissent avec plaisir dans la fanfare, d'autres se sentent coupables de n'être pas assez impliqués, certains s'enthousiasment du modèle d'action directe libertaire à l'œuvre², d'autres doutent de la réalité du fonctionnement démocratique de l'organisation, et peuvent finir par la quitter – c'est le cas de la militante Girlfriend du RMO. Le modèle d'engagement de CasaPound semble quant à lui favoriser le refoulement de toute critique individuelle – la hiérarchie prévaut, quand bien même ce serait dans la joie. Kryzhanouski montre enfin comment les choix de politisation des membres de la scène rock biélorusse sont vecteur de dissonance cognitive.

2. À l'aune de son enthousiasme parfois excessif, il semblerait que Snyder soit de ceux-là. Il ne s'agit en rien de dénoncer ici une faute – la pratique militante ne saurait être la chasse gardée des esprits trop critiques et réflexifs, loin de là. Avoir cette pluralité de récits, d'expériences et de degrés d'investissement dans la vie militante nous semble ajouter à la richesse de cet ouvrage.

Tactiques d'action politique

Deuxième paradigme, après celui de l'espace organisationnel et communicationnel, celui de l'activité musicale et militante : la multiplicité des répertoires d'action collective déployés pour militer musicalement et des tactiques mises en œuvre pour faire avec les contraintes des différents contextes et échelles de la mobilisation.

C'est d'abord l'action politique institutionnalisée dans l'action syndicale, avec la défense – plus pragmatique que dogmatique, selon Cloonan – des intérêts des musiciens adhérents à la Musicians' Union, qui « est constamment intervenue pour remettre en cause et reconfigurer l'équilibre des pouvoirs au sein de l'industrie musicale britannique » (56), notamment autour des questions d'organisation du marché de l'emploi musical : défense des droits des syndicats face aux amateurs, aux musiciens non syndiqués ou étrangers, face à la menace constituée par l'évolution technologique également.

Ce sont ensuite les formes d'organisation de scènes musicales face à la censure et/ou la répression par l'État ou les autorités morales légitimes, ou encore face à l'indifférence de l'industrie du disque – nous l'avons déjà évoqué plus haut, avec les contributions de Kryzhanouski, Pasternak-Mazur, Semken et Manabe. Mais à l'échelle des pratiques musicales elles-mêmes, bien sûr, tout un éventail d'arts de faire se déploie pour contourner, éviter, passer inaperçu aux oreilles des censeurs. Nous retrouvons dans de nombreux articles de cet ouvrage les différentes trouvailles esthétiques populaires mentionnées en introduction : le détournement de standards par exemple, qu'il s'agisse de la reprise d'un tube de Lady Gaga dont les paroles furent réécrites par le BLO pour soutenir des personnels hôteliers en grève, ou de la pratique de la « *keuta* » [chanson modifiée], avec le changement des paroles de « *Zutto suki dattan daze* » du populaire auteur-compositeur-interprète Kazuyoshi Saitō ou de la chanson pacifiste des années 1960 « *Jieitai ni hairō* » (172).

Le label de ce dernier avait beau faire retirer la chanson modifiée d'internet, les fans la remirent systématiquement en ligne. L'anonymat ou le pseudonymat sur internet de musiciens ou de fans japonais, le téléchargement et donc la mise à la disposition du public de chansons que les labels auraient autrement refusés de produire montrent le rôle joué par Internet dans le travail participatif de ces

communautés pirates. Mais bien sûr, toutes les scènes musicales ne désirent ou ne peuvent pas se permettre de tels affronts au pouvoir : la scène metal iranienne investit le cyberspace pour s'intégrer à la scène internationale sans avoir pour autant l'ambition de s'engager dans des luttes politiques ; certains groupes de la scène rock biélorusse, s'ils veulent pouvoir vivre de leur musique, rejettent la politisation à outrance de leurs collègues.

Ces tactiques s'inscrivent dans l'élaboration d'une culture propre, faite de détournements et d'appropriations d'héritages culturels d'ancienneté variable, comme c'est le cas avec le sarmatisme par le disco polo, les répertoires musicaux éclectiques du RMO et le BLO ou encore la manière dont le mouvement CasaPound a accaparé des pans de la tradition fasciste (préservation de l'identité italienne – contre l'immigration –, virilisme, culte du chef...) tout en allant braconner sur les terres politiques et symboliques de l'extrême gauche. Elle a en effet mis au centre de son discours des questions sociales telles que le droit au logement (teinté de préférence nationale) ou les conditions de vie étudiante, et chapardé l'efficacité socialisatrice du punk et d'autres formes de camaraderie. Ce bricolage postmoderne est peut-être, politiquement, un élément de plus en plus typique de l'extrême droite au ^{xxi}^e siècle, qui fait par exemple écho à certaines évolutions, de programme ou d'image, du Front national en France.

Il faut également mentionner la multiplicité des formes d'esthétisation des répertoires militants : les chars et les banderoles qui accompagnent les déguisements, le maquillage et les chorégraphies des fanfares américaines ou les cortèges japonais, mais aussi les tatouages et les arts graphiques des militants de CasaPound sont autant d'occasions de valoriser des pratiques artistiques amateur et également de s'approprier créativement des traditions militantes (cf. Eyerman & Jamison, 1998 : ch. II). Les articles de Podber et Snyder donnent des indices intéressants sur la manière dont, au sein de mobilisations militantes de terrain, les musiciens utilisent ces tactiques à la fois pour souder les manifestants et interpeller spectateurs et passants. C'est la dichotomie tirée du travail de Thomas Turino (2008) que Manabe et Snyder utilisent pour distinguer entre performances « présentationnelles » et « participatives » (183-184, 228), les secondes visant à brouiller la séparation entre militants et public.

Ce qui noue l'ensemble de ces éléments, c'est peut-être cette grande souplesse des musiques populaires et de leurs usages dans des contextes politiques dont nous parlions précédemment, et qui constitue probablement une spécificité des formes populaires d'organisation du son dans le temps. Il s'agit d'une malléabilité aux contextes (les adaptations aux différents espaces de mobilisation), aux personnes (l'arrangement d'une pluralité sociale), aux corps, que ceux-ci soient en mouvement ou qu'il s'agisse de les dynamiser. Une plasticité performative, donc, à l'œuvre dans la praxis à la fois cognitive, sociale et somatique qui participe des formes de mobilisation politique populaire. L'envers de cette qualité, comme nous l'avons déjà dit, est bien évidemment le fait qu'elle se prête tout autant à ce que des universitaires de gauche considèrent comme relevant d'une politique juste qu'à des contextes contraires. En soi, les musiques populaires ne portent pas de projet politique nécessaire, mais elles se révèlent des atouts souvent indispensables pour associer et mettre en mouvement les groupes sociaux. Quant à la valeur politique et le contenu éthique d'une telle fonction, il incombera à d'autres instances de la préciser. L'émancipation n'a probablement, malheureusement peut-être, pas de couleur.

Bibliographie

- DROTT Eric (2016), « Musical Contention and Contentious Music », *Contemporary Music Review*, en cours de publication.
- EYERMAN Ron & JAMISON Andrew (1998), *Music and Social Movements : Mobilizing Tradition in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FRITH Simon (1996), *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.
- HOBBSBAWN Eric & RANGER Terence (eds.) (2004) [1983], *L'Invention de la tradition*, Paris, Amsterdam.
- LEFEBVRE Henri (2000) [1974], *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- SAWICKI Frédéric & SIMÉANT Johanna (2009), « Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français » [version « preprint » avant publication dans la revue *Sociologie du travail*, vol. 51, n° 1], en ligne : http://ceraps.univ-lille2.fr/fileadmin/user_upload/enseignants/Sawicki/Sawicki-Simeant-Socio_du_travail_2009.pdf [consulté le 10 mai 2015].
- TILLY Charles (1986), *La France conteste de 1600 à nos jours*, Paris, Fayard.
- TURINO Thomas (2008), *Music as Social Life : The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press.
- WEINSTEIN Deena (1991), *Heavy Metal : The Music and its Culture*, Cambridge, Da Capo Press.

Musique, syndicalisme et politique au Royaume-Uni : remarques sur le pragmatisme de la British Musicians' Union

Martin Cloonan

Traduit de l'anglais par Alexandre Tanase

Introduction

Nous présentons ici les premiers résultats d'une recherche en cours sur l'histoire du Syndicat des Musiciens Britanniques [British Musicians' Union, ou MU¹]. Cet article sera divisé en quatre parties :

- les grandes lignes de notre recherche ;
- une brève histoire de la MU, qui mettra en relief son rôle éminemment politique, et quelques-unes des principales critiques qui lui ont été adressées ;
- notre objet d'étude : les musiciens, considérés en tant que travailleurs ;
- une étude de la façon dont le syndicat, grâce à ses liens avec la Phonographic Performance Ltd (PPL), a pendant cinquante ans pu exercer un certain contrôle sur la musique au Royaume-Uni, que ce soit la musique *live*, la musique enregistrée, ou sa diffusion sur les ondes.

Plus généralement, notre recherche, et par conséquent cet article, ont pour ambition de jeter un éclairage sur ce qu'a été la vie des musiciens sur une période de 120 ans, et d'apporter un nouvel

1. Voir le site www.muhistory.com [consulté le 25 juin 2015]. Nous sommes en partie redevable à John Williamson pour la matière de cet article.

éclairage sur l'économie politique et les rouages de l'industrie qui les emploie. Notre principale thèse est que la MU, grâce à une stratégie qui impliquait sur certains points de collaborer avec les principaux employeurs, a choisi d'adopter, sur le plan politique, une position pragmatique, qui lui a permis de maintenir une position charnière dans l'industrie musicale du Royaume-Uni pendant plus de 120 ans.

Projet de recherche

Cet article s'appuie sur un travail mené dans le cadre d'un programme de recherches intitulé *Musicians' Union : A Social History*. Ce projet est financé pour quatre ans, depuis le 1^{er} avril 2012, par deux organismes britanniques, l'*Arts and Humanities Research Council* (AHRC) et l'*Economic and Social Research Council* (ESRC). Il prolonge d'autres travaux, notamment un programme de recherches lui aussi financé par l'AHRC, qui s'étala d'avril 2008 à 2011 et qui fut consacré à l'histoire de l'industrie de la musique *live* au Royaume-Uni². Ce programme de recherches a donné lieu à la publication d'une *Histoire de la musique live en Grande-Bretagne* en trois volumes, dont le premier a été récemment publié (Frith et al., 2013). Deux choses apparurent clairement pendant ce travail, qui nous conduisirent à nous pencher sur l'histoire de la MU. Premièrement, il mit en lumière l'importance des industries musicales d'avant le *rock and roll*. L'étude de la musique live montrait que la majorité des négociations et des accords définissant la façon dont fonctionnent non seulement l'exécution publique, mais aussi les enregistrements et la production, étaient en place bien avant le milieu des années 1950. Deuxièmement, ce travail révéla le rôle central joué par la MU dans ces négociations, et le fait que la MU était la seule organisation présente dans tous les secteurs de l'industrie musicale. Autrement dit, il est apparu que la MU est constamment intervenue au côté des travailleurs au moment où l'industrie musicale britannique se constituait sur le plan politico-économique. Pendant que je menais ces recherches sur la musique live, je me familiarisai progressivement avec le fonds d'archives de la MU, qui se trouve à

2. Voir www.gla.ac.uk/schools/ccaresearch/music/projectsandnetworks/livemusicproject [consulté le 25 juin 2015].

l'Université de Stirling³. Une visite là-bas me convainquit de la très grande valeur de ce fonds, et aboutit à une demande de financement, qui fut retenue, pour écrire l'histoire de la MU.

La méthodologie retenue pour mener ce travail comporte trois volets. Le premier est de faire appel aux archives, celles de la MU en particulier, qui contiennent des documents remontant à la naissance du syndicat, en 1893, avec notamment les minutes des réunions du Comité exécutif au niveau national, le programme des conférences, les comptes-rendus publiés dans le journal du syndicat et dans la lettre d'information des militants, intitulée *Bulletin to branches*. L'ensemble de ces documents a permis d'établir une chronologie de l'histoire de la MU⁴. Le fonds d'archives de la MU contient aussi une grande quantité de courriers, de coupures de presse ou encore de documents comptables, tant au niveau local qu'au niveau national, et cette masse de documents nous a permis d'analyser en détail certains événements spécifiques.

Le fonds d'archives de la MU, quoiqu'inestimable, est cependant limité sur certains points, notamment parce que la grande majorité des documents ne donne accès qu'au point de vue du syndicat et/ou de ses membres. Or il est tout aussi important de savoir ce que pensent de la MU ceux qui ont eu affaire à elle – en particulier les musiciens et leurs employeurs. Nous avons donc complété ce travail par la consultation d'autres archives : le fonds d'archives écrites de la BBC [BBC Written Archives Centre] à Caversham, celui du Trades Union Congress⁵ à la London Metropolitan University, celui de l'Orchestral Employers Association⁶ à l'Université de York, et enfin le fonds Jack Hylton de l'Université de Lancaster.

Le second volet de notre démarche consiste en une série d'entretiens avec ceux qui occupent ou ont occupé des postes clefs au sein du syndicat. Par exemple, tous les Secrétaires généraux encore en

3. Voir « Archives & Special Collections – Musicians' Union », site internet de l'université de Stirling, <http://libguides.stir.ac.uk/content.php?pid=337208&sid=2791968> [consulté le 25 juin 2015].

4. Voir le site internet *The Musicians' Union : A Social History*, www.muhistory.com [consulté le 25 juin 2015].

5. Fédération des syndicats britanniques, comptant 71 membres. [NDÉ]

6. Aujourd'hui l'Association of British Orchestras, qui a pour mission de défendre les intérêts des orchestres professionnels britanniques. [NDÉ]

vie, et bon nombre de représentants ou de militants. Afin d'élargir notre perspective, nous avons aussi rencontré des employeurs ou des personnes ayant eu à traiter avec le syndicat durant son histoire. Écouter ceux qui ont été en conflit avec la MU est en effet tout aussi important qu'écouter ses partisans.

Enfin, nous avons passé en revue la littérature existante sur le sujet. La MU a été étudiée dans deux ouvrages. Le premier est celui d'un ancien Secrétaire général et retrace, de façon essentiellement descriptive, les premières années du syndicat (Teale, 1929). Le second est une commande passée par la MU elle-même pour commémorer son centenaire (Jempson, 1993). Bien que ces deux livres soient utiles et factuels, ils ne proposent aucune analyse et échouent à proposer une réflexion critique et dépassionnée de la MU, ce que vise à faire notre programme de recherches.

Les travaux universitaires sur la MU sont rares. Les articles publiés sur le sujet ne s'intéressent qu'à certaines périodes (David-Gillou, 2009) ou à certaines questions (Cloonan & Brennan, 2013). Plusieurs textes mentionnent la MU en passant, mais aucun livre n'a fait à son sujet un travail aussi complet que ceux qui furent menés sur l'Australie (Michelson, 1997) ou sur l'American Federation of Musicians (Anderson, 2004 ; Gorman, 1983 ; Seltzer, 1989). À ces quelques travaux universitaires s'ajoute un ensemble d'articles appartenant à la littérature grise (par exemple la presse économique ou généraliste), qui donne des détails utiles, mais pas d'analyse suivie. Comme nous le verrons, un certain nombre de critiques y ont en revanche été formulées contre le syndicat tout au long de son histoire.

Une brève histoire de la MU

C'est en 1893 que fut fondée, sous la houlette de Joseph B. Williams qui la dirigea pendant 31 ans, la Amalgamated Musicians' Union (AMU), rebaptisée en 1921 la Musicians' Union. Cette première époque se caractérise par l'accroissement conjoint des métiers liés à la musique, que ce soit dans les salles de spectacle, les music-halls ou les cinémas, et du syndicalisme qui, avec le New Unionism, s'introduisit dans de nouveaux secteurs.

Alors que les organisations antérieures de musiciens comme la Incorporated Society of Musicians se résumaient à des associations professionnelles davantage consacrées à la certification des compétences techniques qu'à l'amélioration des conditions de travail, l'AMU se présentait ouvertement comme un syndicat. Ceci eut pour effet d'aggraver la rupture idéologique au sein de la profession musicale entre ceux qui jugeaient que les syndicats étaient les mieux placés pour défendre les intérêts des musiciens, et ceux qui pensaient que ces derniers devaient s'affilier à des associations professionnelles. Ehrlich décrit ces divisions comme une opposition entre « *gentlemen* » et « interprètes » [*players*]. Les *gentlemen* représentent l'élite, basée à Londres, travaillant dans les orchestres, et organisée au sein de la London Orchestral Association – une association professionnelle. L'AMU, en revanche, était un syndicat, surtout présent au départ dans *les* music-halls et les salles de province. Dès le début, il y eut des conflits entre la LOA et l'AMU, la première accusant la seconde d'être une forme de « tyrannie organisée, la malédiction du syndicalisme moderne dans ce pays » (LOA, 1894).

Il y eut cependant des tentatives pour rassembler tous les musiciens au sein d'une même organisation, et ces efforts aboutirent en 1921 quand la LOA, devenue la National Orchestral Union of Professional Musicians fusionna avec l'AMU pour former la MU. Les adhésions et la puissance du syndicat au sein de l'industrie musicale se développèrent immédiatement. Cependant, dix ans après, les effets combinés de la disparition des orchestres de cinéma, avec l'arrivée du parlant, et du contexte économique des années 1930 aboutirent à un taux de chômage important chez les musiciens. Les adhésions à la MU baissèrent : elles passèrent d'un peu plus de 20 000 en 1928 à 6 740 en 1936. Ehrlich (1985, 211) avance le chiffre de 12 000 à 15 000 membres en moins.

Les musiciens furent ensuite appelés sous les drapeaux pendant la Seconde Guerre mondiale. En conséquence, ce ne fut que vers la fin des années 1940 que le nombre d'adhésions dépassa les records précédents. Malgré des fluctuations ultérieures, les adhésions à la MU ont été pendant les quarante années suivantes relativement stables. En 2012, le syndicat comptait 30 446 membres, un peu

moins seulement qu'en 1969⁷. Contrairement à bon nombre de syndicats britanniques, la MU n'a pas fusionné avec d'autres syndicats, et n'a pas vu son nombre d'adhérents diminuer, alors que le nombre total de travailleurs syndiqués est passé de plus de 13 millions en 1979 à 6,5 millions en 2012 (DBIS, 2013).

La MU constitue ainsi un petit syndicat artisanal, avec une histoire vieille de 120 ans. Le point important ici est que son activité, comme celle de n'importe quel autre syndicat, est éminemment politique. Par « politique », on peut comprendre la recherche et l'exercice du pouvoir⁸. Dans ce domaine, la MU est constamment intervenue pour remettre en cause et reconfigurer l'équilibre des pouvoirs au sein de l'industrie musicale britannique. Si, en outre, on comprend « politique » à la façon de John Street quand celui-ci, reprenant Colin Hay, écrit que, pour être politique, « une situation doit mettre les gens devant un choix, à partir duquel ils peuvent agir : ils doivent être acteurs » (2012 : 7), dans ce cas-là également, la MU a cherché à « être acteur » et à persuader les employeurs de se ranger à leur version de ce que doit être l'industrie musicale. Tout en ayant pris en général le parti du travail contre le capital, le pragmatisme de la MU l'a aussi amenée à faire alliance avec les employeurs quand elle estimait que cela servait l'intérêt de ses membres.

L'histoire de la MU est celle d'une lutte pour défendre les travailleurs, ce qui l'a par conséquent entraînée dans plusieurs conflits et l'a exposée à la critique. Or il est frappant que les reproches les plus fréquemment adressés à la MU ne proviennent en général pas de ceux que l'on considère comme ses adversaires traditionnels, à savoir les employeurs. La plus grande partie de ces critiques vient des musiciens eux-mêmes, adhérents ou non. Les journalistes et les chercheurs ont fait état de ces critiques et les ont diffusées auprès du grand public. La MU semble ainsi ne pas avoir toujours réussi à se faire aimer à l'extérieur. Une petite chronologie suffira à le suggérer. Aux débuts de l'AMU, les divisions au sein de la profession mentionnées plus haut poussèrent son fondateur, J.B. Williams,

7. Voir www.certoffice.org/CertificationOfficer/media/DocumentLibrary/PDF/154T_2012.pdf et www.music.arts.gla.ac.uk/muhistory/?page_id=204 [consultés le 25 juin 2015].

8. Sur l'importance des questions de pouvoir en politique, voir Lukes (2005).

à lui donner pour but de protéger ses membres des « amateurs », des « employeurs sans scrupules » et enfin, ce qui est révélateur, de « nous-mêmes » (cité dans Jempson, 1993 : 7). Ainsi, dès le commencement, les principaux adversaires de l'AMU ne furent pas seulement les employeurs, mais aussi les musiciens, symbolisés par la LOA, qui jugeaient leur métier incompatible avec le syndicalisme.

L'une des préoccupations principales et des plus constantes de la MU fut toujours le problème de la compétition sur le marché du travail entre ses membres et d'autres musiciens, qu'il s'agisse, d'une part, de musiciens amateurs, d'orchestres militaires, ou encore d'orchestres de policiers ou, d'autre part, de musiciens étrangers. Dans ce dernier cas, la MU chercha, dès sa fondation, à limiter et empêcher l'emploi de musiciens étrangers au Royaume-Uni, avec pour argument que leur travail pouvait être fait par les musiciens nationaux. Ces revendications conduisirent ainsi le Ministère du Travail à accepter, entre 1935 et 1954, de ne pas donner de permis de travail aux musiciens étrangers sans autorisation – en général refusée – de la MU. La position de la MU était sous-tendue par une attitude qu'on nous a résumée de la façon suivante : « Pourquoi est-ce qu'on aurait besoin de Louis Armstrong ? On a Kenny Baker » (Représentant de la MU, cité dans Blain, 2012⁹). La MU défendait ainsi l'idée qu'un musicien britannique pouvait faire tout ce que faisait un musicien étranger, et donc qu'il était rarement nécessaire de faire venir des musiciens, même pour les tournées. Les différents accords réciproques qui suivirent la fin de « l'interdiction » des musiciens « étrangers » se prolongèrent sous des formats divers jusque dans les années 1980.

L'histoire du permis de travail est une histoire longue et complexe, qui a été écrite ailleurs (Cloonan & Brennan, 2013). Mais plusieurs chercheurs ont remarqué que l'attribution de ces permis a pénalisé de façon disproportionnée les musiciens de jazz afro-américains, de telle sorte que, comme le note McKay, cette « exclusion [...] a fait un excellent travail pour que, deux décennies durant, la musique et la danse jazz britanniques demeurent blanches » (2005 : 122). Oliver ajoute que cette politique « fut imposée de façon tout

9. Cette citation figure aussi dans Godbolt (1976 : 55).

aussi stricte que stupide » (1990 : 80). Même l'histoire officielle du syndicat reconnaît que ce ne fut pas là son heure de gloire, et que cette période fut marquée par la xénophobie et le racisme (Jempson 1993 : 50).

La technologie posait un autre problème à la MU, qui freina plusieurs de ses évolutions. Parmi elles, l'apparition du cinéma parlant (l'Union pensait que les orchestres de cinéma n'avaient été supprimés que temporairement, et reviendraient à un moment ou à un autre), la diffusion de disques à la radio, et celle d'émissions enregistrées à la radio comme à la télévision. À plusieurs reprises, la MU a cherché à limiter l'emploi des nouvelles technologies afin de maintenir l'embauche de musiciens dans les médias. Ces positions ont conduit plusieurs chercheurs à accuser la MU d'être constamment en retard d'un train. En 1970, par exemple, Frith affirma que la « MU a toujours été décalée par rapport aux besoins spécifiques des artistes rock » (Frith, 1978 : 162) et, dix ans plus tard, ce fut au tour de Street d'affirmer que

comme chaque innovation semblait menacer l'emploi, la MU s'y est à chaque fois opposée : elle fut successivement contre l'enregistrement multipiste, les mellotrons, les synthétiseurs et les boîtes à rythmes. Certes, la MU était motivée par le désir de défendre ses adhérents. Mais dans les faits sa politique fut tout bonnement réactionnaire (1986 : 147).

Toutefois, à y regarder de plus près, il semble que bien que la MU ait souvent accueilli les développements technologiques de l'industrie avec hostilité, elle s'en est toujours accommodée par la suite. Ainsi, s'il n'était pas possible d'empêcher d'enregistrer et de diffuser de la musique – ce qui dans les deux cas semblait au départ menacer l'emploi des musiciens *live* – il était au moins possible de réguler ces activités. Le syndicat chercha par conséquent à négocier avec les principaux employeurs, les maisons de disques et les diffuseurs, au sujet de l'emploi des nouvelles technologies et des redevances qu'elles engendrent, d'une façon plus pragmatique qu'on ne pourrait le croire à la lecture de ses différents détracteurs.

Si l'université a constitué un premier foyer de critiques adressées à la MU, c'est plus récemment la presse écrite qui a enquêté sur les pratiques du syndicat. Quand, dans les années 1980, certains

musiciens de studio ont essayé de constituer une structure dissidente et rivale, la Professional Musicians Guild, le *Sunday Times* publia à cette occasion une série d'articles au sujet du rôle qu'aurait joué la MU dans la délocalisation à l'étranger du travail sur la bande-son des films. Ces articles affirmaient aussi que la London Weekend Television avait renoncé à produire *Betty*, une comédie musicale au budget d'environ 4,5 millions de livres sterling, après avoir échoué à trouver un accord avec la MU concernant les cachets (Sutherland, 1988b). Cette campagne de presse diabolisa les représentants de la MU. Le *Sunday Times* publia ainsi un article intitulé « Comment tuer avec le baiser de la mort : à propos de Don Smith, membre de la Musicians' Union », qui détaillait comment Don Smith, responsable des studios à la MU, y faisait la police, et « exer[çait] un pouvoir considérable » sur les studios (*ibid.*).

Les attaques les plus violentes dirigées contre la MU furent toutefois celles qui dénonçaient son fonctionnement et sa cuisine interne. En 2000, l'élection d'un nouveau Secrétaire général – Derek Kay – et sa suspension quasi immédiate par le Comité Exécutif attirèrent l'attention inédite de la presse nationale. Les critiques ne vinrent cette fois-ci pas seulement de la presse de droite (Lebrecht, 2001), mais aussi de la gauche. Le *Guardian* qualifia la MU d'« organisation doctrinaire de gauche aussi secrète et muette que le KGB » (Sweeting, 2001), tandis que *The Independent* parlait pour sa part « des méthodes incroyablement rétrogrades de la Musicians' Union » (Mendick, 2001).

Ainsi, la MU a été au cours de toutes ces années tour à tour décrite comme une organisation dépassée, bureaucratique, protectionniste, extrémiste, réactionnaire et même quasi raciste. La MU a toutefois aussi joué un rôle clef – quoique largement ignoré – dans l'industrie musicale britannique. Son histoire est riche d'enseignements au sujet de la vie professionnelle des musiciens, de l'économie politique de l'industrie musicale, et la dynamique mouvante des rapports de pouvoir en son sein. Il s'agit bien là de politique, dans la mesure où la MU a essayé de faire de ses adhérents des acteurs et de modifier le rapport de force en faveur des travailleurs. Pour le montrer, il a été nécessaire d'adopter une démarche spécifique.

Les musiciens en tant que travailleurs

Cette recherche repose sur l'idée que les musiciens sont des travailleurs, de différents types. Notre approche consiste ainsi à caractériser les musiciens comme des personnes désireuses de gagner leur vie par la musique, autrement dit comme des personnes recherchant un emploi dans l'industrie musicale. Il s'agit là d'une caractéristique commune à tous les musiciens en tant que travailleurs. Cependant le travail spécifique des musiciens implique un éventail de talents et de pratiques très varié. Il implique aussi des problèmes de statut, et, pour la MU, une question bêtement technique : qu'est-ce qu'un musicien ? Poser cette question est un préalable nécessaire pour décider ensuite de qui peut adhérer au syndicat, et les décisions prises à ce sujet furent essentielles pour définir ce que signifie être musicien au Royaume-Uni. De tels débats reviennent régulièrement dans l'histoire de la MU, et les réponses apportées à cette question en disent long sur le statut professionnel et social des musiciens à tel ou tel moment. Le règlement de la MU n'a jamais varié : peut adhérer « toute personne exerçant une profession dans le domaine de la musique » [*anyone following the profession of music*] (Musicians' Union, 2013 : 237). Or ces mots peuvent être interprétés de bien des manières. Au début de l'AMU, une personne pouvait être recrutée grâce à sa notoriété locale, et jusqu'à la centralisation de ces dernières années, l'adhésion se faisait au niveau de la branche locale du syndicat. Dans ses différentes publications, les adhérents étaient en général classés par instrument, ce qui permet de savoir qui pouvait adhérer, et qui ne le pouvait pas. Les chanteurs par exemple étaient en général refusés, puisqu'ils n'ont pas d'instrument. Ceux-ci furent donc représentés pendant longtemps par la Variety Artists Federation, qui fut intégrée en 1967 à Equity, le syndicat des acteurs. Les DJs, puisqu'ils ne travaillent pas avec un instrument traditionnel, furent aussi refusés jusque dans les années 1990 (Lee, 1997) – ce qui montre comment la conception de leur travail a évolué, du statut de simples passeurs de disques à celui de créateurs à part entière.

Si pour le Syndicat des musiciens le problème était de savoir *qui* pouvait adhérer, pour les musiciens la question était et a toujours été de savoir *pour quelles raisons* adhérer. Au cours du temps,

trois éléments ont déterminé la probabilité que tel musicien en particulier adhère ou non. Le premier est son appartenance à une catégorie *autorisée* à adhérer au syndicat – comme nous l’avons vu, certains types de musiciens ont été exclus à certaines périodes. Dans d’autres cas, les musiciens ont pu être *forcés* à adhérer. Certes, la législation britannique a empêché à plusieurs reprises les pratiques de *closed shop* (quand l’employeur s’engage à ne recruter que des personnes syndiquées). Mais la MU a néanmoins plusieurs fois passé des accords de *closed shop* avec les représentants patronaux. Les différents entretiens que nous avons menés montrent ainsi que pendant de nombreuses années, quel que soit le cadre légal, la télévision était *de facto* en *closed shop* et qu’un musicien qui voulait y travailler devait adhérer à la MU. De plus, on attendait en général d’un membre d’un orchestre qu’il soit adhérent. Il s’agissait même d’une quasi-obligation. Comme le dit Bill Kerr, l’actuel responsable des orchestres au sein de la MU, adhérer au syndicat était une « carte essentielle dans votre jeu » (Kerr, 2014). Enfin, troisième cas de figure, les musiciens qui *choisissent*, tout simplement, d’adhérer. Un musicien peut être motivé par différents facteurs : l’idéologie, chez ceux qui estiment qu’il faut faire partie d’un syndicat ; le crédit associé pour certains au fait d’être syndiqué ; enfin, les avantages liés à la syndicalisation, comme la possibilité d’être assuré à moindre coût ou de bénéficier d’une aide juridique.

L’étude des différentes catégories d’adhérents et de leur rôle dans les différentes industries musicales permet de montrer que les musiciens sont des travailleurs de types *très différents*. Ils travaillent dans des endroits variés, définis chacun par des relations de pouvoir et une économie politique spécifiques. Ainsi, à part ceux qui travaillent dans un orchestre, très peu de musiciens ont un emploi stable et régulier. Les musiciens qui ne font pas partie d’un orchestre ont bien plus de chances de travailler en *freelance*, comme une PME. Ils sont souvent des employés temporaires, recrutés directement ou en sous-traitance, par différentes structures : chaînes de télévision, maisons de disques, salles de concert, la plupart du temps simultanément. Dans certains cas – les meneurs d’orchestres de danse par exemple –, les musiciens peuvent eux-mêmes employer d’autres musiciens, avec les complications que cela implique relativement à leurs activités syndicales. Le fait que la plupart des adhérents à la MU soient des

travailleurs indépendants, en *freelance*, résulte aussi de différentes exigences et attentes propres à la MU, distinctes de celles que l'on trouve dans des industries comptant moins de grandes entreprises. La tendance générale de la MU, après avoir tenté de regrouper l'ensemble des musiciens – et finalement échoué sur ce point – fut de consacrer de moins en moins de temps aux négociations directes avec les employeurs, et de se concentrer progressivement sur la prestation de différents services comme l'organisation d'ateliers ou l'assurance des instruments¹⁰.

De façon générale, la nature de la force de travail, associée à celle de l'organisation de la MU, eut un impact considérable sur la *politique* de la MU. Comme nous l'a dit Mark Melton, ancien conseiller en économie de la musique, « la MU a toujours été un syndicat particulier sur ce point : une très grande partie de ses membres sont indépendants, et, politiquement, les travailleurs indépendants sont instinctivement des entrepreneurs » (Melton, 2012). Un autre ancien responsable nous dit qu'étant donné la composition de ses adhérents, l'une des principales réussites de la MU fut de rester un syndicat de centre-gauche (Blain, 2012). L'impression qui se dégage de tout cela est que les positions de la MU dans ses relations extérieures avec les différentes maisons de disques, ayants droit et chaînes de radio ou de télévision susceptibles d'employer ses adhérents sont en grande partie *pragmatiques*, avec comme fil directeur ce qui semble bénéfique financièrement pour la majorité de ses membres. C'est ce que nous allons étudier dans la partie suivante.

Les relations avec l'extérieur : les industries musicales et la PPL

L'économie politique de l'industrie musicale est un point de départ naturel pour étudier le rôle joué par la MU, d'autant plus que ce rôle

10. Il est important de souligner que la MU et certaines organisations clefs comme la BBC, les grands orchestres et la BPI (pour les musiciens de studio) continuent d'être liées par des conventions collectives. Bien que ces conventions représentent une part importante de l'activité de la MU, elles ne concernent qu'une minorité de ses adhérents.

a jusqu'ici été négligé, voire entièrement ignoré, dans les différentes études consacrées aux industries musicales (Jones, 2012 ; Longhurst, 1995 ; Negus, 1992 ; Shuker, 2007 ; Wikström, 2009). L'industrie musicale peut être définie comme un ensemble de contrats entre différentes parties, dont les plus importantes sont les paroliers, les interprètes, les musiciens, les labels, les diffuseurs, les promoteurs de concerts et les éditeurs. Là, comme nous l'avons déjà noté, la MU peut légitimement prétendre être la *seule* organisation à participer à *tous* les accords qui sous-tendent les liens entre ces différents acteurs, et à pouvoir les influencer. On trouve des exemples de ces interconnexions dans les trois domaines de l'exécution publique de la musique, des enregistrements et de la diffusion. Pour exercer son contrôle sur ces trois domaines et faire jouer son influence, la MU s'appuya sur les accords passés entre le syndicat et la Phonographic Performance Ltd. (PPL), que nous allons examiner maintenant.

Phonographic Performance Ltd

La PPL fut instituée par les maisons de disques en 1934, à la suite d'un jugement rendu par la Haute Cour de justice en faveur de la Gramophone Company (dont la fusion avec Columbia Gramophone donna naissance à EMI en 1931) contre le Cawardine's Café à Bristol. Ce dernier se vit condamné à indemniser la Gramophone Company pour avoir passé des disques dont celle-ci possédait les droits. La PPL fut alors rapidement mise en place afin de collecter pour ses membres les droits de diffusion d'un disque dans l'espace public, comme cela avait été le cas à Bristol. Dès le début, la PPL fut (elle l'est toujours) la propriété des grandes maisons de disques, à savoir, en 1934, Decca et EMI. Les deux entreprises décidèrent rapidement de payer les musiciens jouant sur les disques, et, après débat, on fixa le pourcentage du revenu net des ventes à 20 %. Il s'agissait là d'un versement à titre gracieux. Au début, les musiciens étaient payés directement. Il est difficile de juger maintenant de l'efficacité d'un tel système. Toujours est-il qu'en 1947, un nouvel accord, officiel cette fois, et par ailleurs plus étendu, fut passé entre la MU et la PPL. Il stipulait que la PPL acceptait de verser 20 % de son revenu net, via les maisons de disques, aux artistes

crédités sur les disques, et, en plus, 12,5 % aux musiciens de studio, directement payés à la MU.

L'accord de 1947 est remarquable à plusieurs titres. Premièrement, les musiciens concernés n'étaient pas nécessairement tous adhérents du syndicat, même si c'était probablement le cas de la grande majorité d'entre eux. La MU recevait donc de l'argent pour le travail de personnes extérieures au syndicat. Deuxièmement, les sommes versées au syndicat restaient soumises au bon vouloir des maisons de disques. Troisièmement, avec la rapide croissance des maisons de disques et de la diffusion sur les ondes, le montant de ces paiements augmenta de manière exponentielle, en particulier dans les années 1980. Le premier versement, en 1951, qui couvrait quatre années, atteint environ 60 000 £. Le paiement de l'année 1989 avoisina les 2,5 millions (Musicians' Union Executive Committee, 1953 & 1991). Enfin, quatrièmement, cet exemple illustre le pragmatisme de la MU : opposée à la production de disques, mais dans l'incapacité de la juguler, elle chercha alors à la contrôler et à en tirer des bénéfices pour ses adhérents. Les liens entre la MU et la PPL eurent tout au long du *xx*^e siècle et au-delà un effet important sur les différentes industries employant des musiciens. Trois domaines en particulier furent affectés : l'exécution publique, l'utilisation des enregistrements et la diffusion sur les ondes.

La musique *live*

La MU s'est toujours consacrée prioritairement à la musique *live*, considérée comme la principale source d'emploi, et a longtemps considéré que les « travailleurs musiciens » étaient ceux qui jouaient dans des groupes ou des orchestres. Le syndicat a toujours cherché, et cherche encore, à étendre les opportunités de jouer en public, ce qui faisait particulièrement sens au début de l'industrie du disque, quand celle-ci était connue pour ne reverser aux musiciens que des miettes, voire rien du tout. L'ironie est que la défense de la musique interprétée publiquement et de ses emplois eut précisément pour effet d'offrir au syndicat une influence importante sur les maisons de disques et les médias, dans la mesure où il essayait de réduire leur impact sur la musique *live*. Ce point est essentiel pour comprendre une grande partie des prises de position du syndicat au sein de l'industrie musicale.

Historiquement, les efforts de la MU ont consisté à améliorer la rémunération des interprètes se produisant en public, leurs conditions de travail et à protéger leur emploi des nombreuses menaces représentées notamment par les amateurs¹¹, les nouvelles technologies, les musiciens étrangers ou non syndiqués. Au début, l'AMU chercha à établir un revenu minimum pour différents types de travail. Les augmentations « Askwith » de 1907 et 1912 contribuèrent à atteindre cet objectif : Sir George Askwith, désigné comme arbitre par le gouvernement, mit fin en effet à une grève du music-hall en établissant pour les artistes, musiciens inclus, un revenu minimum. La première augmentation mit aussi en place un revenu minimum pour les artistes travaillant à Londres, et la seconde un autre pour le reste du Royaume-Uni. La MU ne prit pas part à cette grève, qui fut principalement conduite par la Variety Artists' Federation. Toutefois, le fait que les revenus *minima* obtenus aient aussi concerné les musiciens permet de considérer ces accords comme le début des « minimums syndicaux » [*MU rates*] pour la musique jouée en public. Certes, la combinaison de spécialisations polyvalentes, l'avarice du marché et le trop-plein de l'offre permirent en général aux employeurs d'ignorer ces tarifs. Mais ceux-ci restent des repères permettant de fixer ce que les bons employeurs doivent payer, et ce que les musiciens peuvent raisonnablement demander. Il est aussi important de souligner le fait que ces tarifs, dans le music-hall, furent fixés à la suite d'une intervention gouvernementale.

Les années 1930 furent un moment charnière dans l'histoire de la MU. En effet, à cette époque, le syndicat mit en place avec l'industrie du disque (par le truchement de la PPL) et les médias (c'est-à-dire la BBC, à l'époque en situation de monopole) l'ensemble complet des règles et des tarifs fixant pour les années à venir, dans ces deux secteurs, la nature du travail et sa rémunération. La relation avec deux des principaux pourvoyeurs d'emploi fut essentielle, et eut un effet important sur les pratiques d'enregistrement, d'une part, et de diffusion, d'autre part. Dans le premier cas, la MU collecta

11. Au fil des années, la MU a régulièrement accusé dans ses publications les musiciens amateurs de faire baisser les salaires et/ou de prendre du travail aux musiciens professionnels. Il ne s'agissait cependant la plupart du temps que d'une rhétorique servant surtout à rappeler que le travail des musiciens doit être rémunéré.

des millions grâce au versement aux musiciens de droits d'auteurs ; dans le second, elle put contrôler la diffusion de musique à la radio et à la télévision.

Nous traiterons de ces questions plus bas, mais il est nécessaire auparavant d'illustrer l'implication de la MU dans la musique *live* à travers quelques exemples de la façon dont les accords obtenus avec la PPL ont pu avoir des effets jusque dans la façon de diffuser la musique. Ainsi, à la demande pressante de la MU, la PPL inclut certaines restrictions à la diffusion publique de disques dans l'énoncé des conditions à remplir par tout lieu souhaitant se voir attribuer une licence à cet effet. En raison des pressions de la MU, il avait été admis que de telles licences ne seraient délivrées que si le disque « ne se substituait pas, en totalité ou en partie, à l'embauche de musiciens » ou n'était pas diffusé « là où, relativement à la taille et la nature du lieu (théâtre, music-hall, salle de danse ou tout autre lieu de divertissement) il serait possible de recruter des musiciens » (Musicians' Union Executive Committee, 1947 : 23).

Ainsi, les principales salles n'avaient pas l'autorisation de passer des disques à moins de recruter aussi des musiciens. Cependant, il fut impossible à la MU et à la PPL d'appliquer cet accord. Les premières surprises parties [*record hops*] puis les discothèques devinrent en effet de plus en plus populaires auprès du public comme des propriétaires de salle. En conséquence, les conditions d'autorisation de la PPL ne purent au mieux que retarder la diffusion massive de disques dans les espaces publics. Le fonds d'archive de la MU contient une correspondance tout aussi fournie que fascinante entre la MU et la PPL, qui eut pour objet la façon d'appliquer ce système, et le problème posé par les salles qui cherchaient à passer entre les mailles du filet. L'ensemble du système commence ainsi à se disloquer à la fin des années 1950, quand des promoteurs un peu plus malins se mirent à payer les groupes sur place pour *ne pas* jouer, afin de permettre aux salles d'organiser des événements où elles pussent passer des disques (Brewster & Broughton, 2012 : 15). Le combat continua pendant des décennies, jusqu'à ce que les conditions restrictives de ce type soient interdites à la suite d'un rapport publié en 1988 par la Monopolies and Merger Commission (MMC, 1988). Jusque-là, la MU avait essayé, par pragmatisme, de réguler ce qu'elle ne pouvait empêcher. Ce pragmatisme s'étendait aussi à d'autres domaines.

L'utilisation des enregistrements

Comme nous l'avons noté plus haut, la PPL reversa à la MU une partie des revenus engendrés par la diffusion en public de disques. La raison en était que le syndicat représentait les interprètes, souvent inconnus, qui participaient à des enregistrements discographiques et qui avaient par conséquent droit au paiement d'une redevance. Mettre en place ce système prit du temps, et la MU ne reçut son premier versement qu'en 1951. Il fallut alors décider que faire de cet argent. La direction du syndicat choisit rapidement, plutôt que de distribuer cet argent aux musiciens enregistrés sur disque, de le conserver et de s'en servir « dans l'intérêt de tous les musiciens » (Martin, 1996 :16). La motivation était double. Premièrement, la *minorité* d'adhérents participant à des enregistrements affectait négativement la *majorité* des adhérents, dont le revenu provenait principalement de leurs performances publiques. Deuxièmement, comme l'affirma le Comité Exécutif en 1959, payer directement les adhérents risquait de faire passer la MU pour un syndicat « jaune », « que l'on pourrait accuser de dépendre pour son existence, d'une certaine façon, directement ou indirectement, des organisations d'employeurs » (*The Musician*, janvier, 1961 : 6). Tout en étant pragmatique, la MU était ainsi soucieuse de ne pas passer pour un laquais des patrons.

Deux problèmes empêchèrent le syndicat d'utiliser cet argent tout de suite. Tout d'abord, la PPL y imposait certaines conditions. Par exemple, seulement 5 % de cet argent pouvait servir à couvrir les frais administratifs, et l'argent ne pouvait pas être mobilisé « pendant un conflit commercial, ou pour un objectif contraire ou dommageable aux intérêts de la PPL ou de ses membres » (Musicians' Union Executive Committee, 1947 : 23). Le contexte était en effet celui des grèves de 1942-1944 et 1948 aux États-Unis, où, par deux fois, l'American Federation of Musicians (AFM) avait interdit à ses membres de jouer sur des disques. Cela eut un effet important sur le bénéfice des maisons de disques et, même s'il n'est pas certain que des grèves de ce type fussent possibles au Royaume-Uni, cette clause donnait aux maisons de disques britanniques l'assurance que leur argent ne servirait pas à les financer. Le second problème était le manque de clarté relativement au caractère imposable de cet argent, puisqu'il s'agissait d'un versement à titre gracieux. Durant la

plus grande partie des années 1950, la MU ne sut pas si cet argent était imposable. En conséquence, le syndicat le dépensa avec une extrême prudence.

Le syndicat créa finalement un Compte spécial pour ce que l'on allait appeler le « Fonds phonographique ». On reconnaissait ainsi que cet argent avait un statut « spécial », différent des activités régulières du syndicat, financées par les cotisations. Vers la fin des années 1950, le fonds commença à être utilisé. Au début, les intérêts engendrés furent transférés au Fonds de bienfaisance du syndicat, et le syndicat subventionna un ensemble de bals du 1^{er} mai dans tout le pays, ainsi que les droits d'inscription aux universités du National Council of Labour Colleges (NCLC ¹²). Après des débats passionnés sur l'usage de ce fonds pour la conférence biennale de 1957, le Comité exécutif décida en 1959 qu'« une grande partie du Fonds phonographique devra directement être utilisée pour favoriser l'emploi des adhérents » (Musicians' Union Executive Committee, 1959 : 16). Ainsi, le syndicat identifiait manifestement l'intérêt de « tous les musiciens » à celui de ses propres adhérents.

Promouvoir la musique *live* devint alors l'une des activités principales de la MU. Paradoxalement, l'argent venait de la PPL, qui, comme nous l'avons noté plus haut, était – et est encore – aux mains de ceux-là même qui étaient censés porter atteinte à la musique *live*, à savoir les maisons de disques. Les premiers crédits servirent à financer des bourses et des prêts à des organisations comme le Royal Philharmonic Orchestra, la Scottish Opera Society et le Bournemouth Military Band. L'argent fut également utilisé pour mettre en vente des badges et des autocollants pour voitures promouvant l'opération « Pour que vive la musique » [*Keep Music Live*] lancée par la MU. Ces premiers essais aboutirent en 1964 à la recherche d'un responsable pour superviser l'opération, poste qui fut tenu jusque dans les années 1990 par Brian Blain. En 1966, celui-ci décrivait ainsi le but de l'opération : « améliorer en quantité et en qualité les occasions d'écouter les musiciens faire leur travail » (Blain, 1966). Il remarqua

12. Organisation lancée en 1921 pour coordonner un réseau d'universités populaires créées dans le sillage du mouvement initié par le Central Labour College, première université ouvrière indépendante de l'État, créée en 1909. Elle était soutenue par le Trades Union Congress. [NDÉ]

des années plus tard que son rôle s'était apparenté à celui d'un « ministère de la Culture en miniature, qui recycle son argent dans toutes sortes d'activités musicales » (Blain, 2012). Cela signifiait soutenir financièrement les concerts donnés pour le 1^{er} mai, ainsi que d'autres concerts sur demande des organisateurs. En plus de ce soutien financier relativement modique à certaines personnes ou certaines organisations locales, le syndicat débloqua aussi à différents moments des fonds importants pour empêcher de grandes institutions comme le London Symphony Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra ou le Ronnie Scott's Jazz Club de mettre la clef sous la porte.

Cet arrangement entre la MU et la PPL signifiait beaucoup sur le plan politique. Ce fut le premier d'une série d'accords pragmatiques passés avec les employeurs. En raison de la nature de l'emploi chez les musiciens, le syndicat, durant toute son histoire, travailla parfois en étroite collaboration avec différents employeurs. Il en résulta un mélange de pragmatisme et, occasionnellement, d'opportunisme, en vue de défendre ce qui semblait être dans l'intérêt des adhérents. Bien sûr, dans de nombreux autres cas, la MU a semblé se ranger du côté des employeurs. Par exemple, en 1965, le *Times* publia un article affirmant que la MU, la PPL et la BBC étaient accusées par un conseiller de la Reine siégeant au Performing Rights Tribunal¹³ de « s'être liguées » contre la première radio commerciale du Royaume-Uni, Manx Radio, afin de la faire disparaître (*Times*, 27 avril 1965 : 7). Dans un procès ultérieur, en 1980, John Morton, alors Secrétaire général de la MU, fut convoqué comme « partie prenante » en faveur de la PPL quand l'Association of Independent Radio Contractors (AIRC) s'insurgea contre le montant des droits à payer pour pouvoir diffuser le répertoire de la PPL.

En ce moment, l'actuel Secrétaire général de la MU, John Smith, et son responsable des studios, Pete Thoms, siègent au Bureau des artistes de la PPL, que la MU a aidé à mettre en place. Les exemples de liens entre la MU et l'ensemble des industries musicales, artistiques, ou encore des sociétés d'ayants droit ne

13. Corps quasi judiciaire indépendant, établi en 1956, qui a pour fonction de régler les litiges concernant les cessions de copyright. Il est devenu le Copyright Tribunal en 1997 [NDÉ].

manquent pas. Ainsi, la MU est un membre actif de UK Music, un important lobby de l'industrie musicale, et se retrouve par conséquent aux côtés de groupes d'intérêts représentant les maisons de disques, les managers, les promoteurs de concert et les éditeurs de musique. Par ailleurs, John Smith est l'un des directeurs du British Copyright Council¹⁴, ainsi que le représentant de la MU au sein de la Creative Coalition Campaign¹⁵. La MU entretient ainsi des relations complexes – mais apparemment constructives – avec l'ensemble des principaux employeurs. D'un point de vue historique, le résultat est que la MU a plusieurs fois noué des alliances stratégiques avec les employeurs quand existait une convergence d'intérêts. Comme le montre la section suivante, les liens étroits entre la PPL et la MU furent souvent le chaînon reliant celle-ci aux employeurs.

La diffusion radiophonique

La MU établit très rapidement de bonnes relations de travail avec la BBC. Celle-ci, à ses débuts dans les années 1920, dépendait très largement de la musique et était aussi devenue, dans la décennie suivante, le principal employeur de musiciens au Royaume-Uni. Le développement ultérieur des orchestres de la BBC eut pour conséquence de donner la préférence à la diffusion de concerts en direct plutôt qu'à la musique enregistrée, jusque pendant les années 1970. Les accords entre la MU et la PPL servirent aussi à cela, puisque la PPL négocia avec la BBC, sur la demande de l'Union, puis les radios privées plusieurs accords portant sur le « *needle time*¹⁶ » – les créneaux horaires où il serait permis de passer des disques. Ces accords restreignaient la quantité de musique enregistrée, dont les droits étaient détenus par les membres de la PPL, qu'il était possible de diffuser à la radio.

14. Organisme en charge, depuis 1965, de « protéger et de promouvoir les principes du copyright au Royaume-Uni » (voir « Welcome », site internet du British Copyright Council, <http://www.britishcopyright.org/> [consulté le 10 juillet 2015]) [NDÉ].

15. Organisme réunissant ayants droit et syndicats des industries créatives et sportives notamment pour lutter contre les violations de copyright liées au téléchargement illégal (voir « About the campaign », site internet de la Creative Coalition Campaign, <http://www.creativecoalitioncampaign.org.uk/about> [consulté le 10 juillet 2015]) [NDÉ].

16. « Temps d'aiguille », en référence à la pointe de lecture de la platine de disques, synecdoque de la diffusion d'enregistrements [NDÉ].

Ces accords furent au début passés, de façon informelle, entre la BBC et la PPL, la MU y participant de plus en plus par la suite¹⁷. Un accord officiel fut signé entre la BBC et la PPL en 1935, stipulant que la BBC paierait pour pouvoir diffuser des enregistrements. Pendant la Seconde Guerre mondiale, un accord entre la BBC et la PPL autorisa la BBC à diffuser 24 heures de musique enregistrée par semaine à répartir sur les émissions « *Home and Light* », et jusqu'à 30 heures quand la troisième émission (culturelle) commença à être diffusée en 1946 (Musicians's Union Executive Committee, 1947 : 22-23). Le nombre d'heures autorisées diminua pendant les deuxième et troisième années de l'accord, et fut la source d'un conflit entre les trois parties concernées. En 1946, la MU avait passé un accord séparé avec la PPL, qui rendait très difficile toute tentative par la BBC d'augmenter le *needle time*. Si le nombre d'heures autorisées augmenta au milieu des années 1960 et à nouveau pendant la décennie suivante, ce fut principalement pour aider la BBC à contrer la menace des radios pirates puis, plus tard, des radios commerciales. Mais, en 1970, quelqu'un comme Harry Francis, candidat au Secrétariat général de l'Union, pouvait encore affirmer « être opposé à tout *needle time* ». Autrement dit, au moment où les Beatles finissaient leur carrière, Francis était encore opposé à la diffusion de disques à la radio.

Il fut facile au début pour le syndicat et les labels de faire cause commune contre les diffuseurs. Dans les années 1930, les maisons de disques considéraient qu'une diffusion à la radio signifiait autant de ventes en moins, tandis que la MU, de son côté, estimait que les enregistrements aboutissaient à enlever du travail aux musiciens. Mais ces positions apparurent de plus en plus anachroniques avec la croissance exponentielle de l'industrie du disque et de la radio. Au milieu des années 1960, il y avait donc manifestement un problème pour les radios, leurs auditeurs (dont un certain nombre avait pris l'habitude d'écouter de la musique pop non-stop sur les radios pirates), et toute une génération de musiciens dont la carrière dépendait de la diffusion radiophonique de leurs

17. Cet alinéa s'appuie sur différentes sources provenant du fonds d'archives écrites de la BBC [BBC Written Archives Centre]. Voir les pages dédiées sur le site de la BBC, « History of the BBC – The Written Archives », <http://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/research/wac> [consulté le 10 juillet 2015].

œuvres. Il est nécessaire de bien comprendre que ce qui inquiétait la PPL était le fait que la MU avait le pouvoir de demander à ses membres d'arrêter de faire des enregistrements, et par conséquent de toucher au portefeuille des maisons de disques. Les archives de la BBC montrent que la PPL fut à plusieurs reprises prête à négocier un *needle time* plus étendu, mais qu'elle fit machine arrière devant l'opposition résolue de la MU.

Pour la MU, il avait toujours été clair que la musique diffusée à la radio devait l'être en direct, et la PPL entama en effet des négociations avec la BBC au sujet du *needle time* sur la base des positions de la MU. De plus, la BBC en vint à penser qu'à trop essayer d'étendre ce créneau elle risquerait de se mettre la MU à dos, alors que celle-ci était capable d'interrompre le travail des orchestres de la BBC, comme des labels contrôlant la PPL (Walford, 1971). Cette situation perdura jusqu'en 1988, avec le rapport de la Monopolies and Mergers Commission. Son application l'année suivante aboutit à la fin du *needle time*, et aussi aux demandes de la PPL que les lieux qui diffusaient des disques, à partir d'une certaine taille, employassent aussi des musiciens.

Bien que l'enquête du MMC ait été mise en place pour connaître les pratiques de la PPL, ce fut la MU qui en devint la principale victime, sans doute parce qu'elle était en quelque sorte liée au destin de la PPL. Dennis Scard, le Secrétaire général de l'époque écrivit deux ans après que « le pouvoir du syndicat s'était effondré » (1991 : 9). Cela était dû selon lui au gouvernement, qui avait deux priorités. La première était d'essayer d'affaiblir les syndicats dans les médias qui étaient considérés, en raison d'une série de conflits datant du milieu des années 1980, comme l'un des « derniers bastions du pouvoir syndical » (*ibid.*) La seconde priorité fut le résultat du second rapport du MMC, qui eut pour effet d'ouvrir l'industrie du disque à ceux, comme les boîtes de nuit, qui utilisaient ses « produits pour leur propre compte » (*ibid.* : 8). À partir de cette date, la MU n'arriva plus à entraver le fonctionnement du marché ni à le contrôler, étant donné que cela avait été rendu illégal par un gouvernement d'orientation libérale. C'est ainsi que finit une époque où un petit syndicat artisanal avait été capable de limiter la quantité de musique enregistrée qu'il était possible de passer à la radio, parce qu'il pouvait mettre la pression sur une organisation d'employeurs, aux mains des principaux labels.

Conclusion

L'étude des rouages de la MU est riche d'enseignements sur la vie professionnelle des musiciens britanniques de ces 120 dernières années. De même, étudier les musiciens en tant que travailleurs dans le détail des négociations auxquelles ils prenaient part nous donne un éclairage unique sur l'évolution de leur statut sur le marché du travail. Se dessine ainsi l'image d'une organisation dont la politique a visé à s'assurer que l'organisation du travail et les rémunérations dans l'industrie musicale britannique bénéficiassent à ses membres. Les succès obtenus dans ces deux domaines furent le résultat d'une politique dont le pragmatisme dans les relations avec les employeurs devint la principale caractéristique. Les arrangements trouvés avec la PPL permettent de mieux comprendre des questions centrales dans l'histoire de la MU. Il est important de se souvenir que quand la PPL fut fondée, en 1934, la MU était au plus bas, ravagée par les films parlants, l'une des principales causes de l'effondrement du nombre de ses adhérents. Les rentrées d'argent en provenance de la PPL, bien qu'étant soumises à conditions et n'ayant été effectives qu'après de nombreuses années, eurent au minimum pour effet de remonter le moral de la MU. La fondation et le développement de la BBC donnèrent aussi un nouvel élan au syndicat. La BBC était en effet un employeur incontournable, et la MU estimait, malgré plusieurs désaccords, qu'il était possible de s'entendre avec elle. De façon générale, nos premiers résultats indiquent que les accords que la MU réussit à passer avec la PPL et la BBC dans les années 1930 et 1940 définirent pour un demi-siècle la tonalité des relations de travail dans l'industrie musicale britannique. Quand Williams fonda l'AMU en 1893, il déclara que les principaux ennemis des musiciens étaient les « amateurs », « les employeurs sans scrupules » et « nous-mêmes » (Jempson, 1993 : 4). La MU persévéra dans sa lutte contre les « amateurs » et « nous-mêmes ». En revanche, en ce qui concerne deux des principaux employeurs – la BBC et la PPL – elle sembla opter pour le pragmatisme, considérant qu'il était récompensé par de bonnes relations de travail.

Bibliographie

- ANDERSON Tim (2004), « Buried Under the Fecundity of His Own Creations : reconsidering the Recording Bans of the American Federation of Musicians, 1942-1944 and 1948 », *American Music*, vol 22, n° 2, p. 231-269.
- BREWSTER Bill et BROUGHTON Frank (2012), *The Record Players*, Londres, Virgin.
- CLOONAN Martin et BRENNAN Matt (2013), « Alien Invasion: the British Musicians' Union and Foreign Musicians », *Popular Music*, vol. 32, n° 2, p. 279-295.
- DAVID-GILLOU Angèle (2009), « Early Musicians' Unions in Britain, France, and the United States : on the Possibilities and Impossibilities of Transnational Militant Transfers in an International Industry », *Labour History Review*, vol. 74, n° 3, p. 288-304.
- EHRlich Cyril (1985), *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century : A Social History*, Oxford, Clarendon Press.
- FRITH Simon (1978), *The Sociology of Rock*, Londres, Constable.
- FRITH Simon, BRENNAN Matt, CLOONAN Martin, et WEBSTER Emma (2013), *The History of Live Music in Britain Since 1950 : Volume 1. 1950-1967*, Farnham, Ashgate.
- GORMAN Robert (1983), « The Recording Musician and Union Power : A Case Study of the American Federation of Musicians », *South Western Law Journal*, n° 37, p. 697-689.
- HAY Colin (2007), *Why We Hate Politics*, Cambridge, Polity.
- JEMPSON Mike (1993), *The Musicians' Union : A Centenary Celebration*, Londres, Musicians' Union.
- JONES Michael (2012), *The Music Industries*, Basingstoke, Palgrave MacMillan.
- LEBRECHT Norman (2001), « Discordant saga », *Daily Telegraph*, 24 octobre 2001, <http://www.scena.org/columns/lebrecht/011024-NL-MU.html> [consulté le 25 juin 2015].
- LEE Danny (1997), « In the mix », *Guardian*, 24 octobre 1997, p. 20.
- LONDON ORCHESTRAL ASSOCIATION (LOA) (1894), « Questionable Orchestral Associations », *Orchestral Association Gazette*, 11 août, p. 1.

- LONGHURST Brian (1995), *Popular Music and Society*, Cambridge, Polity Press.
- LUKES Steven (2005), *Power : A Radical View*, 2^e édition, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- McKAY George (2005), *Circular Breathing*, Londres, Duke University Press.
- MARTIN Stan (1996), « Exploding a Myth », *The Musician*, mars 1996, p. 16-7.
- MENDICK Robert (2001), « The Red Flag Is The Only Tune In Town », *The Independent*, 4 février, p. 16.
- MICHELSON Grant (1997), « Out of Tune ? Union Amalgamations and the Musicians' Union of Australia », *Journal of Industrial Relations*, vol. 39, n° 3, p. 303-331.
- NEGUS Keith (1992), *Producing Pop*, Londres, Edward Arnold.
- OLIVER Paul (ed.) (1990), *Black Music in Britain*, Buckingham, Open University Press.
- SCARD Denis (1991), « The Union and the Record Industry », *The Musician*, juin 1991, p. 8-9.
- SELTZER George (1989), *Music matters : The Performer and the American Federation of Musicians*, Metuchen, N.J., Scarecrow Press.
- SHUKER Roy (2007), *Understanding Popular Music Culture*, Londres, Routledge.
- STREET John (1986), *Rebel Rock*, Oxford, Blackwell.
- (2012), *Music and Politics*, Cambridge, Polity.
- SUTHERLAND Alex (1988a), « How Dr. Death's Kiss Takes a Toll – Don Smith of the Musicians' Union », *Sunday Times*, 10 juillet.
- (1988b), « Time for the Studio Orchestras to Face the Music », *Sunday Times*, 28 février.
- SWEETING Adam (2001), « Playing with Fire », *Guardian* online, 6 février, <http://www.guardian.co.uk/culture/2001/feb/06/artsfeatures2> [consulté le 25 juin 2015].
- WICKE Peter (1995), *Rock Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WIKSTRÖM Patrik (2009), *The Music Industry*, Cambridge, Polity.

Sources et archives

- BLAIN Brian (1966), « Live Music Campaign », *The Musician*, janvier, p. 11.
- DEPARTMENT OF BUSINESS INNOVATION AND SKILLS (DBIS) (2013), *Trade Union Membership*, Londres, DBIS.
- GODBOLT Jim (1976), *All This and 10%*, Londres, Robert Hale.
- MONOPOLIES AND MERGERS COMMISSION (1988), *Collective Licensing*, Londres, HMSO.
- MUSICIANS' UNION (2013), *Members Handbook*, Londres, Musicians' Union.
- MUSICIANS' UNION EXECUTIVE COMMITTEE (1947), *Report to Conference*, Londres, Musicians' Union.
- (1953), *Report to Conference*, Londres, Musicians' Union.
- (1959), *Report to Conference*, Londres, Musicians' Union.
- (1991), *Report to Conference*, Londres, Musicians' Union.
- TEALE Edward (1929), « The Story of the Amalgamated Musicians' Union », *The Musicians' Journal*, 1-3, avril, juillet et octobre.
- WALFORD R.G. (1971), « Radio's Bridle : A Plain Man's Guide to Needletime », document interne, 6 mai, *BBC Written Archives*, R 78/2, 563/1.

Entretiens

- BLAIN Brian (2012), Entretien avec l'auteur, Londres, 18 décembre.
- KERR Bill (2014), Entretien avec l'auteur, Manchester, 16 mai.
- MELTON Mark (2012), Entretien avec John Williamson, Londres, 19 décembre.

Rock, régime autoritaire et contestation politique : la (dé)politisation du rock en Biélorussie

Un cadre pour l'analyse des logiques de politisation

Yauheni Kryzhanouski

*Je dirais que la notion de "rock biélorusse"
s'est déjà bien établie en tant que musique rock
de langue biélorusse avec des textes
socialement incisifs.*

Entretien avec Siarhiey Budkin, journaliste
et critique musical biélorusse, 2011

L'approche purement musicologique s'avère insuffisante pour saisir le phénomène du rock¹. L'analyse des dimensions sociale et symbolique paraît en effet indispensable : la mythologie du rock (Mignon et Hennion, 1991), désignée également comme « dispositif rock » [*rock apparatus*] (Grossberg, 1984), « esthétique rock » [*rock aesthetics*] (Regev, 2004), ou « rock attitude », entre autres, cette quasi-idéologie nébuleuse de la musique fondée sur les principes du non-conformisme, de la rébellion, de la provocation, de la révolte contre les normes sociales et morales se présente aujourd'hui comme inséparable de l'objet social qu'est le mouvement rock.

L'importance de cette mythologie contestataire et anticonformiste est d'autant plus manifeste lorsqu'on étudie le mouvement rock dans les sociétés non démocratiques. Ainsi, le maintien du régime autoritaire en Biélorussie a-t-il contribué à la préservation et à la consolidation

1. J'aimerais remercier Peter Kallenberger et Maria Bigday pour leurs remarques précieuses apportées durant l'élaboration de ce texte.

de l'image protestataire du mouvement rock héritée de la période soviétique du pays ; la conformité à cette image devient vers la fin des années 1990 presque impérative pour ses acteurs. Contrairement à la Russie, où une transition au moins symbolique vers le « nouveau régime » a été lancée dans les années 1990, la revitalisation des symboles et pratiques soviétiques en Biélorussie (concentration du pouvoir, contrôle de la société civile, censure renforcée) a également contribué à la restauration des modes alternatifs de participation et de contestation politiques. Certaines pratiques culturelles, et principalement la musique rock, qui représente à la fois la modernité, l'« occidentalité » et la valorisation de la vision non soviétique de l'« identité nationale » et de l'histoire nationale (Survilla 2002), ont repris une signification politique.

De ce point de vue, le rock biélorusse contestataire constitue un exemple de choix pour étudier la diversité et la complexité des logiques de politisation en tant que « des formes et des voies d'une conversion, celle de toutes sortes de pratiques en activités politiques » (Lagroye, 2003a : 5²). L'objectif de la présente contribution³ est d'utiliser cet exemple marqué par les conditions du régime autoritaire pour proposer un cadre capable de servir à l'analyse des logiques de politisation, tout en mettant l'accent sur leur hétérogénéité : d'ordre militant ou professionnel, stratégiquement mises en place ou imposées aux acteurs par la structure des champs artistique et politique. Nous espérons que ces interrogations pourront être utiles dans les études d'autres cas où les acteurs individuels ou collectifs engagés dans des activités artistiques ou intellectuelles, entre autres, sont redéfinis en acteurs du politique.

L'histoire de la politisation du rock biélorusse

Le mouvement rock « indépendant » (qui se place en dehors ou à la marge du cadre institutionnel de production artistique professionnelle soviétique) se forme en Biélorussie vers le milieu des

2. Sur la complexité du processus de la politisation voir Lagroye, 2003b.

3. Cette contribution mobilise les résultats d'un travail de thèse de doctorat en science politique mené depuis 2006, qui se base sur l'analyse des textes des chansons du rock biélorusse et d'articles de presse, ainsi que sur 52 entretiens semi-directifs avec les acteurs du rock biélorusse, critiques musicaux, journalistes et acteurs politiques.

années 1980. Sous l'influence de l'« *underground* » russe et des scènes des pays de l'Europe de l'Est (qui étaient quant à elles influencées par le rock occidental), les premiers groupes « indépendants » biélorusses – dont les plus connus restent Mroja [Rêve], Bonda [Morceau] et Miascovy Čas [Heure Locale] – commencent à jouer du rock contemporain (heavy metal et post-punk) en y introduisant le chant en langue biélorusse. Non seulement le contexte soviétique amplifie une certaine dimension contestataire propre au courant musical rock, mais le fait même de ne chanter qu'en biélorusse et de parler biélorusse publiquement constitue à l'époque une certaine forme de non-conformisme⁴. La constitution des groupements (proto)politiques qui composent le mouvement de la « Renaissance nationale⁵ » des années 1980 ne fait que renforcer cette dimension antisoviétique de la musique « subversive », qui fait appel aux conventions des mouvements nationalistes, dont la langue et l'identité nationale sont des éléments centraux. Non seulement les textes des chansons des groupes rock font appel aux symboles « nationalistes » de la « Renaissance nationale », mais ils contiennent également des éléments de critique voilée du système sociopolitique soviétique – tantôt à travers l'expression poétique d'un pessimisme social, tantôt dans des formes spécifiques d'humour. Des alliances commencent à se tisser rapidement entre le rock « indépendant » et certains des « mouvements informels » biélorusses qui se transforment en 1989 en Front populaire biélorusse, principale force d'opposition et de contestation nationale du régime soviétique.

Dans le contexte de la disparition en 1991 de l'U.R.S.S., qui s'accompagne de la suppression du système de censure idéologique

4. Suite aux dynamiques historiques de domination culturelle et politique dont nous ne discuterons pas ici, l'usage de la langue biélorusse a été associé aux manifestations du nationalisme indépendantiste biélorusse – en dehors d'un certain nombre de secteurs d'activité (folklore, ethnologie, histoire et certains genres littéraires) et de contextes contrôlés (par exemple les journaux étatiques de langue biélorusse). La langue biélorusse deviendrait même pour certains « un symbole de l'existence culturelle et de l'opposition à la politique soviétique » (Goujon, 1999 : 662). Voir, par exemple, Brown, 2005 ; Goujon, 2003 ; Ioffe, 2003.

5. Sur la constitution et l'institutionnalisation du mouvement de la « Renaissance nationale » voir, par exemple, Goujon, 2009 ; Marples, 1999 ; Zaprudnik, 1993 : 121-178.

et esthétique⁶, de la légalisation et de la libéralisation de l'entrepreneuriat privé – y compris dans la création artistique –, du développement de l'infrastructure privée du marché musical⁷ et de l'engagement des acteurs étatiques (principalement ceux issus du Komsomol⁸) dans la production des concerts et enregistrements des groupes jadis « *underground* », le rock perd sa dimension contestataire et devient un mouvement artistique légitime et relativement consensuel. À partir de 1995, avec le revirement autoritaire du régime politique, le mouvement se repolitise, avec l'émergence ou la radicalisation des groupes NRM ([République indépendante rêve], reformation de Mroja), Krama [Épicerie] et Ulis ([Ulysse], tous les deux issus de Bonda), Novaje Nieba [Ciel Nouveau], Neuro Dubel [Neuro-Goujon], Žygimont Vaza⁹ et quelques autres. Sans renoncer au système commercial de production, ce mouvement artistique profite des avantages que fournit le statut d'avant-garde engagée, en conformité avec la mythologie rebelle du rock. Toujours centré éthiquement sur les valeurs de l'« identité nationale » et de la promotion de la langue biélorusse, ce mouvement est proche des forces politiques qui s'institutionnalisent à partir de 1996 en opposition « nationale-démocratique ». Les groupes de rock participent aux concerts de soutien à l'opposition et prennent publiquement position en sa faveur. Pour ce qui est du contenu textuel des chansons, l'appel aux symboles de la « Renaissance nationale » et l'usage de la langue biélorusse redeviennent des éléments contestataires, et les critiques

6. La suppression définitive en octobre 1991 de Glavlit (le dernier organe de censure idéologique en U.R.S.S.) a couronné la libéralisation de l'activité artistique. Sur l'abolition progressive de ce système et la reconnaissance tout aussi progressive du rock en U.R.S.S. voir, par exemple, Zaytseva, 2012 : 245-253.

7. L'entreprise d'État Mielodiia ne possédait plus le monopole de l'édition légale des disques. Kovchieg [Arche], une entreprise privée cumulant les fonctions d'édition littéraire et de maison de disques cofondée en 1990 par le journaliste Iury Cybin issu des cercles du Komsomol, a commencé à éditer à partir de 1991 des cassettes des groupes rock biélorusses encore récemment « *underground* ». Le système du monopole de Goskonciert (bureau de concerts d'État) sur l'organisation de concerts a été également supprimé en 1988, et le statut de « musicien professionnel » n'était plus nécessaire pour percevoir des cachets.

8. Sur l'engagement du Komsomol dans l'activité économique, y compris dans le secteur culturel, à la fin des années 1980 en URSS, voir, par exemple, Zaytseva, 2012 : 279-298 ; Zhuk, 2010.

9. Sigismond III de Pologne (1566-1632), roi de Pologne et Grand-Duc de Lituanie.

plus ou moins voilées ciblent maintenant le nouveau régime autoritaire – en réclamant plus de liberté, en faisant apparaître les méfaits et les défauts des politiques publiques ou en visant les structures du pouvoir. Les forces de l'ordre et les hommes d'État deviennent des objets de moquerie.

À partir de la fin des années 1990, le choix du système de production (commercial ou autoproduction non lucrative) et le degré d'explicitation de la critique exprimée dans les textes des chansons deviennent le facteur principal du clivage de la scène contestataire entre le rock « traditionnel » et le rock « underground ». Ce dernier – avec des groupes comme Deviation, Hate to State, Kalian [narguilé], Lasty Kusto [palmes de Cousteau], Sobaki Pavlova [chiens de Pavlov], Contra la Contra ou Pet Nihil – adapte un mode de production et de distribution *do it yourself* (DIY¹⁰) et refuse toute forme de contournement de la censure par l'implicite ou l'ambiguïté. Un nombre de fanzines et labels DIY apparaît à Minsk (par exemple No Manipulation Distro et Rebel Scene) et à Grodno (Ultra Pultra Records), les deux centres du mouvement « underground ». Conformément aux principes DIY, les groupes ne se rémunèrent pas en droits d'auteur (principe du *copyleft* par opposition au *copyright*) et les ressources tirées des concerts (entrées, mais aussi vente de disques, de nourriture végétarienne, de produits d'artisanat, et d'objets de promotion divers – le plus souvent t-shirts et pins) sont utilisées pour couvrir les frais. Le surplus est réinvesti dans le fonctionnement de la scène (achat de matériel sonore, location de locaux pour les concerts et répétitions) et dans des initiatives à portée sociale (notamment Food Not Bombs¹¹).

Les institutions étatiques d'administration de la culture ne restent pas indifférentes à cette politisation du rock. En 2004-2007 la plupart des groupes ou des chanteurs du mouvement rock contestataire ont été informellement interdits d'accès à la télévision et à la radio, ainsi qu'aux salles de concert. Cette pratique des « listes noires » des groupes de rock est réapparue début 2011.

10. Sur l'éthique du *do it yourself*, voir par exemple Dale, 2012 ; Hein, 2011 ; Hein, 2012 ; Humeau, 2011 ; O'Connor, 2008 ; McKay, 1998 ; Purdue *et al.*, 1997.

11. Originaire des États-Unis dans les années 1980, Food Not Bombs est une initiative de distribution de plats chauds aux sans-abri, aujourd'hui fréquemment organisée par les mouvements anarchistes dans de nombreux pays.

Dans cet article nous proposons de dresser une esquisse des cadres pour l'analyse des logiques de politisation, qui sont ici perçues à la fois comme des outils stratégiques et comme des contraintes, ayant des effets sur la requalification de l'activité artistique en activité contestataire. Le contexte du régime autoritaire (ou, plus précisément, la configuration des relations de pouvoir qui lui est propre) influence lui aussi ces logiques. À notre avis, on peut dégager deux types principaux de logiques de politisation : celles qui s'imposent aux acteurs (politisation imputée) et celles qui sont volontairement mises en place par les acteurs d'une manière plus ou moins consciente (politisation stratégique).

Politisation imputée

Les logiques de politisation imputée relèvent des effets structurels qui s'imposent aux acteurs du rock contestataire et ne dépendent pas toujours de leur volonté. Elles sont tributaires soit des exigences éthiques du style artistique (définies globalement ou localement) auxquelles les acteurs sont contraints à se conformer, soit des effets de la configuration des relations de pouvoir au sein du régime autoritaire.

Premièrement, la mythologie du mouvement artistique rock présuppose une certaine posture engagée, non conformiste et contestataire. Cette mythologie se trouve renforcée par l'histoire « locale » du rock dans l'ancien bloc communiste. La tradition académique et médiatique, imprégnée du romantisme postsoviétique qui prescrit de voir dans le rock soviétique un mouvement artistique et intellectuel contestataire ayant contribué à la fin de la dictature, participe donc elle aussi à son tour à la politisation du rock biélorusse (vu souvent comme une sorte d'héritier de cette tradition du non-conformisme politico-artistique de « *Perestroïka rock* »). Nous pouvons nous interroger sur le bien-fondé de ce genre de considérations¹², mais il est incontestable que cette vision romantique du rôle et de la place du courant musical « libertaire »

12. Sur les critiques d'une approche qui conférerait automatiquement des significations politiques au rock en U.R.S.S voir notamment Zaytseva, 2012 ; Pekacz, 1994 ; Szemere, 2001 ; Steinholt, 2005.

dans un régime soviétique « liberticide », dont le pouvoir biélorusse tend à être proche au moins symboliquement, produit des effets de réalité sur la représentation médiatique et sur l'autoreprésentation symbolique des acteurs du rock biélorusse. Presque tous les acteurs interrogés – musiciens aussi bien que journalistes et critiques musicaux, sans parler des acteurs politiques – perçoivent le rock comme une forme d'activité artistique qui implique une certaine posture contestataire engagée. C'est ce lien aux préoccupations d'ordre social, voire politique, qui servirait d'élément distinctif par rapport aux artistes pop (en France, on dirait « de variété »). Comme nous l'a affirmé Alieksandr Kullinkovich, leader du groupe Neuro Dubel :

Le rock est une musique protestataire [...]; quand le rock n'est pas en opposition directe, il se trouve toujours en dehors du mainstream. C'est-à-dire que la musique rock est un poisson qui nage toujours à contre-courant. Et la musique pop évoque, à mon avis, un poisson mort – elle suit toujours le courant. (Entretien avec l'auteur, 2009)

Une certaine conformité à cette éthique contestataire du rock – proche du phénomène que Bourdieu et Passeron (1964) ont appelé le « conformisme de l'anticonformisme » au sujet de certains cercles estudiantins des années 1960¹³ – est exigée des musiciens rock biélorusses. Cette éthique ne présuppose pourtant pas d'engagement direct dans la compétition politique, sous la forme de candidatures aux élections ou d'un militantisme au sein d'un parti politique. Au contraire, la mythologie du rock prône une certaine indépendance par rapport aux mouvements politiques organisés et aux formes de compétition politique active, même s'il s'agit de mouvements contestataires. En même temps, elle rend coûteuses les formes ouvertes et explicites de coopération avec les institutions étatiques et favorise les prises de position contestataires à l'encontre des autorités. Seulement deux des musiciens de rock interrogés¹⁴ avaient été dans le passé membres d'un parti politique (en l'occurrence, de

13. L'analogie par rapport au champ artistique a été mise en avant par Brun, 2009 : 50.

14. Il s'agit de Siarhieï « Skrypa » Skrypnichenka, frontman de Žygimont Vaza, et d'Aliaksandar Pamidoraŭ, leader du groupe PomidorOFF.

l'éphémère Parti Biélorusse des Amateurs de Bière, enregistré dans les années 1990), tandis que la quasi-totalité des acteurs a participé à de nombreuses reprises aux concerts de soutien et autres manifestations contestataires organisés par les partis et mouvements d'opposition.

Deuxièmement, l'image politisée et contestataire du rock biélorusse a été construite à un certain degré par les acteurs externes au mouvement artistique – acteurs politiques (les partis d'opposition aussi bien que l'appareil d'État) et médias. Le régime autoritaire rend une telle forme de politisation par les acteurs extérieurs plus probable. La configuration des relations de pouvoir dans un tel régime produit des effets spécifiques sur les conditions d'expression politique, qui, à leur tour, ont une influence notable sur les modes de politisation des acteurs, dont ceux venant du champ artistique. Ainsi, le verrouillage du champ politique et le contrôle de l'espace d'expression politique enclenchent des formes de surpolitisation. Selon Gisèle Sapiro, raisonnant sur l'activité littéraire française sous l'Occupation – une situation relativement analogue à la nôtre, toutes proportions gardées –, la surpolitisation « confère aux comportements une signification politique indépendamment du sens que leur donnent les intéressés » (Sapiro, 1999 : 14).

D'une manière prévisible, l'intrusion pratiquement incontrôlable des logiques politiques dans l'interprétation des prises de position peut provoquer des réactions de rejet chez les acteurs du champ artistique. Certains musiciens constatent et dénoncent cette tendance à percevoir leur activité exclusivement à travers le prisme de la contestation politique. Liavon Vol'ski, chanteur et guitariste rock, ancien leader de Mroja, NRM et Zet et meneur de Krumbambulia¹⁵, décrit ainsi ces effets de surpolitisation à propos de l'attitude des médias occidentaux :

Tous les journalistes qui sont venus – de France, de Belgique, de partout – le Washington Post, le Guardian, je ne me rappelle plus tous ceux qui m'ont interviewé, tous sont venus me solliciter. C'est-à-dire, ils sollicitent [les leaders de l'opposition], quelqu'un d'autre, et nous – ces musiciens interdits horribles, ces « berserks » cauchemardesques. [...] Récemment un journaliste allemand connu est

15. Boisson alcoolisée traditionnelle biélorusse.

venu me poser quelques questions. Je l'ai un peu embrouillé par mes réponses, car il pensait que je serais comme un chef de guerre qui, la mitrailleuse sur l'épaule, lui conterait de longues années de combats et de prison. (Entretien avec l'auteur, 2010)

Le contrôle, bien que limité, exercé par l'appareil idéologique d'État sur l'espace médiatique et sur les conditions d'exercice de l'activité artistique produit lui aussi des effets sur les modes de politisation des acteurs. Les formes d'intervention étatique, dont la censure, comprise comme « empêchement de la production, ou de la diffusion, de biens symboliques par l'interdit » (Méon, 2003 : 13), peuvent être hétérogènes : politiques ou économiques, répressives ou euphémistiques, explicitement manifestées par les censeurs ou implicites et intériorisées par les censurés. Dans les régimes autoritaires, l'intervention étatique dans les modes d'expression publique est plus importante et directe que dans le système d'administration de la culture libéral, ce que confirme l'activité artistique en Biélorussie. Par exemple, en 2008-2010 et depuis 2013, l'organisation de tout spectacle doit être préalablement autorisée par les autorités locales, et cette autorisation peut être refusée pour manque de « qualité artistique ». En même temps, des instruments moins juridiques d'intervention étatique ont été mis en place, dont les obscures listes noires de groupes de rock qui les bannissaient de la télévision et de la radio comme des salles de concert.

Les différentes formes de censure peuvent avoir des effets sur les modes de prises de position politiques, mais ces effets peuvent différer des objectifs des censeurs, voire même les contredire. Ainsi, des chercheurs ont constaté que le renforcement de la censure et l'acharnement des organes de contrôle culturel et idéologique soviétiques sur le rock soviétique ont eu pour effet de radicaliser sa politisation (voir par exemple Sokolianski, 1994). En même temps la censure confie aux artistes censurés une image valorisée d'« underground » politisé, notamment dans les contextes autoritaires. Comme l'a noté Ihar Konik, propriétaire du label DIY No Manipulation Distro, rédacteur du fanzine *Don't Panic* et guitariste du groupe de punk hardcore Hate to State, « ces jeunes croient que les groupes comme NRM et Neuro Dubel sont contestataires – on les interdit, ça veut dire que les écouter c'est déjà de la contestation » (entretien avec

l'auteur, 2011). Pour le journaliste et critique musical Siarhiey Budkin, le rock biélorusse fait ainsi partie de la « société civile », car la censure exercée sur le rock rentre dans un « système plus large de pression » à l'encontre de « toute forme d'expression de non-loyauté vis-à-vis du pouvoir en place » (entretien avec l'auteur, 2011).

Politisation stratégique

De l'autre côté, nous ne supposons pas pour autant que les logiques de politisation des acteurs du rock contestataire soient déterminées par la configuration des relations au sein du champ politique ou par la tradition artistique. Les acteurs de l'espace du rock contestataire possèdent les logiques spécifiques qui rendent une certaine forme de politisation – ou même de dépolitisation – stratégique possible.

Premièrement, la politisation peut être appuyée par des logiques de démarcation au sein du champ artistique. Les acteurs du rock contestataire peuvent prétendre au statut d'avant-garde engagée grâce à leurs prises de position systématiques contre le régime autoritaire. Non seulement le travail constant de distinction par rapport à la culture dominante, qui s'impose d'une manière plus ou moins impérative aux acteurs de ce mouvement artistique¹⁶, fait partie de sa mythologie, mais la promotion de l'image de l'artiste engagé peut également servir à se démarquer de courants artistiques plus consensuels et à exister en tant que mouvement autonome à part entière. Nous suivons ici le constat de Bourdieu :

On peut dire que les auteurs, les écoles, les revues, etc., existent dans et par les différences qui les séparent. Et rappeler, une fois encore, la formule de Benveniste : « Être distinctif, être significatif, c'est la même chose. » (Bourdieu, 1994 : 69-70)

La politisation du rock contestataire biélorusse peut donc être analysée à partir des stratégies de démarcation au sein du champ artistique, dont le but est de rendre le mouvement « plus significatif ».

16. Lawrence Grossberg appelle ce processus « *excorporation* » en anglais. Voir Grossberg, 1984.

Si on rajoute à cet impératif de distinction l'image avant-gardiste de l'art engagé, on peut supposer qu'une telle stratégie devient doublement attractive pour les acteurs du rock biélorusse. La logique de démarcation propre à tous les mouvements artistiques est d'autant plus perceptible dans le cas du rock contestataire biélorusse que, depuis le début des années 1990, en plus de la concurrence accrue des musiques occidentales, il doit également faire face à la commercialisation du rock russe, qui trouve en Biélorussie un marché majoritairement russophone. Les compagnies de production russes qui se sont lancées dans l'exploitation commerciale du rock jadis « underground » étaient (et sont toujours) incommensurablement plus puissantes que leurs collègues biélorusses, qui se concentrent le plus souvent sur la production pirate de disques occidentaux. Ainsi, la politisation du rock biélorusse sert d'instrument de distinction à la fois vis-à-vis des variétés locales et des icônes du rock russe en perte de capital symbolique contestataire. Le musicien Liavon Vol'ski n'est qu'un exemple parmi d'autres de ces rockers qui mettent en avant la persistance de l'engagement du rock national afin de souligner leur différence par rapport aux concurrents russes :

[En 1994] un coup d'État rampant a eu lieu [en Biélorussie] et les idées révolutionnaires sont redevenues d'actualité. Nous étions fidèles à ces idées à la fin des années 1980 [...], nous y tenons toujours. Heureusement, nous n'avons pas eu l'occasion de nous engraisser comme les musiciens de rock russes, genre DDT, Alisa, Mashina Vriemieni¹⁷, etc. L'avènement de la démocratie a été bénéfique pour eux du point de vue des finances ; mais justement, du point de vue du rock, c'était un échec. Chez nous la situation est inversée. Nous n'avons pas de quatre- quatre, mais nous avons de l'ardeur. (Vol'ski, 2000)

Deuxièmement, les profits symboliques perçus en termes de légitimité artistique grâce à cette stratégie de distinction peuvent se transformer en avantages d'ordre plus tangible : le statut de l'avant-garde engagée permet une plus grande visibilité au sein de l'espace médiatique, qui

17. DDT, Alisa et Mashina Vriemieni (*Machine à Voyager dans le Temps*) sont des groupes de rock russes phares des années 1970-1980, toujours actifs aujourd'hui. Notons que les leaders de DDT Iurij Shievchiuk et de Mashina Vriemieni Andrej Makarievich se distinguent de nouveau dans les années 2010 par leurs critiques du pouvoir en place en Russie.

peut se transformer en gain de popularité, ce qui peut impliquer des bénéfices matériels (en terme de ventes de disques, etc.) ou des pertes si ce statut n'est pas assuré. Des logiques d'ordre professionnel pourraient donc conduire vers une certaine politisation de la partie du mouvement rock contestataire biélorusse, dont les acteurs choisissent d'adopter le mode commercial de production artistique. En guise d'exemple, leur aura contestataire a permis aux nombreux acteurs du rock biélorusse de jouer dans les pays de l'Union européenne et aux États-Unis. Parmi les initiatives de ce genre, la plus importante a été « Solidaires avec la Biélorussie » [Solidarni z Białorusią], une série de concerts collectifs organisés par l'ONG polonaise Wolna Białoruś [Biélorussie Libre] en Pologne depuis 2006. Ces concerts alternent les sets de groupes biélorusses et polonais avec des discours d'hommes politiques, et les cachets relativement élevés ont été les bienvenus pour des groupes placés sur les listes noires chez eux. Des fondations occidentales, comme la Konrad Adenauer Stiftung et la Orsa-Romano Foundation, et des agences étatiques, comme le département de l'action culturelle du Ministère des affaires étrangères polonais, fournissent des financements – le plus souvent par l'intermédiaire d'ONG locales – aux initiatives culturelles indépendantes biélorusses, dont l'édition de disques ou de compilations.

Troisièmement, l'activité artistique peut constituer une forme d'activisme politique non conventionnel dans un contexte où l'accès à la scène politique « classique » est verrouillé. La politisation du mouvement rock pourrait ainsi être la manifestation d'un engagement politique alternatif dans un contexte autoritaire¹⁸. Cette politisation pourrait être considérée comme le fruit de l'engagement intellectuel¹⁹ antiautoritaire de certains acteurs du mouvement, qui utiliseraient la musique rock comme support et prolongation de leur activité politique par d'autres moyens (et vice versa). Pierre Bourdieu observe une attitude comparable chez les écrivains de « l'art social » du xix^e siècle :

18. Sur les modes de formes non conventionnelles de la participation politique voir, par exemple, CURAPP, 1998.

19. Sur les modes de l'engagement intellectuel, voir par exemple le dossier thématique spécial des *Actes de la recherche en sciences sociales* coordonné par Frédérique Matonti et Gisèle Sapiro (Matonti et Sapiro, 2009).

comme ils ne faisaient pas la différence entre le champ politique et le champ artistique (c'est la définition même de l'art social), ils importent aussi des modes d'action et des formes de pensée qui ont cours dans le champ politique, concevant l'activité littéraire comme un engagement et une action collective. (Bourdieu, 1998 : 155)

Au cours de notre recherche nous avons rencontré des acteurs, en majorité issus de la scène anarcho-punk DIY, qui refusaient de se définir comme « musiciens » car, dans leur logique, leur activité artistique était inséparable de leur activisme. De façon exemplaire, Stas Pachobut, leader du groupe anarcho-punk Deviation, un des fondateurs du mouvement DIY en Biélorussie, nous a déclaré :

Je ne crois certainement pas que je suis un musicien. [...] En essence, tous nos concerts sont une grande manifestation politique. [Le concert] est autant un acte musical qu'un acte politique. (Entretien avec l'auteur, 2007)

Cependant, si on analyse les pratiques du rock contestataire biélorusse du point de vue de l'engagement politique, il est nécessaire de mettre en lumière la spécificité du rapport au politique que manifestent ses représentants. De tous ceux que nous avons interrogés, seuls quelques-uns (dont Stas Pachobut) ont reconnu qu'ils « faisaient de la politique ». Ceux-ci participaient par ailleurs tous de la frange la plus radicale de la scène rock biélorusse et étaient membres de telle ou telle organisation politique d'extrême gauche libertaire. Qui plus est, la plupart des militants interrogés ont préféré définir leur engagement selon les catégories de l'activisme anarchiste et du militantisme anticapitaliste. La tentative malheureuse de participation d'un des leaders militants et musicaux de la scène anarcho-punk biélorusse à des élections municipales²⁰ a même provoqué un clivage de la scène punk et du mouvement libertaire dans la ville de Grodno, qui explique en partie le déclin de cette scène.

Outre la réaffirmation de l'autonomie des artistes vis-à-vis du champ politique, il s'agit ici de la formulation d'une séparation nette entre la « politique politicienne » – activité institutionnelle

20. Il s'agit d'Alieksandr Dzianisau, leader du groupe punk de Grodno Kalian, à qui la commission électorale a finalement refusé l'enregistrement en tant que candidat aux élections locales de 2003.

partisane, syndicale, électorale – et une manière de « faire la politique autrement », c'est-à-dire de façon autonome par rapport aux logiques, contraintes et luttes propres au champ politique classique, qui est considéré comme corrompu. Ainsi, les acteurs du rock biélorusse s'autodéfinissent le plus souvent soit comme artistes ayant une « position civile²¹ » indépendante, soit comme militants d'un faisceau de causes (sociale, écologiste, pacifiste, anarchiste, libertaire), mais rarement comme des acteurs politiques à proprement parler. Quoi qu'ils en pensent, à notre avis, ils sont de fait des acteurs politiques, même si c'est sous une forme alternative.

Dépolitisation stratégique

En fin de compte, à la lumière de ces exemples, il apparaît que la politisation résulte de la perte d'autonomie d'un mouvement artistique vis-à-vis du champ politique (c'est d'ailleurs ainsi que l'on pourrait la définir). Cela représente un double inconvénient pour les acteurs qui s'y engagent. D'un côté, le refus explicite de se soumettre aux clivages et aux règles propres au champ politique est un des fondements de l'autonomie relative du champ artistique et fait partie intégrante de l'ethos artistique²². Les manifestations ouvertes de dépendance vis-à-vis des acteurs du champ politique sont considérées comme des transgressions²³ et provoquent invariablement des rappels à l'ordre : paradoxalement, afin de correspondre aux exigences de son ethos professionnel, même quand un artiste s'engage politiquement, il est censé le faire d'une manière autonome par rapport aux logiques du champ politique. Si un artiste adopte la posture de l'intellectuel organique d'un parti, si un mouvement artistique commence à être assimilé à des mouvements politiques, ils risquent de perdre du capital symbolique. De l'autre

21. Ce terme, souvent dans sa forme « position civile active », est revenu dans la plupart des entretiens que nous avons réalisés.

22. Sur la « conquête de l'autonomie » par les acteurs du champ artistique en France, voir Bourdieu, 1998 : 85-191.

23. Selon Jacques Lagroye, la politisation « apparaît comme transgression de la différenciation fondamentale de ces ordres ou espaces d'activités, et des catégories qui permettent de les classer » (Lagroye, 2003b : 372).

côté, cette perte d'autonomie du mouvement rock en Biélorussie lui attire diverses sanctions étatiques. Les attaques symboliques et administratives contre l'opposition – processus propres au champ politique – se répercutent au sein du champ artistique et se manifestent en interdictions de concerts et d'antenne, absence de financements publics, ou désintérêt des médias étatiques, entre autres.

Ces effets peuvent paradoxalement favoriser la mise en place de stratégies de dépolitisation par les acteurs. Si la politisation peut être définie comme « une requalification des activités sociales les plus diverses » (Lagroye, 2003b : 360) en activités politiques, la dépolitisation serait le processus inverse – celui d'une requalification des activités politiques en activités sociales les plus diverses, propres au domaine de l'art dans notre cas. Les acteurs peuvent ainsi élaborer des stratégies plus ou moins conscientes afin d'essayer de renverser la dynamique de leur rapprochement du politique.

La mobilisation du « professionnalisme » (en tant que forme de capital spécifique structurant le champ artistique et explicitement autonome des logiques politiques) ainsi que les références à l'autonomie et à la liberté artistiques, qui avaient été mises en avant dans les années 1990 afin de justifier la politisation du mouvement, devinrent ainsi des instruments de sa dépolitisation dans la seconde moitié des années 2000. L'introduction en 2004 des premières listes noires et ses conséquences – notamment l'impossibilité d'organiser des concerts, une source de revenus primordiale pour les groupes rock professionnels – poussèrent des groupes à opter pour cette volte-face. Afin de justifier cette volonté de dépolitisation, certains acteurs du mouvement insistent sur les effets positifs du système commercial de production artistique, notamment en termes d'autonomie et de « professionnalisme ». Par exemple, Pit Paûlaû, guitariste (depuis 1994) et chanteur (depuis 2010) du groupe NRM, considère que la captation de l'organisation de concerts par les mouvements politiques est une atteinte au développement du marché de la production artistique, qui « détruit la concurrence » en favorisant les groupes qui « rabâchent » des clichés politiques au détriment de « valeurs artistiques » (entretien avec l'auteur, 2011).

La dénonciation par les rockers des usages « malhonnêtes » que font les mouvements politiques des groupes de rock dans le cadre, par exemple, des concerts de soutien, sert aussi à résister à cette politisation, là aussi souvent en mobilisant les catégories de l'autonomie artistique et du professionnalisme. De nombreux musiciens de rock, à l'instar du leader d'Ulis Slava Koran', reprochent aux partis politiques d'instrumentaliser leur musique et de se moquer des questions techniques relatives à l'organisation de concerts (son, lumières, etc.) :

Je pense qu'en principe... il faut séparer les choses. Parce que quand tu joues pendant une manifestation de l'opposition... Bon, tu peux venir et partager tes convictions avec le public, monter sur scène et le dire, mais le plus souvent si on y joue, cela ne fait que nuire. Parce que d'habitude durant ce genre de manifestations tu peux donner l'impression que tu joues mal, que le son est mauvais, et tu ne pourras rien transmettre au public. Tu ne pourras rien expliquer avec ta musique. [...] Pour les professionnels c'est inacceptable, parce qu'un concert est un concert, c'est un évènement, c'est un spectacle, cela doit être beau. Et le seul résultat de notre participation à ces mauvais concerts est que nos jeunes biélorusses ne pensent pas que nos groupes de rock sont des stars, mais pensent que ce sont des amateurs. [...] L'usage par l'opposition politique des groupes rock, comme si nous étions du papier toilette, n'a produit que des résultats négatifs. (Entretien avec l'auteur, 2012)

Enfin, plusieurs acteurs mettent en avant l'opposition symbolique entre la « position civile » et la « position politique » afin de distinguer leur activité de l'engagement politique. Pour le chanteur et producteur Aliaksandar Pamidoraŭ, leader du groupe PomidorOFF, la prise de position *politique* s'exprime à travers les relations de proximité avec les partis et mouvements politiques (relations que certains établiraient « avec l'espoir de goûter au romantisme révolutionnaire »). Derrière cette politisation « la créativité se perd, et les musiciens deviennent tout simplement des instruments, ils se perdent eux-mêmes ». La « prise de position civile », qualifiée également de « contestation *sociale* » (et non politique), serait au contraire une forme authentique de création artistique (entretien avec l'auteur, 2009).

Quelques précisions sur l'usage de la notion « logique »

Les logiques de (dé)politisation esquissées dans cet article ne sont pas, à notre avis, nécessairement exclusives ou obligatoirement mises en place par les acteurs de façon pleinement consciente. Elles ne sont pas exclusives, car plusieurs logiques peuvent opérer simultanément ou de façon séquentielle : une prise de position sur un sujet social peut servir à se distinguer au sein du champ artistique tout en exprimant l'engagement de l'acteur en faveur d'un fait social (ou contre celui-ci). Cette prise de position peut de surcroît être renforcée par le contexte de surpolitisation, en lui donnant une forte charge protestataire. Ensuite, en prenant conscience des effets non voulus de cette prise de position (l'interdiction de concerts, par exemple), l'acteur en question peut chercher à dépolitiser son activité, en manifestant dans les médias son désintérêt pour les questions politiques. La distinction entre différentes logiques de politisation doit être perçue comme un instrument analytique, qui sert à dégager et à décrire les mécanismes qui rendent possible ou (dé)favorisent la politisation de l'activité.

Par ailleurs, l'acteur peut ne pas se rendre pleinement compte des logiques de politisation (stratégiques ou non), parce qu'il ne les considère pas nécessairement comme telles. Conscient de ces limites, nous n'adoptons donc pas une vision nécessairement stratégiste de la politisation, où celle-ci serait une sorte d'action rationnelle entreprise par un acteur dont l'objectif serait la requalification politique consciente de ses activités. Par exemple, les prises de position en faveur des idées de la « Renaissance nationale » biélorusse peuvent être perçues par leurs auteurs non comme une forme d'engagement politique, mais plutôt comme un choix artistique et culturel, en partie dû aux logiques de distinction et résultant de luttes internes à leur champ. Cependant, dans le contexte biélorusse, ces prises de position sont inévitablement politiques, et l'activité artistique qui les produit est politisée à son tour.

En adoptant la perspective double de politisation imputée et stratégiste, il est donc possible d'éviter les limites de la vision purement stratégiste ou déterministe de la politisation. Cette dernière se base sur les présupposés élaborés par la littérature académique

et médiatique consacrée à l'engagement politique en U.R.S.S., qui sont souvent appliqués tels quels au contexte biélorusse, et qui postulent l'inévitabilité d'un choix conscient et idéologiquement fondé justifiant l'opposition ou le soutien au régime²⁴.

Les logiques de politisation peuvent être hétérogènes, voulues ou non ; les usages de la politisation par les acteurs peuvent avoir des objectifs idéologiques ou professionnels, ou encore constituer des effets involontaires du contexte sociopolitique autoritaire, caractérisé ici par le processus de surpolitisation. Ces logiques sont liées aux positions d'acteurs au sein du champ artistique, à leurs trajectoires sociales et professionnelles, aussi bien qu'à leur proximité du champ de la compétition politique. À cet égard, l'influence structurante de la configuration des relations de pouvoir propre au contexte autoritaire peut être double : elle rend la politisation ouverte plus coûteuse, mais la favorise pour certaines activités, comme le courant artistique rock, qui est fondé sur une certaine mythologie contestataire. Les contraintes du régime autoritaire sont finalement intériorisées par les acteurs, qui s'y adaptent et produisent des modes spécifiques de rapport au politique, voire de l'agir politique.

24. Pour une critique de cette vision dualiste du rapport au régime soviétique, voir Yurchak, 2006 : 4-8. L'auteur l'appelle « Binary Socialism » [socialisme binaire].

Bibliographie

- BAKHTINE Mikhaïl (1978), « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 83-233.
- BOURDIEU Pierre & PASSERON Jean-Claude (1964), *Les Héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, Minuit.
- BOURDIEU Pierre (1994) *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1998), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, (2^e édition).
- BROWN Anthony (2005), « Language and Identity in Belarus », *Language Policy*, Heidelberg, Springer Netherlands, vol. 4, n° 3, 311-332.
- BRUN Éric (2009), « L'avant-garde totale. La forme d'engagement de l'Internationale situationniste », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177, p. 32-51.
- CURAPP (1998), *La Politique ailleurs*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DALE Pete (2012), *Anyone Can Do It. Empowerment, Tradition and the Punk Underground*, Aldershot, Ashgate.
- GOUJON Alexandra (1999), « Language, Nationalism and Populism in Belarus », *Nationalities Papers : The Journal of Nationalism and Ethnicity*, vol. 27, n° 4, p. 661-677.
- (2003), « Nationalisme et identité en Biélorussie », *Almanach de la recherche franco-russe*, n° 1, en ligne : <http://centre-fr.net/IMG/pdf/Almanach1GoujonFR.pdf> [consulté le 10 novembre 2013].
- (2009), *Révolutions politiques et identitaires en Ukraine et en Biélorussie (1988-2008)*, Paris, Belin.
- GROSSBERG Lawrence (1984), « Another Boring Day in Paradise : Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life », *Popular Music*, vol. 4, p. 225-258.
- HEIN Fabien (2011), *Ma Petite entreprise punk. Sociologie du système D*, Toulouse, Kicking Books.
- (2012), *Do It Yourself ! Autodétermination et culture punk*, Paris, Le passager clandestin.
- HUMEAU Pierig (2011), *Sociologie de l'espace punk indépendant français : apprentissages, trajectoires, et vieillissement politico-artistique*, thèse de doctorat, Université de Picardie.

- IOFFE Grigory (2003), « Understanding Belarus: Questions of Language », *Europe-Asia Studies*, vol. 55, n° 7, p. 1009-1047.
- LAGROVE Jacques (2003a), « Avant-propos », in LAGROVE Jacques (ed.), *La politisation*, Paris, Belin, p. 3-8.
- (2003b), « Les processus de politisation », in LAGROVE Jacques (ed.), *La politisation*, Paris, Belin, p. 359-372.
- MARPLES David (1999), « National awakening and national consciousness in Belarus », *Nationalities Papers: The Journal of Nationalism and Ethnicity*, vol. 27, n° 4, p. 565-578.
- MATONTI Frédérique & SAPIRO Gisèle (eds.) (2009), *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 176-177.
- McKAY George (ed.) (1998), *DIY Cultures : Party and Protest in Nineties' Britain*, Londres & New York, Verso.
- MÉON Jean-Matthieu (2003), *L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil*, thèse de doctorat, Strasbourg, Institut d'Études Politiques, Université Robert Schuman – Strasbourg III.
- MIGNON Patrick & HENNION Antoine (eds.) (1991), *Rock : de l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos.
- O'CONNOR Alan (2008), *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy. The Emergence of DIY*, Lanham, Lexington Books.
- PEKACZ Jolanta (1994), « Did Rock Smash the Wall ? The role of Rock in Political Transition », *Popular music*, vol. 13, n° 1, p. 41-49.
- PURDUE Derrick, DÜRRSCHMIDT Jörg, JOWERS Peter & O'DOHERTY Richard (1997), « DIY Culture and Extended Milieux : LETS, Veggie Boxes and Festivals », *The Sociological Review*, vol. 45, n° 5, p. 645-667.
- REGEV Motti (2004), « Rock Aesthetics and Musics of the World », in FRITH Simon (ed.), *Popular Music : Critical Concepts in Media and Cultural Studies, volume II, The Rock Era*, Londres & New York, Routledge, p. 125-142.
- SAPIRO Gisèle (1999), *La Guerre des écrivains. 1940-1953*, Paris, Fayard.

- SOKOLIANSKI Alexandre (1994), « Le rock russe et la politique soviétique (années 80-début des années 90) », in GOURDON Anne-Marie (ed.), *Le Rock : aspects esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS éditions, p. 167-177.
- STEINHOLT Yngvar (2005), *Rock in the Reservation. Songs from the Leningrad Rock Club, 1981-1986*, New York & Bergen, Mass Media Music Scholars' Press.
- SURVILLA Maria Paula (2002), *Of Mermaids and Rock Singers: Placing the Self and Constructing the Nation through Belarusian Contemporary Music*, New York & Londres, Routledge.
- SZEMERE Anna (2001), *Up from the Underground. The Culture of Rock Music in Postsocialist Hungary*, University Park, Pennsylvania State Press.
- VOL'SKI Liavon (2000), « Sionnia » [aujourd'hui], entretien à Radyio Svaboda : Service biélorusse de RFE/RL. 15 mars 2000, en ligne : <http://archive.svaboda.org/today/2000/mar/15/liav0315.html> [consulté le 2 juillet 2014].
- YURCHAK Alexei (2006), *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton et Oxford, Princeton University Press.
- ZAPRUDNIK Jan (1993), *Belarus. At a Crossroads in History*, Boulder, San Francisco & Oxford, Westview Press.
- ZAYTSEVA Anna (2012), *En Quête d'Altérité : Pour une sociologie des acteurs, lieux et pratiques de la scène rock à Léninegrad / Saint-Pétersbourg dans les années 1970-2000*, thèse de Doctorat, Paris, EHESS.
- ZHUK Sergei (2010), *Rock and Roll in the Rocket City. The West, Identity, and Ideology in Soviet Dnepropetrovsk, 1960-1985*, Baltimore, The John Hopkins University Press.



Musique et subjectivité dans la nouvelle droite radicale italienne

L'expérience de CasaPound

Emanuele Toscano et Daniele di Nunzio

Traduit de l'italien par Hélène Sauvage

Introduction

Au cours des vingt dernières années, l'extrême droite italienne a connu de profonds changements, dont l'un des aspects les plus intéressants tient au renouvellement radical de son univers symbolique et de ses langages à partir de 1995, lorsque la dissolution du MSI¹ lui donna l'occasion d'étendre son influence tant politique que culturelle et d'attirer de plus en plus de jeunes. L'un des terrains symboliques qui aient le plus contribué à ce changement est celui de la musique : à travers la création de labels indépendants, la prolifération de concerts, de groupes et de circuits musicaux et un renouvellement des textes et des codes culturels, la droite extrême italienne s'est progressivement fait une place dans le panorama culturel italien, en particulier celui des jeunes générations.

1. Le Movimento Sociale Italiano [Mouvement Social Italien] est le parti qui rassemble, après la Seconde Guerre mondiale, les différents groupes et sensibilités politiques en lien direct avec l'expérience fasciste de la République Sociale de Salò, tout en acceptant de participer aux règles démocratiques du pays. Bien que présent au Parlement, le MSI était le seul parti qui n'entrait pas dans la définition de l'« arc constitutionnel » – formule désignant l'ensemble des partis qui se reconnaissent dans la Constitution. Dissout en 1995, il a alimenté dans sa grande majorité le parti *Alleanza Nazionale* [Alliance Nationale] et en partie le *Movimento Sociale – Fiamma Tricolore* [Mouvement Social – Flamme Tricolore].

Le rôle joué par la musique dans les mouvements de droite en Italie est un thème vaste et largement débattu, d'un point de vue plutôt historique que sociologique. Aux analyses faites sur la musique alternative à droite et sur son rôle central dans les processus de reconstruction d'une communauté culturelle de la jeunesse de droite dans les années 1970, coïncée entre l'hégémonie de la gauche, la tension des Années de plomb et l'immobilisme du MSI (voir en particulier Di Giorgi et Ferrario, 2011 ; Tarchi, 2010), s'ajoute une vaste littérature d'investigation, plus axée sur les formes récentes de la musique alternative à droite, et attentive surtout à sa dimension subculturelle et à ses liens avec l'extrême droite (Caldiron, 2001 ; 2013), y compris à travers le prisme des *cultural studies* (Marchi, 1997).

L'objectif de cet article est d'analyser le rôle de la musique dans la constitution d'un mouvement spécifique de l'extrême droite italienne, CasaPound Italia, et plus particulièrement dans l'expression de la subjectivité individuelle et la construction de l'action collective. Nous entendrons ici la subjectivité non pas tant comme élément caractérisé par une présence ou une absence, mais comme effort, plus ou moins constant, de « transformation d'une situation vécue en action libre » (Touraine, 1994 : 23), dans l'intention de comprendre comment cet effort est vécu par l'acteur pour « se transformer lui-même en principe qui oriente sa propre conduite » (Touraine, 2005 : 176), plutôt que suivre de manière acritique des principes externes, en poursuivant son autodétermination contre l'hétérodirection (Touraine, 1992).

La musique occupe un rôle déterminant dans le mouvement CasaPound, tant du point de vue individuel que collectif, en favorisant la réflexivité et l'expression des individus dans l'agrégation du mouvement, dans la construction de son identité comme lieu d'expérimentation du renouvellement des langages et des codes culturels. Ce n'est effectivement pas un hasard si Gianluca Iannone, le leader du mouvement, est aussi le chanteur du groupe de musique de référence (les ZetaZeroAlfa) de ce courant politique.

Cet article s'appuie sur une vaste recherche réalisée par les auteurs entre 2009 et 2011 sur le mouvement CasaPound (Di Nunzio et Toscano, 2011) en combinant différentes méthodologies qui, utilisées alternativement dans trois phases différentes de notre travail de

terrain, ont souvent fini par se juxtaposer. Dans un premier temps, nous avons mené une recherche de fond, basée sur des sources secondaires : textes, pages web et documents audiovisuels. En particulier, pour l'objet du présent article, nous avons écouté et analysé les albums de musique produits par les membres et sympathisants de CasaPound. Dans un deuxième temps, nous avons réalisé une observation participante à découvert (entre 2009 et 2011) : fréquentation de séminaires, débats et concerts, participation à l'assemblée nationale de CasaPound de 2009 ainsi que de nombreux moments de rencontre informels. Dans la troisième phase, nous avons effectué des entretiens approfondis, entre novembre 2009 et décembre 2010, pour la grande majorité au siège de CasaPound, dans le quartier de l'Esquilin. Les entretiens ont été réalisés aussi bien auprès de leaders de premier plan que de simples militants du mouvement CasaPound, femmes et hommes de tous âges.

CasaPound Italia

CasaPound « naît » officiellement le 27 décembre 2003, avec l'occupation d'un immeuble appartenant à la région Latium dans le quartier multiethnique de l'Esquilin à Rome. Le squat s'accompagne d'une revendication précise, exposée sur les banderoles aussitôt déployées par les occupants : « le loyer c'est de l'usure », « non à la vie chère ». L'objectif du squat consiste à donner un logement à vingt familles italiennes et à revendiquer l'importance du droit à la propriété immobilière tout en condamnant les politiques de logement de la municipalité. Le nom CasaPound et son symbole – une tortue stylisée² – synthétisent ces revendications : le droit au logement – la tortue est l'animal qui porte toujours avec soi sa « maison » – et la lutte contre l'usure, représentée par les insoutenables loyers dans

2. Extrait du site de CasaPound Italia : « La tortue, symbole par excellence de longévité, est par là même un animal de bon augure. La tortue est l'un des rares êtres vivants qui a la chance de porter sa maison avec soi, il est donc à nos yeux celui qui représente le mieux notre combat principal, à savoir le droit à la propriété et la sécurité sociale. La tortue est, dans la culture orientale, l'animal qui porte sur son dos la connaissance du monde, c'est pourquoi elle est de bon augure pour une communauté qui veut identifier ses propres racines dans la culture. » (<http://www.casapounditalia.org/p/il-simbolo.html>)

la capitale et par la spéculation des grands groupes immobiliers. Ces positions relatives au droit à la propriété et à l'usure sont inspirées des réflexions du poète américain Ezra Pound³. Aujourd'hui, CasaPound est présente dans de nombreux bourgs et villes de toutes les régions italiennes, d'Aoste à Palerme. Elle est animée par un réseau s'étendant sur tout le territoire national, composé de librairies, pubs, associations sportives, d'une radio en ligne – *Radio Bandiera Nera* [Radio Drapeau Noir] – et de diverses publications. Parmi celles-ci, le mensuel *Occidentale* [Occidental], distribué à un millier d'abonnés, et le journal trimestriel *Fare quadrato* [Faire carré]. À Rome, outre les espaces occupés à des fins d'habitation, on trouve *Area19* [Aire19], squat utilisé surtout pour les concerts et les grands rassemblements, ainsi que le *Circolo Futurista* [Cercle Futuriste] où se tiennent pour l'essentiel des activités théâtrales, des expositions et des festivals.

La musique « non conforme » avant CasaPound

L'expérience de CasaPound est représentative de l'articulation complexe des profondes transformations à l'œuvre dans les mouvements – de jeunesse surtout – de la droite radicale à partir des premiers « Camps Hobbit⁴ » à la fin des années 1970. Ces rassemblements avaient pour objectif de réunir les nouvelles générations qui se reconnaissaient dans le fascisme autour de pratiques de matrice surtout culturelle comme la musique, les arts graphiques, autour de la question de la communication ainsi que de thèmes sociaux jusqu'alors peu traités à droite, comme la question fémi-

3. Ezra Pound (1885-1972), poète et essayiste américain, fut un défenseur convaincu de Benito Mussolini et du fascisme de la République Sociale. Ses positions ont été reprises par la droite radicale italienne, notamment ses écrits et ses poèmes contre l'usure (en particulier le *Cantos XVI*) comme origine des guerres modernes, contre le capitalisme et l'hégémonie américaine sur la plan politique, économique et culturel.

4. Le nom est emprunté à l'un des personnages de la saga fantastique du *Seigneur des Anneaux* imaginée par l'écrivain anglais J.R.R. Tolkien. Ce dernier est l'une des références de la culture littéraire des jeunes fascistes italiens, qui ont associé les traits épiques du hobbit Frodon, protagoniste de son roman le plus célèbre, à la mystique héroïque et guerrière de la pensée de Julius Evola. Trois expériences de Camps Hobbit ont eu lieu entre 1977 et 1980 (cf. Tarchi, 2010).



Fig. 1. Symbole de CasaPound

niste, l'écologie, le chômage des jeunes. Ces rassemblements expriment avant tout la nécessité, de la part des jeunes politisés à droite, de trouver un rôle de protagonistes dans l'affirmation culturelle et politique de leur parcours de construction de soi. C'est ainsi que se forme la *Nuova Destra* [la Nouvelle Droite] – inspirée du mouvement de la Nouvelle Droite française d'Alain De Benoist – critique à l'égard d'une culture politique de la droite radicale, celle des cadres du MSI, jugée inactuelle et trop axée sur le binôme « ordre-légalité » (Germinario, 2002). Cette critique adressée à la rigidité politique du MSI, arc-bouté sur ses positions atlantistes et philoaméricaines d'un côté, et de l'autre sur des pratiques politiques traditionnelles éloignées des transformations culturelles et sociales en œuvre à cette époque, est associée à l'exigence de protagonisme, d'affirmation et d'expression d'une spécificité culturelle et individuelle propre aux jeunes d'extrême droite. Voici comment l'un des militants de CasaPound interrogés se souvient de cette période :

Le *Fronte della Gioventù* [Front de la Jeunesse⁵] dans les années 1980 était une réalité bien particulière. Nous étions un groupe très soudé, qui cherchait à faire des choses un peu différentes au sein d'un cadre conformiste – le fameux hédonisme reaganien⁶ – très décourageant. Dans un contexte de désaffection généralisée des jeunes à l'égard de la politique, nous, nous allions dans la direction opposée. Certaines exigences ont commencé à voir le jour, débouchant sur ce qu'on a appelé les « associations parallèles » : *Fare verde* [Faire vert] s'intéressait à l'écologie, *Fare fronte* [Faire front] c'était le groupe étudiant. Avec d'autres, nous avons proposé de constituer une association parallèle artistique, qui se consacrerait à changer un peu les façons de faire de la politique. Proposer, face à un monde qui attachait encore de l'importance au collage sauvage d'affiches et à la distribution de tracts, de nouvelles formes de communication où la musique et les arts graphiques auraient vraiment un rôle significatif.

C'est ainsi que naît le Dart, *Division Art*, qui constituera un champ d'expression des différentes individualités créatives de la droite radicale, surtout romaine, loin des précautions excessives imposées par le MSI sur la base de ses militants. En son sein prennent corps différentes expressions musicales et d'autoproduction, des fanzines comme *Œuvre au Noir* [Opera al Nero], avec des recensions et des BD auto-ironiques (Di Tullio, 2006). Ce type d'expériences et d'expérimentations politiques s'émancipent ultérieurement, grâce aussi aux espaces qui s'ouvrent dans la droite italienne suite au « tournant de Fiuggi⁷ ». Le même militant le rappelle dans ce passage de notre entretien :

5. L'organisation de jeunesse du MSI.

6. Par cette expression, on entend l'affirmation, dans les années 1980, d'un modèle culturel et politique fortement individualiste dans lequel l'idée de solidarité sociale était radicalement redimensionnée : il s'agissait en fait de se battre pour l'affranchissement économique du citoyen d'un modèle d'État-providence, en favorisant l'expansion du marché libre, la réduction des impôts directs et indirects, les coupes dans le budget de l'État social. L'expression est empruntée à l'organisation économique voulue par le républicain Ronald Reagan, alors Président des États-Unis.

7. Bien que critiqué et contredit, le MSI représentait pour l'extrême droite italienne le seul parti politique de référence. En 1995, lors de son 17^e et dernier congrès qui se tint dans la ville de Fiuggi (région du Lazio), il est dissout par le secrétaire de l'époque Gianfranco Fini pour donner naissance au nouveau parti *Alleanza Nazionale* : une « droite politique » qui, d'après les thèses alors soutenues par Fini, n'a aucun lien avec le fascisme et ne peut être considérée en aucune façon comme sa descendance directe, mais reconnaît au contraire dans l'antifascisme un moment d'affirmation de valeurs et de principes démocratiques absents de la doctrine fasciste.

L'expression « non conforme » servait à l'origine à déterminer cette « non-zone », fruit de l'après-Fiuggi. L'année 1994 fait en effet sauter non pas tant le MSI – ce qui aurait déjà été significatif – que ses organisations de jeunesse. [...] Il y a donc une sorte de retour en force de ces jeunes énergies, en partie bouleversées, mais surtout en mesure, désormais, de devenir autosuffisantes et autonomes.

L'expérimentation de formes nouvelles de communication s'inscrit dans la nécessité d'exprimer une spécificité subjective et de groupe propre qui, sans prendre appui sur la structure organisationnelle classique du parti, ne parvient pas non plus à se faire une place dans les médias *mainstream*. À l'expérience de la Division Art, qui s'achève en 1990, s'en ajoutent d'autres au cours de cette période, en différents coins d'Italie, du label *Tuono Records* [Tonnerre Records] de Vicence au fanzine milanais *Assalto Sonoro* [Assaut Sonore] (Marchi, 1997). Différents projets verront le jour dans la capitale, avec l'association *Perimetro* [Périmètre] et le label indépendant *Rupe Tarpea* [Roche Tarpéienne⁸], fondé en 1993 et qui s'affirme rapidement comme point de référence de la scène musicale « non conforme » de droite. L'expression « non conforme » sera associée à de nombreuses pratiques culturelles et politiques de ces mouvements de droite et, par la suite, aux initiatives de CasaPound. L'expression est empruntée à un bulletin distribué à partir de 1995 : celui-ci, désormais diffusé sous forme électronique⁹, recensait la scène musicale de toute la droite extraparlamentaire italienne. On y trouvait, en plus d'annonces de concerts et de recensions, une carte esquissant tous les lieux où il était possible de faire de la musique, et une attention particulière était réservée aux activités menées par les centres sociaux de gauche.

Le ferment contre-culturel exprimé par ces formes de communication et de relations, autodéfinies comme « métapolitiques¹⁰ », ne se

8. La « Roche Tarpéienne », qui donne son nom au label, désigne la paroi rocheuse, sur la colline du Campidoglio à Rome, d'où l'on précipitait les traîtres condamnés à mort.

9. Les archives étaient encore accessibles en 2014 à cette adresse : <http://www.perimetro.com/> [consulté le 13 juin 2014].

10. Par le terme « métapolitique », emprunté à la *Nuova Destra* de Marco Tarchi (1995), on entend cette dimension qui va au-delà de l'action politique traditionnelle. Il s'agit d'une « initiative animée par un profond esprit militant, au sens où elle est menée par les jeunes du *Fronte della Gioventù* eux-mêmes, mais qui n'est toutefois pas

limite pas à la seule nécessité de trouver des espaces d'affirmation de soi. Il s'agit plutôt, comme le soutient Hebdige (1991) et avec lui, de nombreux auteurs de la tradition des *cultural studies* anglaises (Hall & Jefferson, 1976) dans leur définition des phénomènes contre-culturels, d'une recherche d'indépendance et d'altérité par rapport à une condition de subordination à la culture et aux pratiques de la droite parlementaire. Culture entendue ici, pour reprendre Stuart Hall, non pas tant comme simple « somme descriptive des coutumes et des traditions d'une société », que comme « somme de toutes les pratiques sociales, et de leurs interactions » (Hall, 1981 : 22).

« Entra a spinta » [Joue des coudes] : la musique à CasaPound

À partir de la comparaison avec ces expériences antécédentes, on peut affiner l'analyse du rôle joué par la musique dans la construction de l'action de CasaPound. En effet, bien que solidement inscrit à l'intérieur de ce filon contre-culturel de la jeunesse de droite radicale, le mouvement CasaPound est parvenu à réactualiser ses langages et ses codes culturels. La dimension culturelle de l'action, entendue comme expression et représentation d'un sujet dans sa résistance individuelle et collective à la domination, se construit et se renforce à travers l'expression musicale et les formes agrégatives qui lui sont associées, concerts et rassemblements. Ces derniers sont l'occasion à la fois de renforcer la base militante et de l'élargir. À travers la musique, et plus généralement grâce à des pratiques d'agrégation créatives (les tatouages réalisés pendant les concerts, les fanzines, le *merchandising*), on tente de construire des alternatives qui font directement référence à une tradition culturelle incarnant des valeurs fascistes, tout en cherchant à apporter des réponses aux aspirations d'une partie des jeunes générations, qui « offre son mépris » (ZetaZeroAlfa, 2002) à un modèle de société par lequel elle a le sentiment d'être exploitée et marginalisée. Une jeunesse, celle de CasaPound, qui n'accepte pas cette domination sociale et cultu-

spécifiquement politique : les activités culturelles, la musique, l'édition, l'écologie, l'organisation de fêtes-événements, le travail en coopérative, deviennent autant de façons d'exprimer et de diffuser leur vision du monde » (Di Tullio, 2006 : 37).

relle et « joue des coudes dans la vie¹¹ », comme le chante Gianluca Iannone, leader du groupe romain ZetaZeroAlfa. Ce groupe fait ses débuts en 1999 et joue un rôle d'agrégation très important pour ce qui constituera ensuite le noyau dur du squat de CasaPound¹². Comme le rappelle au cours d'un entretien le chanteur, qui est également président de l'association CasaPound Italia :

Ici tout s'est construit autour de ZetaZeroAlfa, même de façon inconsciente. Tout est parti du bar à bières [le Cutty Sark, NdA], d'abord comme un jeu, et puis tout s'est construit à partir de là. Le groupe en fait vraiment partie, il est dedans. C'est pour ça que quand un nouvel album sort, ça suscite l'attention. [...] Dans notre milieu on avait l'habitude de chanter le supplice... la musique alternative n'était pas très gaie et se lamentait sur son sort. Nous, au contraire, nous avons apporté du changement, en chantant des choses plus frivoles, en quelque sorte, loin de la lourdeur de certaines situations.

Le succès de CasaPound, surtout parmi les jeunes générations, s'explique essentiellement par la récupération d'une dimension estudiantine et ludique qui rompt clairement avec la tradition néofasciste de l'après-guerre et en particulier avec la musique et les textes qui lui sont associés. Cette tradition se base sur un pessimisme culturel (le *Kali Yuga* de Julius Evola¹³) qui caractérise le néofascisme italien à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le sentiment d'être « exilé dans sa patrie » (Tarchi, 1995) est l'une des caractéristiques distinctives du pessimisme tragique et crépusculaire du néofascisme d'après-guerre, qui n'a plus grand-chose à voir avec les composantes

11. *Ibid.*

12. Le groupe est lancé grâce à une campagne d'autoproduction de marketing viral, avec une opération de *stickering* qui en une nuit a inondé la ville de quinze mille autocollants portant la mention ZetaZeroAlfa, sans aucune référence au groupe, à la musique ou à des positions politiques. L'utilisation virale du *stickering* constitue par ailleurs une pratique assez diffuse dans les subcultures urbaines des grandes villes italiennes, et concerne des groupes et mouvements de toutes orientations politiques et culturelles.

13. Cf. Evola, 2009. Julius Evola (1898-1974) était un peintre et philosophe italien ouvertement réactionnaire, qui célébrait la tradition, l'aristocratie, la masculinité. Il s'intéressa notamment aux traditions spirituelles de l'Extrême-Orient, et considérait que l'humanité était en train de traverser le *Kali Yuga* [l'âge du démon Kali], dernière des quatre étapes de la cosmogonie hindoue, une époque de décadence matérialiste. [NDÉ]

vitalistes du fascisme historique (De Felice, 1975). Un pessimisme culturel qui alimente des imaginaires où sont célébrées la « noblesse de la défaite » et une apologie (et esthétisation) du ghetto, et dans lequel le néofascisme italien se sent relégué et enfermé¹⁴.

Par rapport à cette tradition, empreinte de victimisme et dans laquelle le sentiment mélancolique et douloureux des vaincus de l'histoire¹⁵ avait été intériorisé, CasaPound et les ZeroZetaAlfa se démarquent ouvertement, reportant l'attention à travers leurs textes de chansons sur une dimension plus positive, y compris d'un point de vue émotif, et tentant de récupérer et de mettre en valeur la conception activiste et vitaliste, passionnelle et conflictuelle du fascisme historique.

Le groupe ZetaZeroAlfa est sans doute le plus important des groupes de musique qui composent la bande originale de ces pratiques « non conformes », offrant une continuité expressive à la dimension politique, sociale et culturelle de CasaPound. Dans leurs intentions, les militants de CasaPound veulent associer l'élaboration théorique à l'action, comme le combat l'est au divertissement, en créant un *espace de vie* dans lequel on « transpire de joie » (ZetaZeroAlfa, 2007b) parce qu'au lieu de se résigner à la dépression ou à la sobriété imposées par la société bourgeoise, on est « éveillé à toute heure » (*ibid.*) afin d'exercer sa conscience critique – pour reprendre encore les paroles de Iannone. Le concept d'*espace de vie* (Farro, 2006) est ici utilisé pour indiquer les contextes où se dessine, à travers des pratiques créatives, une alternative à des formes de domination, à des pouvoirs envahissants, à des conditionnements culturels

14. Pour donner quelques exemples, les Amici del Vento [Amis du Vent] chantaient en 1978 dans la chanson homonyme : « Ils ont fait des lois et des magouilles pour nous faire taire / Le mur de la prison regorge de nos noms. » (Amici del Vento, 1978). En 1988, le compositeur Francesco Mancinelli, dans sa chanson « Generazione 78 » (Mancinelli, 1984), évoque ainsi le souvenir des camarades tués dans les affrontements à feu et à sang des Années de plomb : « Ces cercueils pas encore vengés / Les blessures presque jamais cicatrisées ! » Le groupe 270bis en fera autant quelques années plus tard dans sa chanson « Non scordo » (270bis, 1995) : « Je ne peux plus oublier son corps sur les pavés / Et la fleur éclosée de son sang coagulé / Et déjà un bâtard de journaliste préparait une histoire / À l'intrigue bien connue, pour salir sa mémoire ! »

15. Certains auteurs, parmi lesquels Jesi, ont souligné la dimension lugubre de la culture de droite néofasciste dans les années 1970, où domine une « religion de la mort » (Jesi, 1979 : 63).

et sociaux. À l'ultra-individualisme d'un capitalisme qui atomise pour gouverner et imposer ses modèles culturels et sociaux dominants (Bauman, 1999), on répond par l'invitation à *faire bloc* (« et la foule s'ouvrira pour laisser passer le groupe [...] tenez-vous bien sur vos gardes ! » [*ibid.*] chantent les jeunes du *Blocco Studentesco* [Bloc Estudiantin], l'organisation étudiante de CasaPound, dans l'hymne officiel de leur mouvement). Une hostilité à l'égard du *mainstream* qui n'admet aucune complicité et trouve une cohérence propre dans une production musicale indépendante dont l'importance s'est accrue au fil du temps. Le fondateur du label indépendant Rupe Tarpea soutient en effet que :

CasaPound représente le besoin de se démarquer d'une catégorie de la jeunesse qui, jusqu'à il y a dix ou vingt ans, était comme bridée dans des structures de partis ou de micropartis. D'une certaine manière, CasaPound incarne l'autonomisation de cette jeunesse, et la musique a sans aucun doute joué un rôle central dans ce processus. Ce qui avait toujours été considéré comme accessoire a ainsi gagné un rôle de premier plan.

Rupe Tarpea compte actuellement dans son catalogue environ 790 titres, dont 45 CD de différents groupes et genres musicaux, allant de la Oi ! au street punk ou au hardcore. Le label a suivi et en partie contribué à orienter les changements advenus ces dernières années dans le panorama musical de l'extrême droite, dont les ZetaZeroAlfa sont l'expression la plus évidente et reconnue. Cela a été rendu possible grâce à des choix stylistiques précis, comme celui de textes en langue italienne et la politisation des contenus – qui va au-delà du simple slogan ou du témoignage, en articulant un message plus émotionnel et plus complexe – ainsi que grâce à l'activité de promotion et d'organisation de concerts. Le fondateur de Rupe Tarpea le confirme :

Le courant musical qui va aboutir à ZetaZeroAlfa est un rock fortement idéologisé. Mais il l'est de façon particulière, en tant que ce n'est plus le slogan qui importe, mais la capacité à décrire des situations, des paysages. [...] Aujourd'hui nous avons un catalogue de 70 titres, c'est pas mal pour un label indépendant. Nos tirages sont d'environ mille exemplaires, et vont – au fil du temps, avec les réimpressions – jusqu'à deux, trois mille exemplaires. Nous avons aussi de plus gros tirages pour

certaines albums, à quatre, cinq mille exemplaires par CD, pour des groupes comme ZetaZeroAlfa, Intolleranza, Londinium SPQR. Et puis il y a le cas Morsello, qui a eu douze mille tirages pour son album *La Direzione del Vento*. (Morsello, 1998¹⁶).

Pour la génération qui fréquente CasaPound, grandie dans des quartiers-dortoirs et vivant une condition de précarité professionnelle et existentielle, la musique est un moyen d'exprimer sa résistance à la domination des orientations sociales et culturelles en vigueur, et la conscience de l'impossibilité de se construire une existence digne. Les langages musicaux et le contenu des textes se conjuguent à un sens de la rébellion éprouvé par tous ceux qui, jeunes ou non, expérimentent dans leur vécu des problèmes sociaux dont l'urgence va de pair avec un sentiment prononcé d'impuissance et d'absence de solution. Il s'agit pour l'essentiel de problèmes de précarisation de la vie individuelle et collective qui trouvent, avec CasaPound, un point de convergence dans la question de l'accès à la propriété. L'idée que « la maison est le point d'où repart le fascisme du troisième millénaire » est en effet à la base de la philosophie des OSA17 (*Occupazioni a Scopo Abitativo* [Squats à but d'habitation]).

Constructeurs, escrocs, usuriers, promoteurs véreux, je vois de plus en plus de béton et de maisons qui ont l'air de termitières. Non, je ne peux pas tolérer ça, c'est un droit élémentaire ! [...] Tout ton salaire pour deux chambres et un salon, et une vie entière pour payer. Ce loyer est une prison. (INnato SEenso DI Allegria, 2007a)

-
16. Massimo Morsello (1958-2001) est l'une des figures de chanteur-compositeur les plus significatives du néofascisme, au point d'être considéré par la presse italienne comme le « De Gregori noir ». Son engagement dans les activités du groupe terroriste NAR (Noyaux Armés Révolutionnaires) à la fin des années 1970 et au début des années 1980 l'a conduit à se réfugier en Angleterre tout comme Roberto Fiore, avec qui il fondera en 1997 le parti d'extrême droite *Forza nuova* [Force nouvelle].
 17. D'après la terminologie utilisée par CasaPound, les squats réalisés par le mouvement sont de deux types, avec des fins et des objectifs différents. Les ONC (*Occupazioni Non Conformi* [Squats Non Conformes]), espaces occupés à des fins de rassemblement pour faire de la musique, se rencontrer, faire de la politique en dehors des obligations rigides caractéristiques des sections de partis, sont à distinguer des OSA (*Occupazioni a Scopo Abitativo* [Squats à but d'habitation]), qui revêtent une dimension moins métapolitique et plus sociale. Ces derniers consistent en effet à squatter des immeubles inoccupés et sont destinés à fournir un logement à des familles italiennes en leur permettant de se soustraire au joug de la spéculation immobilière.

Ainsi s'insurgent les *Insedia* (INnato SENso DI Allegria [Sens inné de joie¹⁸], groupe de l'arrière-pays romain) contre les *Palazzinari*¹⁹ [promoteurs véreux] dans la chanson éponyme, qui dénonce les conditions d'habitation dans les banlieues des grandes villes, aux mains de la spéculation immobilière des grands constructeurs.

La résistance aux structures du capitalisme néolibéral prend aussi corps en opposition aux orientations culturelles propres à ce modèle de développement, en condamnant sa dimension consumériste et d'homologation culturelle. Les mêmes *Insedia* parlent déjà en 2007 d'une crise qui est autant celle de l'économie que des valeurs :

Ils vous ont endormis avec leurs mythes en carton pour vous vendre du bonheur. [...] Ne soyez pas esclaves, nous allons détruire leurs 4x4 flambant neufs, leurs montres en or et leurs vacances aux sports d'hiver. Après ça on vous dit qu'il n'y a pas de travail. Des restaurants pleins, des écrans plasma partout, mais la seule vraie crise, c'est celle qui est en nous. (INnato SENso DI Allegria, 2007b)

La crise est interprétée en premier lieu comme une crise de la subjectivité individuelle et des espaces d'affirmation de soi dans un système social dominé culturellement et politiquement par le néolibéralisme.

Ces groupes de musique se réapproprient des formes d'expression qui étaient autrefois culturellement identifiées à gauche. Ce n'est pas un hasard si la tradition musicale à laquelle ils se réfèrent est celle des sonorités de la génération anglaise issue du punk, de ce mouvement Oi!²⁰ incarnant la rébellion de la classe ouvrière qui « n'a pas

18. Les majuscules épellent la 3^e personne du singulier du présent de l'indicatif du verbe *insediare* – s'installer, s'établir [NDÉ].

19. Le terme « palazzinaro » (dérivé de « palazzina » – l'immeuble; le suffixe « -aro » est typique du dialecte romain), à connotation péjorative, désigne à partir des années 1950 et 1960 un type d'entrepreneur immobilier, souvent improvisé, qui profite de la forte augmentation de la demande de logements pour s'enrichir rapidement grâce à l'utilisation d'une main d'œuvre peu chère et de technologies désuètes, au recours à des pratiques abusives et à la corruption, violant les réglementations d'urbanisme et sans aucun souci esthétique ni environnemental. [NDT]

20. On peut, à la suite de Home (2005), considérer la musique Oi! (ou street punk) comme la réappropriation du punk par la culture ouvrière, séduite par l'authenticité et l'immédiateté que permet ce type de langage, ainsi que par sa capacité à représenter la voix de la rue en colère. À cause justement de ses caractéristiques, la Oi! est devenue un langage musical d'expérimentation pour la création d'un style politique spécifique de la musique d'extrême droite, et ce pas seulement en Italie (Brown, 2002).

besoin de belles voitures pour faire un tour », comme le chantaient déjà en 1978 les Sham 69 (1978), groupe anglais de référence du mouvement skinhead, mais ouvertement apolitique.

L'élaboration de structures aussi bien culturelles que politiques trouve dans la musique et dans les formes d'agrégation qui lui sont associées un moyen de toucher un grand nombre de personnes, surtout des jeunes. Cela passe par des codes – vêtements, musique, tatouages, fanzines – déjà dotés d'un sens en soi, du seul fait de se placer du côté des acteurs et activistes de CasaPound. Le style graphique, musical et vestimentaire non seulement rompt en grande partie avec la tradition propre à la subculture de droite, mais s'oppose à la culture *mainstream*. Pour Roland Barthes, cette dernière tend à masquer et à niveler, remplaçant des formes historiques par des formes « naturalisées ». Dans *Mythologies* (1957), il développe une réflexion sur le rapport entre culture et pouvoir dans laquelle l'idée de culture bourgeoise dominante se construit à travers des « mythes » qui stéréotypent les constructions sociales : processus perçu comme une domination par les militants de CasaPound, qui s'y opposent en cherchant une structure culturelle et politique alternative, en mesure de les représenter dans leur spécificité individuelle et collective.

Les pratiques mises en œuvre par CasaPound à travers la musique, les t-shirts vendus et portés pendant les concerts, les tatouages, visent à élaborer une alternative culturelle qui se transmettent – pour reprendre Hebdige (1979) et les approches propres aux *cultural studies* anglaises – dans leur diversité significative (et parallèlement dans leur identité significative), « qualité » essentielle de leur dimension contre-culturelle. En d'autres termes, l'utilisation de codes déterminés constitue le sens même de leur action, un message qui renferme toutes les autres significations, y compris politiques. Le chanteur des ZetaZeroAlfa affirme justement, au sujet du style des formes de communication choisies :

ZetaZeroAlfa a commencé pas seulement comme projet musical, mais aussi comme style de vie. Nous avons créé un style pour nous reconnaître dans la foule grâce au même t-shirt... [...] Nous avons défié les publicités qui recouvrent des immeubles entiers, en utilisant simplement un sigle de trois mots, rarement utilisés ensemble, ne faisant référence à aucune signification courante, en collant des stickers sur des panneaux routiers ou sur d'autres points stratégiques en ville. [...]

Le premier t-shirt que nous avons imprimé disait « Sorridi, qualcuno ti sta spiando » [Souris, on te regarde]. Et puis il y a eu « Nel dubbio mena » [Dans le doute, frappe], « Morirai una rata alla volta » [Tu vas mourir à crédit], « Picchia il VIP » [Tape sur le VIP], « Accademia della sassaiola » [Académie de la bataille de pierres]. (Di Tullio, 2006 : 120)

Le sens de cette affirmation conforte la thèse de Hebdige (1979) quant au rôle du style dans les formes contre-culturelles et leur façon de mettre en crise les codes de la culture hégémonique.

Ce qui se passe toutefois avec CasaPound, ZetaZeroAlfa et les groupes de musique en lien plus ou moins direct avec cette première, c'est que les codes d'expression et de style propres à la droite radicale sont remis en question, voire, dans certains cas, tout simplement abandonnés. De l'iconographie propre à la droite radicale (la tortue stylisée se substitue à la croix celtique) au style musical ou encore à l'utilisation de l'ironie dans la construction des messages. Même l'autodérision est employée comme une forme de critique envers les dogmes de la tradition d'extrême droite, jusqu'à la parodie à l'égard de la mythification et de la fascination pour la figure de Benito Mussolini :

Quand il était là, les trains arrivaient à l'heure
Quand il était là, si tu traînais trop longtemps au bar, les fascistes venaient te remettre au travail. (INnato SEnso DI Allegria, 2007c)

On retrouve également les codes stylistiques contre-culturels créés par CasaPound et les ZetaZeroAlfa dans des formes de danse, moyen d'implication et d'agrégation propre au rock et à la culture de masse. Comme le soutient Hebdige (1979), le pogo des punks anglais mettait en crise les formes de danse du rock, de même que, pour les militants de CasaPound, la « *cinghiamattanza* » [jeu de massacre à la ceinture²¹] exacerbe et représente à travers la danse certains des

21. Le terme est composé du mot « cinghia », la ceinture, et du mot « mattanza », désignant l'étape finale de la pêche au thon en Sicile, au cours de laquelle les poissons pris au piège sont massacrés au harpon. [NDT]
Le terme fait référence au titre de la chanson homonyme des ZetaZeroAlfa (2007a). Pendant l'exécution du morceau, les gens enlèvent leur ceinture et – tout en respectant un code de comportement non écrit mais formalisé au fil du temps – la brandissent les uns contre autres et se frappent mutuellement. Le terme « mattanza » (emprunté au vocabulaire de la pêche au thon dans les thonnaires des environs de la ville sicilienne de Trapani) prend dans le langage ordinaire un

aspects fondamentaux de l'existence : la vitalité, le jeu, le combat, opposés à un modèle culturel dominant qui réduit le corps à un objet-marchandise. La *cinghiamattanza* est « un moment de réappropriation de la corporéité dans un monde qui a un rapport complexé, paranoïaque, décadent avec le corps²² ». Ce rapport, sa corporéité, avec l'affrontement physique, y compris violent, est – comme le souligne Dechezelles (2011) – l'un des traits distinctifs de l'imaginaire culturel de la droite italienne (pas nécessairement radicale) et sur ce point, CasaPound ne se distingue pas du reste du panorama politique de référence. La *cinghiamattanza* révèle en effet une fascination pour une esthétique du corps guerrier « torturé », du héros qui sort de l'arène blessé mais debout après l'affrontement, comme en témoigne d'ailleurs le texte de la chanson :

Un : j'enlève ma ceinture ;
Primo ; me sfilo la cinta ;

Deux : la danse commence ;
Due : inizia la danza ;

Trois : je choisis bien ma cible ;
Tre : prende bene la mira ;

Quatre : cinghiamattanza !
Quattro : cinghiamattanza !

Ce cuir brandi en l'air ouvre la danse.
Questo cuoio nell'aria sta ufficializzando la danza.

Seule la caste des guerriers pratique cette cinghiamattanza !
Solo la casta guerriera pratica cinghiamattanza !

Plus généralement, le thème de l'affirmation de la subjectivité individuelle et sa relation avec la dimension corporelle est abordé par Michel Wieviorka dans son essai « Critique du sujet » (2008). Le sociologue soutient que ceux qui s'intéressent au corps, avec des

sens figuré pour indiquer un affrontement physique violent et sanglant, avec un grand nombre de victimes. On trouve sur Youtube une vidéo *officielle* de la *cinghiamattanza*, à consulter à cette adresse : <http://youtu.be/CEYliFw8IEw>.

22. Cf. les FAQ sur le site de CasaPound Italia, « Le FAQ di CP », <http://www.casapounditalia.org/p/le-faq-di-cpi.html> [consulté le 10 juillet 2015].

déclinaisons dans la danse, le sport, les expressions corporelles, la pratique du tatouage, acquièrent la conscience qu'il n'est plus possible de séparer « le corps de l'esprit, la nature de l'âme » (Wieviorka, 2008 : 21). À partir des travaux auxquels Wieviorka fait référence, on comprend comment mettre en question le soi dans le processus d'affirmation de sa subjectivité individuelle implique dans le même temps l'exposition du soi corporel à certains risques. Cela n'est possible qu'à condition d'être convaincu que le travail sur soi et sur ses limites concerne aussi la dimension de sa corporéité (Le Breton, 2004). Par ailleurs, pour reprendre encore le débat reconstruit par Wieviorka, le corps peut être considéré comme « le lieu du soi agent » (Medaini, 2007 : 14), en devenant partie intégrante de l'expérience subjective d'affirmation individuelle. C'est en ce sens qu'on peut interpréter les messages politiques « endossés » par les militants de CasaPound sur les t-shirts, tout comme le tatouage de la tortue stylisée, jusqu'à l'implication extrême de la corporéité dans la pratique de la *cinghiamattanza*. Cet extrait d'entretien avec l'un des responsables du mouvement le confirme :

Un nouveau disque des ZetaZeroAlfa est un acte politique, qui ravive la communauté. Parce que c'est l'occasion de sortir un nouveau t-shirt, un nouveau refrain que les gens – même naïvement – inscrivent dans leur statut sur Facebook. Ça redonne de l'énergie, une raison de s'émouvoir.

Conclusions

CasaPound est un mouvement culturel, social et politique qui se définit comme alternatif aux processus de mondialisation en œuvre et à la logique marchande et consumériste prédominante. En même temps, CasaPound se présente comme la tentative de construire un espace de résistance, d'élaboration et d'action collective où l'individu puisse exprimer son engagement et sa personnalité. La musique joue un rôle fondamental dans ces processus : elle représente l'existence d'une continuité entre la dimension politique et la dimension culturelle du mouvement – on se souvient de la double casquette du meneur du mouvement. La musique ne se limite jamais au rôle de simple outil de « distraction », mais se traduit par une

pratique politique d'expression, de communication et d'agrégation à travers laquelle les membres cherchent à favoriser leur affirmation individuelle et collective. Ainsi la musique, en plus d'être utilisée comme outil politique²³, constitue une expérience grâce à laquelle les membres construisent et expriment leur subjectivité, et participe à la définition de l'action collective.

La musique est un outil d'expression. Pour les membres de CasaPound, la musique est l'un des outils grâce auxquels ils peuvent raconter leur point de vue sur le monde, à la recherche d'une représentation de soi et de la réalité plus vraie et profonde (de leur point de vue) que celle diffusée par la culture *mainstream*, jugée fausse et uniformisante. Les contenus sociaux et politiques des textes s'associent à la charge expressive propre à la musique rock et Oi ! : de cette manière, la musique est vécue comme une force culturelle capable de libérer l'individu des interprétations dominantes de la réalité et de renforcer l'expression de sa subjectivité. À travers les pratiques culturelles mises en œuvre par CasaPound, y compris musicales, l'engagement individuel va au-delà du simple engagement politique et prend vite une dimension existentielle, puisqu'il concerne l'expression de la personnalité dans les différents domaines de la vie. De cette façon, une continuité se crée entre les pratiques de divertissement, de socialisation, l'action politique et l'expression d'une personnalité propre.

La musique est un outil de communication. La musique fait office de moyen de communication du mouvement de CasaPound, car elle permet de faire circuler entre ses membres, à travers les textes, des réflexions communes sur le contexte politique et social, susceptibles d'alimenter la critique envers la culture *mainstream* et l'implication individuelle. Pour les membres de CasaPound, la musique satisfait le besoin de construire et de diffuser une vision du monde partagée – un paradigme culturel cohérent et bien structuré – pour favoriser une action pragmatique commune.

La musique est un outil d'agrégation. Les rassemblements s'accompagnent souvent de concerts, de manière à impliquer des

23. Pour une analyse – du point de vue de la théorie de la mobilisation des ressources – sur l'utilisation de la musique dans les mouvements politiques pas nécessairement de droite, voir Traini, 2008.

personnes extérieures au mouvement, mais aussi pour remplir de sens ces expériences collectives, grâce à l'écoute de textes fortement engagés et politisés. Par ailleurs, la dimension identitaire de la musique est assez forte pour entraver la liberté subjective, du point de vue soit de l'homogénéité des styles musicaux adoptés (principalement les sonorités Oi!), soit de la nécessité d'une forte résonance entre les textes musicaux et les orientations politiques du mouvement, raison pour laquelle les positions critiques n'émergent que très rarement.

Ainsi, les membres de CasaPound perçoivent la musique comme un outil d'expression favorisant l'acquisition d'une plus grande conscience du monde à travers les textes. En même temps, la musique permet de satisfaire leur besoin de divertissement et de socialisation, en tant que pratique ludique et politique capable de favoriser leur implication dans le mouvement et sa consolidation. Par ailleurs, du fait justement de l'homogénéité des styles musicaux et des contenus politiques, les pratiques musicales participent à la construction d'un périmètre culturel bien défini et structuré, servant à l'affirmation du mouvement collectif. La musique est moins une action libre et créatrice qu'une pratique qui anime, définit et structure une collectivité. Ainsi, la musique joue un rôle déterminant dans la définition du rapport entre l'individu et le mouvement : pour les membres de CasaPound, la liberté expressive de l'individu est considérée comme subordonnée à l'affirmation collective du mouvement et au service de celui-ci. L'impossible émergence de positions critiques en son sein peut ainsi aller jusqu'à entraver la possibilité même d'une confrontation réelle entre les membres de CasaPound, du fait de l'uniformisation des registres culturels du mouvement et réduit par là même l'expression subjective de l'individu.

Bibliographie

- BALASINSKI Justyne et MATHIEU Lilian (eds.) (2006), *Art et contestation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- BROWN Timothy S. (2004), « Subcultures, Pop Music and Politics : Skinheads and "Nazi Rock" in England and Germany », *Journal of Social Affairs*, vol. 38, n° 1, p. 157-178.
- BAUMAN Zigmund (1999), *In Search of politics*, Stanford, Stanford University Press.
- CALDIRON Guido (2001), *La Destra plurale*, Rome, Manifestolibri.
- (2013), *Estrema destra*, Rome, Newton Compton.
- CLARKE John (1976), « The Skinhead and the Magical Recovery of Working Class », in HALL Stuart & JEFFERSON Tony (eds.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Londres, Harper Collins, p. 99-102.
- DE FELICE Renzo (2008) [1975], *Intervista sul fascismo*, Rome & Bari, Laterza.
- DECHEZELLES Stéphanie (2011), « Boia chi molla ! Les nouvelles générations néofascistes italiennes face à l'(in)action violente », *Cultures & Conflits*, n° 81-82, p. 101-123.
- DI GIORGI Cristina & FERRARIO Ippolito Esmondo (2010), *Il nostro canto libero. Il neofascismo e la musica alternativa: lotta politica e conflitto generazionale negli anni di piombo*, Rome, Castelvechi.
- DI NUNZIO Daniele & TOSCANO Emmanuele (2009), « Profondo Nero. Note e Pratiche "non conformi" », *Alias*, 12, n° 15.
- (2011), *Dentro e fuori CasaPound. Capire il fascismo del terzo millennio*, Rome, Armando Editore.
- DI TULLIO Domenico (2006), *Centri sociali di destra. Occupazioni e culture non conformi*, Rome, Castelvechi.
- EVOLA Julius (2009) [1934], *Révolution contre le monde moderne*, trad. fr. Philippe BAILLET, Lausanne, L'Âge d'Homme / Guy Trédaniel.
- FARRO Antimo L. (ed.) (2006), *Italia alterglobal. Movimento, culture e spazi di vita di altre globalizzazioni*, Milan, Franco Angeli.
- GERMINARIO Francesco (2002), *La Destra degli dei. Alain de Benoist e la cultura della Nouvelle droite*, Turin, Bollati e Boringhieri.

- HALL Stuart & JEFFERSON Tony (eds.) (1976), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Londres, Harper Collins.
- HEBDIGE Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, London.
- (1991), *La lambretta e il videoclip. Forme e consumi dell'immaginario contemporaneo*, Turin, EDT.
- HOME Stewart (2005), *Marci, sporchi e imbecilli. Attraverso la rivolta punk*, Rome, Castelveccchi.
- IGNAZI Piero (2003), *Extreme right parties in Europe*, Oxford, Oxford University Press.
- JESI Furio (1979), *Cultura di destra*, Rome, Garzanti.
- LE BRETON David (2004), *Passions du risque*, Paris, Métailié.
- MARCHI Valerio (1997), *Nazi-Rock. Pop music e destra radicale*, Rome, Castelveccchi Editore.
- MEDAINI Anastasia (2007), *Les Fabriques du corps*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- TARCHI Marco (1995), *Esuli in patria. I fascisti nell'Italia repubblicana*, Parme, Guanda.
- (2010), *La rivoluzione impossibile. Dai campi hobbit alla nuova destra*, Florence, Vallecchi.
- TOURAINE Alain (1992), *Critique de la modernité*, Paris, Fayard.
- (1994), *Qu'est-ce que la démocratie ?*, Paris, Fayard.
- (2005), *Un nouveau paradigme : pour comprendre le monde d'aujourd'hui*, Paris, Fayard.
- TRAINI Christophe (2008), *La Musique en colère*, Paris, Les Presses de Sciences Po.
- WIEVIORKA Michel (2008), *Neuf leçons de sociologie*, Paris, Laffont.

Discographie

- 270BIS (1995), « Non Scordo », *Cuore Nero*, Eversione Musicale.
- AMICI DEL VENTO (1978), « Amici del Vento », *Girotondo*, Valpadana.
- INNATO SENSO DI ALLEGRIA (2007a), « Palazzinari », *Quando c'Era Lui*, Rupe Tarpea Productions / Perimetro.
- (2007b), « La Crisi », *Quando c'Era Lui*, Rupe Tarpea Productions / Perimetro.
- (2007c), « Quando c'Era Lui », *Quando c'Era Lui*, Rupe Tarpea Productions / Perimetro.
- MANCINELLI Francesco (1984), « Generazione 78 », *Cantieri Ruggenti*.
- MORSELLO Massimo (1998), *La Direzione del Vento*, Rupe Tarpea Productions / Perimetro.
- SHAM 69 (1978), « Hey Little Rich Boy », *Tell Us the Truth*, Sire/Polydor.
- ZETA AERO ALFA (2002), « Entra a spinta », *Fronte dell'Essere*, Rupe Tarpea Productions / Perimetro.
- (2007a), « Cinghiamattanza », *La Ballata dello Stoccafisso*, Rupe Tarpea Productions / Perimetro.
- (2007b), « Fare Blocco », *Estremocentroalto*, Rupe Tarpea Productions/Perimetro.

Politiques des musiques populaires en Iran au **xxi^e** siècle

Jen Semken

*Traduit de l'anglais par Elsa Grassy,
Giancarlo Siciliano & Jedediah Sklower*

Le contexte historique

L'histoire des musiques populaires en Iran est longue et diverse, remontant aux premières années du **xx^e** siècle. La nature de ces musiques est étroitement liée aux bouleversements politiques de cette nation. L'histoire politique moderne du pays est plus turbulente qu'ailleurs. Ses ressources naturelles, notamment son pétrole, ont longtemps attiré les intérêts des puissances mondiales. Le coup d'État orchestré par les États-Unis en 1953 établit une relation étroite entre ceux-ci et le gouvernement du chah Mohammad Reza Pahlavi, tant au niveau politique que culturel, que l'on peut percevoir dans l'occidentalisation des musiques populaires iraniennes des années 1960 et 1970. Cette relation fut interrompue par la révolution de 1979 et la guerre Iran-Irak de 1980-88. Pendant la guerre et dans la période de reconstruction qui suivit, ces musiques furent confinées à la sphère privée, alors que le paysage sonore « officiel » se caractérisait par les hymnes révolutionnaires puis les mélodies associées aux rituels de deuil public, en hommage aux centaines de milliers de combattants morts au combat.

La majorité de la génération actuelle de jeunes interprètes iraniens est issue du baby boom qui accompagna les années de guerre. Ces jeunes avaient fait l'expérience de la guerre et des incertitudes de l'après-guerre pendant leur enfance. Alors que la production de

musiques populaires fut restreinte en Iran pendant cette période, de nombreux jeunes se bâtirent une culture musicale grâce aux disques de leurs parents, produits dans les décennies antérieures à l'arrivée du régime islamique, ou encore aux importations clandestines de cassettes de rock et de pop. Au milieu des années 1990, Los Angeles, lieu d'émigration de nombreux intermédiaires des industries culturelles iraniennes, était devenue la capitale des musiques populaires iraniennes de la période postrévolutionnaire et par conséquent le foyer principal d'exportation non autorisée de musique pop de langue persane en Iran. Face à cet afflux, le gouvernement chercha à promouvoir une industrie musicale populaire alternative, autochtone et islamique. Cette industrie légale répondit à la demande de nombreux Iraniens. Néanmoins, toute une partie de la population avait préalablement développé d'autres goûts musicaux, insatisfaite par cette alternative. De jeunes musiciens, se cantonnant à la sphère privée, commencèrent à enregistrer des formes contemporaines empruntant notamment au rock puis, plus tard, au jazz, aux musiques électroniques, au hip-hop (voir Nooshin, 2005 ; Sreberny & Torfeh, 2013).

Metal et politique en Iran

Pour Martin Stokes, « la performance est un outil vital que peuvent manier des artistes pris dans des jeux de pouvoir et de prestige reconnus par la société », en ce qu'elle « réorganise et transforme les expériences quotidiennes de la réalité sociale ; elle brouille les catégories et les marqueurs sociaux acceptés, les omet, pose un regard ironique sur eux et arrive parfois même à les subvertir » (2004, 101). Comme le dit Dietrich Helms, en tant qu'outil pour « modifier les convictions des gens », les musiques populaires manquent de force :

Elles n'ont guère de mécanismes permettant d'assurer qu'un message sera bien compris. Elles n'œuvrent même pas à la création de groupes sociaux stables. Néanmoins, le contexte aidant, elles peuvent devenir un symbole fort, une bannière flottant au-dessus du champ des luttes politiques, inquiétant aux alliés et aux ennemis où se réunir et où livrer le combat. (Helms, 2013)

L'histoire des musiques populaires en Iran remonte à loin. Les communautés de fans de metal sont aussi diverses que leurs positions politiques. Pour dire les choses de façon un peu générale, en Iran, le message de la musique metal a tendance à être assimilé à un fantasme d'affranchissement, faisant fi de toutes sortes de contrôle et de contrainte. Parmi elles se trouvent, pour la plupart des Iraniens, les autorités ; pour un plus petit nombre, elles comprennent aussi certaines dynamiques familiales, le joug des puissances étrangères, les institutions religieuses, le capitalisme, le néo-libéralisme, et tout ce qui peut poser des limites à la vie, aux idéaux et à l'imagination. Le metal iranien fait souvent référence aux spiritualités alternatives, à l'humour noir et à un pessimisme politique. Ce genre a permis de rassembler sous la même bannière de jeunes Iraniens de classes sociales différentes (anonyme, entretien personnel, 2006 et 2013) bien qu'il demeure essentiellement le loisir des classes moyennes, ce qui s'explique en partie par le prix du matériel nécessaire pour jouer et par les frais de déplacement pour se rendre aux concerts. Pour beaucoup d'amateurs en Iran, cette musique sert à résoudre des conflits personnels, comme celui qui existe entre le désir d'appartenance et celui de marginalité, ou entre des modes d'individualisme et de participation collective. Certains amateurs soutiennent que les communautés metal représentent une alternative attrayante au rôle déterminant de la famille dans la culture iranienne, dans la mesure où leurs membres peuvent compter les uns sur les autres pour s'épauler dans un monde qu'ils perçoivent comme hostile (anonyme, entretien personnel, Iran, 2013 ; voir aussi Prindle, 2014). D'autres s'appuient sur certains genres ou exemples de musique metal pour développer un éventail de points de vue, qu'il s'agisse d'opinions politiques (du nationalisme au socialisme), de pratiques religieuses alternatives ou encore d'approches différentes aux rapports entre les sexes.

Ce texte est le résultat de plusieurs années de recherches de terrain en Iran, comprenant des entretiens avec des musiciens et des amateurs de metal à Téhéran en 2006 et en 2007, dans quatre villes iraniennes en 2013 et de nouveau à Téhéran, en 2014. Il s'appuie également sur des questionnaires distribués en ligne en 2014. La plupart des musiciens et des amateurs de l'étude sont nés dans les années 1980 en Iran, une période marquée par la guerre et une

forte augmentation des naissances. J'aborderai brièvement le facteur déterminant que constitue les classes sociales dans le metal et d'autres scènes musicales en Iran, ainsi que les rôles que certaines femmes se sont elles-mêmes attribués au sein de la communauté, avant de me pencher sur deux modèles de masculinité dans l'Iran contemporain, tels que les représentent les chanteurs de deux groupes de metal entièrement masculins, actifs depuis de nombreuses années à Téhéran. Ces deux groupes sont Kahtmayan¹, qui cite parmi ses influences la « musique folklorique iranienne, le thrash et le metal progressif », et Explode, qui navigue entre thrash, heavy metal et metal progressif. Je considère le chanteur principal de Kahtmayan comme la figure d'une « masculinité mystique », un modèle qui semble remporter un succès grandissant depuis quelques années, particulièrement parmi des pans de la classe moyenne urbaine. Par contraste, le chanteur d'Explode est l'archétype du jeune citadin sympathique, fort quoique sensible. J'analyse le modèle de masculinité représenté par Explode, avec sa forme très particulière d'agression « compassionnelle », comme conjuguant les aspects attirants de la « mauviette occidentalisée » (par exemple, ce qu'on perçoit de sa sophistication et de son respect pour les femmes indépendantes à forte personnalité) au charme du courageux *luti* (le « dur » ainsi qu'il est représenté traditionnellement dans le cinéma populaire iranien d'avant la Révolution). Ce modèle du *luti* représente également une figure de résistance effrontée à l'injustice, d'agressivité sélective, et de charme entêté².

Le metal, en Iran comme dans le reste du monde, est surtout une affaire d'hommes – Kahtmayan et Explode en sont représentatifs (pour une analyse des questions de genre dans ne scène metal, voir Krenske & McKay, 2000). Cependant, les femmes amatrices de metal y trouvent elles aussi leur compte : elles rapportent dans l'enquête que cette scène leur donne un espace où elles peuvent défier les restrictions officielles ciblant leur comportement. Pour certaines, c'est précisément parce que cet espace est considéré comme « masculin » qu'il nourrit leur désir de liberté d'expression. En tant que metalleuse, une femme iranienne peut se comporter d'une manière

1. www.kahtmayan.com, www.facebook.com/KAHTMAYAN.official.page.

2. Au sujet de la figure du *luti*, cf. Naficy, 1991.

qui, en Iran, serait perçue comme agressive ou « non féminine » dans d'autres contextes. Bien entendu, ceci ne veut pas dire pour autant que la scène ne soit pas empreinte de sexisme. Cependant, pour certaines fans, ce sexisme-là est d'une forme moins intimidante que celle à laquelle elles sont confrontées dans l'environnement familial ou dans le monde du travail. Les femmes iraniennes ne constituent pas qu'une partie du public du metal : certaines se produisent même chez elles ou à l'étranger. Elles s'expriment dans des styles très divers, de la poésie songeuse de la chanteuse et parolière Mona Metalshadow, fan du groupe Evanescence, à ce qu'Anahid, du groupe Master of Persia, décrit elle-même comme un « chant brutal ». Master of Persia définit son genre comme étant du « metal oriental de l'Est ». Anahid, comme d'autres artistes féminines de metal iranien ayant un grand succès, a émigré en Iran. Elle s'est installée dans un pays voisin, la Géorgie, où elle s'occupe de l'organisation du Persian Music Festival. Niloofar, autre chanteuse renommée, habite aujourd'hui en France comme le reste de son groupe de thrash metal, Unscarred³. Elle dit devoir sa force et son succès auprès du public aux difficultés qu'elle a rencontrées en Iran au début de sa carrière. Né en 1985, Niloofar se souvient des pratiques d'écoute « typiques » des musiciens metal de sa génération :

Un jour, ma mère m'avait offert un recueil de chansons de Pink Floyd et la cassette de l'album *Wish You Were Here*. Le son de la guitare électrique, les paroles et les compositions m'ouvrirent les yeux à tout un autre univers musical ! Ma voix et mes oreilles, pour chanter et apprécier la musique, aspiraient à quelque chose de différent des chansons pop que j'entendais autour de moi... À 16 ans, un de mes amis m'offrit une cassette du *Master of Puppets* de Metallica. Dès la première chanson, « *Battery* », j'avais la chair de poule ! J'avais l'impression de n'avoir jamais entendu quoi que ce soit de pareil. C'est comme ça que ça a commencé. C'était tellement difficile de trouver des albums de metal en Iran. Mais plus tard, Internet a énormément aidé et j'ai pu écouter de plus en plus d'albums⁴.

3. www.facebook.com/Unscarred.Thrash.Music [consulté le 18 juillet 2015].

4. Metal and Hardcore-Punk Girls, note sur Facebook, « M&HcPG Interview with Nelly's Melody », 15 août 2015, www.facebook.com/notes/metal-and-hardcore-punk-girls/mhpcg-interview-with-nellys-melody/897274593653340 [consulté le 18 juillet 2015].

Comme l'observe Niloofar, l'avènement d'Internet a joué un rôle considérable, permettant, par le développement des relations sociales et musicales, l'expansion de la sphère privée bien au-delà des frontières nationales et internationales. C'est un phénomène que l'on observe dans l'ensemble des communautés de fans et de pratiquants.

Parmi les facteurs déterminant la participation des femmes à la scène metal iranienne, la classe sociale joue un rôle certain. Une grande partie des premiers travaux académiques consacrés au metal en Amérique du Nord et en Europe (où ils trouvent leur origine), ont souligné que ses fans venaient très majoritairement de la classe ouvrière. Plus récemment, cette affirmation a été nuancée : les amateurs dans le monde « occidental » sont relativement divers et, dans le reste du monde, les publics sont issus, en grande partie, de la classe moyenne⁵. En Iran, pendant des décennies, les classes moyennes ont été davantage exposées aux formes musicales occidentales que la classe ouvrière. Elles ont aussi eu tendance à accepter plus volontiers la participation des femmes dans les scènes musicales ne faisant pas partie du *mainstream*. Certes, cette situation a changé ces dernières années avec l'arrivée de genres comme le hip-hop, adoptés par la jeunesse ouvrière en Iran. Le metal y reste, en grande partie, une affaire de classe moyenne, mais j'ai rencontré des musiciens issus de la classe ouvrière qui affirmaient que cette musique leur permettait de franchir les barrières sociales. Ces musiciens ont eu la possibilité de former des groupes – ou du moins d'envisager de le faire – pendant leur service militaire obligatoire, où ils étaient au contact d'autres amateurs d'origines sociales diverses. Ce mode d'accès à la scène ne concerne bien sûr que les hommes. Les femmes issues de la classe ouvrière rencontrent davantage de difficultés pour s'y intégrer, pour des raisons d'ordre socio-économique. Cependant, Internet a donné la possibilité à certaines d'entre elles de nouer des contacts avec d'autres fans et d'entamer des collaborations musicales. Lorsque j'ai interrogé des musiciens et amateurs de metal sur ce sujet, notant que leur

5. Pour des éléments de sociologie des publics du metal voir, pour les États-Unis, Weinstein, 2000 ; pour la Grande-Bretagne, Bayer, 2009 : 143-179 ; pour la France, Guibert, 2012 ; 2015) [NDÉ]. Voir aussi Straw, 1984 ; Wallach, Berger & Greene, 2011)

scène était perçue généralement comme l'apanage de la classe moyenne, j'ai reçu des réponses très diverses, en fonction de critères géographiques. Un guitariste de la riche banlieue nord de Téhéran a confirmé ce présupposé : « Bien sûr. Je m'identifie à la classe moyenne » (entretien personnel, 2014). Cela ne posait aucun problème pour lui, alors qu'un amateur d'une ville de province m'a fait part du commentaire suivant :

La musique alternative est celle que préfère la classe moyenne de la société iranienne, c'est un fait. Les classes inférieures sont plutôt attirées par la musique traditionnelle et il n'est pas surprenant que la jeunesse pauvre porte si peu d'attention à la musique occidentale. Les raisons pathologiques de ce problème, on peut les chercher ailleurs aussi... La sensibilisation aux questions politiques n'a pas été, me semble-t-il, suffisamment valorisée parmi les metalleux iraniens. Critiquer la religion et prôner la violence sans l'appui de méthodes politiques claires – voilà quelques-unes des faiblesses de ce genre en Iran. (Entretien personnel, 2014)

Un autre amateur, lui aussi d'une petite ville, plutôt que d'opposer la classe moyenne à la classe ouvrière, l'a comparée aux classes supérieures et à l'idée qu'il se faisait de leur mode de vie confortable :

Je pense qu'appartenir à la classe moyenne est l'une des caractéristiques principales que partagent les metalleux dans le monde entier. Le metal, c'est le son puissant de la douleur, de la contestation et de la haine provoquées par de mauvaises situations tant au niveau social qu'environnemental. Et, comme vous le savez, ces états d'esprit sont beaucoup plus présents parmi les membres de la classe moyenne. Les classes supérieures de n'importe quelle société ont moins de problèmes dans la vie, aussi leur esprit n'a-t-il pas besoin d'éprouver de la haine pour tant de phénomènes ; ça les porte presque à aimer des genres de musique plus gais. Oui, je me décrirais comme quelqu'un de la classe moyenne et j'en suis fier. (Entretien personnel, 2014)

Hommes ou femmes, les fans iraniens de metal déclarent que cette musique est celle des exclus, des *outsiders*. De la même manière que le *mainstream* iranien se démarque de celui d'autres pays, sa marge est tout aussi différente. Le metal est un genre international, jouant un rôle similaire où qu'il se trouve (voir Wallach

et al., 2011), mais en Iran il prend des significations uniques, influencées par la révolution, la guerre et de la République islamique qui ont marqué la vie de son public.

L'Iran possède un système complexe par lequel il faut passer pour obtenir l'autorisation de jouer ou d'enregistrer de la musique : plusieurs commissions, nommées par l'État, délivrent ou refusent aux musiciens une licence pour se produire dans des lieux officiels ou pour décrocher des contrats en vue d'un enregistrement commercial. Certains groupes se soumettent volontiers à ce processus avec l'espoir d'élargir leur public, mais la plupart d'entre eux s'attendent à ce que leur musique ne soit pas officiellement validée et ne prennent pas la peine de poser leur candidature. À défaut, ils répètent dans des studios privés, se produisent dans des petites salles de concert également privées et distribuent leur musique en ligne ou à l'étranger. Kahtmayan travaille à la fois avec le système officiel et sans son aide. Formé à la fin des années 1990, le groupe a survécu à de nombreuses séparations et à autant de changements de direction. Le guitariste principal, chanteur et compositeur Homayoon est à ce jour le seul membre fondateur du groupe à ne l'avoir jamais quitté, il en est le leader et le porte-parole. Lors de notre rencontre, il portait un t-shirt avec l'inscription « Enemy of God » [ennemi de Dieu], ce qui illustre à merveille la sensibilité ironique propre à l'Iran et répandue dans cette scène. Si Enemy of God est le nom d'un groupe de metal écossais, il se trouve aussi qu'il existe en Iran une loi contre « l'inimitié à l'égard de Dieu », parfois utilisée contre les musiciens de metal.

Homayoon considère qu'être originaire de Kerman, une ville ancienne dans la campagne déserte du sud-est de l'Iran, a constitué un facteur essentiel dans ses positions philosophiques en tant qu'auteur-compositeur (entretien personnel, 2013). Il est guidé par une forme de mysticisme qui reflète à la fois sa connaissance de l'histoire, de la musique, de la poésie et du patrimoine iraniens, par une esthétique personnelle de la beauté naturelle et culturelle, et enfin par un désir de s'échapper, ne serait-ce que métaphoriquement, des conditions sociales et politiques de l'Iran contemporain. Homayoon décrit ce mysticisme comme « une sensation que l'on pourrait éprouver dans le désert ou dans une mosquée... sombre et légère... une magie noire et une intuition que nous formons un même tout » (*ibid.*). Il voit son travail comme

participant de la création d'une forme de metal « oriental ». Pour atteindre ce but, Homayoon a mené des expérimentations avec des instruments traditionnels ainsi qu'avec des mélodies iraniennes qu'il intègre dans ses *riffs*. Il décrit ses chansons comme étant « tristes et enragées ». Elles portent des titres tels que « Time for Revenge » [L'heure de la vengeance], chanson qui parle d'injustice, d'hypocrisie et d'un « sacrifice nécessaire », ou encore « Land of Persia », sur le passé imaginé et glorieux de l'Iran au temps du roi Cyrus (*ibid.*).

Comme Kahtmayan, Explode, formé en 1999, fait de la musique « triste et enragée », souvent avec des paroles en anglais. Mais contrairement à Kahtmayan, Explode ne met pas l'accent sur le mystique, « l'oriental » ou le « magique ». Interrogé sur les raisons pour lesquelles il préfère le metal à d'autres genres musicaux, le guitariste principal du groupe, Soheil, fit une seule allusion à la « magie » :

C'est difficile à expliquer, parce que ce genre comporte de nombreux aspects, allant de la virtuosité des interprètes au sens des paroles, en passant par les sonorités et leur production. C'est quelque chose qui a saisi mon oreille et auquel je ne pouvais pas résister. Peut-être une sorte de magie ? (Entretien personnel, 2014)

Soheil est avant tout amateur de metal progressif, un sous-genre de metal qui demande une grande virtuosité. Il reconnaît que son obsession enthousiaste pour le groupe Dream Theater pourrait sembler « chiant et débile » aux yeux des autres (note sur *Facebook*, septembre 2013). Illustrant la diversité du goût pour le metal en Iran, un autre fan iranien, qui préfère le black metal, dit ceci du metal progressif :

Je pense, malheureusement, que le metal progressif est le style le plus populaire ici. Je dis bien « malheureusement », parce que je ne l'aime pas du tout. Ce n'est pour moi qu'un style technique sans créativité ni émotion. La plupart des amateurs et aussi des guitaristes de metal iraniens ne se focalisent que sur le jeu de la guitare, car ils estiment que plus une partie est difficile à jouer, plus elle a de la valeur ! C'est la raison pour laquelle ils aiment le metal progressif plus que d'autres styles. Je pense personnellement que c'est complètement infantile et faux. (Entretien personnel, 2014)

Cependant, bien d'autres amateurs iraniens pensent que le metal progressif a une dimension créative, comme peut le prouver le travail de Soheil et d'Explode, ce qui peut être lié à la façon dont le groupe se positionne comme représentant d'une masculinité contemporaine prétendument typiquement iranienne. Comme je le mentionnais précédemment, Kahtmayan et Explode correspondent selon moi à deux modèles différents de masculinité contemporaine, chacun illustrant certains aspects de la classe moyenne iranienne du ^{xxi}^e siècle. Si Kahtmayan représente l'homme du désert charismatique, intense et mystique (figure mythique qu'affectionnent les classes moyennes urbaines), Explode correspond au jeune citadin sympathique qui, tout étant fort, se montre aussi sensible, ouvert d'esprit, attentionné, talentueux et travailleur.

Les paroles en anglais de la chanson « Fallen Angel » d'Explode⁶ évoquent un monde où règnent la mort, l'emprisonnement, la pauvreté et l'injustice :

Je marche dans ma froide cellule
Walking in my cold cell

Comptant les heures
Counting the hours

Mon ange ne se lèvera plus
My angel won't rise again

Elle y reposera, les ailes brisées
She'll rest with broken wings

Toute ma vie défile devant mes yeux
All my life flashes before me

Bientôt, dans ma tombe, j'aurai trouvé le repos
Soon in grave I shall rest

La pauvreté – qui dit que ce n'est pas un crime ? Non !
Poverty, who says it's no crime, no!

When you can't even look
Lorsque tu ne peux même pas regarder

Ta fille dans les yeux
Into your daughter's eyes

6. www.youtube.com/watch?v=BrUEGRN-EV4 [consulté le 6 juin 2014].

L'histoire de ma vie
The story of my life

Vivre dans l'enfer et le malheur
Living in hell and misery

Quand être pauvre est un crime
When being poor is a crime

Quand je ne vois que pauvreté
When all I see is poverty

Je pourrais voir son avenir
I could see her future

Je pourrais voir sa chute
I could see her fall

La paresse et l'esclavage
Sloth and slavery

Disparaîtront pour toujours
Will fade forever...

Plus tu essaies
The more you try

Plus tu sombres
The more you sink

Je ne crains pas la mort
No fear of death

Je serai bientôt avec elle.
I'm gonna be with her soon.

Les paroles d'Explode reflètent peut-être les préoccupations de nombreux Iraniens nés dans les années 1980 au nord de Téhéran, surtout ceux qui cherchent à exprimer leur connaissance des injustices du monde, malgré le confort relatif de leur propre vie. Les thèmes récurrents de la pauvreté, de la violence et de la mort dans ces paroles sont peut-être plus imaginé que liés à l'expérience personnelle des musiciens d'Explode, mais on peut soutenir qu'ils correspondent à une position politique plus à gauche que celle d'autres groupes iraniens de metal, dont le ton se veut explicitement nationaliste. La chanson d'Explode « *Eternal Dream* », elle aussi écrite en anglais, est une rêverie sur la liberté et le soulagement que la mort pourrait apporter :

Je balance mes mains dans le ciel,
My hands are waving in the sky

Je sens le vent, je peux m'envoler
I can feel the wind, I can fly

Plus de douleur, plus de mensonges
No more pains no more lies

Dans cet endroit je peux respirer et sourire
In this place I can breathe and smile

Désormais, je suis allongé, nul besoin de penser
Now I'm lying, I don't need to think

Je sens la lumière
I can feel the light

La pluie arrive et je sens ses gouttes
The rain is coming I can feel the drops

Tout ceci n'est, peut-être, qu'un rêve
Maybe it's all a dream

Les arbres tiennent mon corps et la mer m'appelle
Trees are holding my body, sea is calling my name

Je suis dans un endroit où je n'ai jamais été auparavant
I'm in a place that I've never been before

Laissez-moi être ici pour toujours
Just leave me to be in here for evermore

Ma froide cellule est si lointaine
My cold cell is far away

Ici je suis un homme libre, je vois le ciel
Here I'm a free man, I can see the sky

Je sais que cet endroit n'est qu'un rêve
I know this place is just a dream

Demain je mourrai
Tomorrow I will die

Désormais, je suis allongé, nul besoin de penser
Now I'm lying, I don't need to think

Je sens la lumière
I can feel the light

La pluie arrive et je sens ses gouttes
The rain is coming I can feel the drops

Je suis heureux de rester ici quelque temps [...]
I'm happy to be here for a while [...]

Comme dans l'ensemble des musiques populaires, le thème de la liberté est récurrent dans celles de L'iran. Si l'on peut bien sûr en faire une interprétation politique, de nombreux musiciens refusent l'idée selon laquelle leur musique serait d'abord une forme de résistance politique (musiciens divers, entretien personnel, 2006-15). En effet, certains trouvent que la tendance des commentateurs étrangers à trop souligner cet aspect précis de leur musique les empêche de bien comprendre leur travail. Celui-ci est à leurs yeux d'une part polysémique, et d'autre part il exprime d'abord des émotions personnelles, pouvant être partagées avec d'autres amateurs, où qu'ils vivent, sans avoir à considérer le contexte politique. L'idée de communauté transnationale de musiciens et de fans l'emporte sur la revendication politique les réduisant à leur nationalité.

Industrie et politique dans la danse, le hip-hop et les musiques électroniques

La signification politique de la danse iranienne *mainstream*, produite essentiellement par la diaspora, diffère – du moins superficiellement – des revendications de la scène metal. Dans le monde de la danse, fait de gloire et de célébrité, l'autonomie est moins valorisée que le succès économique. La hiérarchie des stars l'emporte sur les notions d'égalité, et l'on préfère les formules qui marchent et le glamour à l'idéal de créativité. En Iran, la danse est le genre le plus omniprésent, mais aussi le plus tourné en dérision. Il est très prisé dans les fêtes privées et les mariages. La danse en société a toujours eu un statut paradoxal, en ce qu'elle représente, pour certains, une activité quotidienne et une part essentielle des relations familiales et sociales, alors que, pour d'autres, c'est une pratique morale douteuse, par ailleurs réprimée par les lois complexes de la République Islamique. Si on produit de la danse en Iran, la majorité de la production discographique vient de Los Angeles, dont nous avons rappelé qu'elle était le centre de la production de musique

pop de langue persane depuis la révolution de 1979. Les producteurs de L.A. ont bien sûr des budgets plus importants et peuvent produire des formats audiovisuels qui véhiculent les valeurs de glamour et de richesse promues par cette musique.

Par contraste, on associe le hip-hop au réalisme et à l'identification aux pauvres, à la dénonciation du capitalisme et de l'inégalité sociale ainsi que de l'hypocrisie, sans pour autant qu'il s'assortisse nécessairement d'une critique de la religion. Comme dans d'autres contextes internationaux, c'est ce genre qui a le plus explicitement adopté une coloration politique. Ses fans sont très divers, enjambant les frontières de classes, de politique ou de religion. Une grande part des thèmes du hip-hop iranien s'attèlent à la question de l'intégrité, à savoir le rejet de l'hypocrisie, perçue comme source de nombreux problèmes sociaux et politiques. À l'instar des scènes hip-hop de nombreux autres pays, les artistes hip-hop les plus connus sont des hommes, comme Hichkas⁷ (littéralement « personne »), Yas⁸ et Pishro⁹. Néanmoins, de nombreuses jeunes femmes s'adonnent aussi au genre, en Iran comme au sein de la diaspora, telle Salome MC¹⁰, qui vit au Japon (Breyley, 2014).

Un autre monde musical qui gagne constamment en popularité au sein d'un petit segment de la société iranienne est celui de la musique électronique et des arts sonores. La production est essentiellement urbaine et bourgeoise, mais certains de ses représentants les plus populaires viennent du monde rural, à l'instar du prolifique Porya Hatami¹¹, qui habite la ville de Sanandaj, dans la province kurde. Tout comme ses camarades urbains, surtout concentrés à Téhéran, Hatami produit à la fois des albums solo et des œuvres collectives. Il combine enregistrements de terrain (bruits de la nature) et expérimentation électronique, et propose ainsi des sonorités et des nuances politiques qui se distinguent de ce que d'ordinaire on associe au metal, à la dance ou au hip-hop. Chez les musiciens et fans de musique électronique, on trouve tout un ensemble de posi-

7. www.hichkas.me; www.moltafet.com/hichkas, www.facebook.com/HichkasOfficial [consulté le 6 juin 2014].

8. www.YAStunes.com, www.facebook.com/YASfans [consulté le 6 juin 2014].

9. www.facebook.com/RezaPishroFans [consulté le 6 juin 2014].

10. www.salomemc.com; www.facebook.com/salome.emcee [consulté le 6 juin 2014].

11. www.poryahatami.com [consulté le 6 juin 2014].

tions politiques ainsi que des formes de collaboration et de soutien mutuel. Si une forte proportion de ces musiciens travaille d'abord en solo, le genre invite également à la collaboration. La dimension très technophile de cette culture invite d'abord à la mise en commun de ressources en ligne, mais aussi à la rencontre physique. Cette dimension expérimentale et intermédiaire de la scène des musiques électroniques se retrouve par exemple dans la collaboration du musicien Kamran Arashnia¹² avec la photographe Newsha Tavakolian¹³, la collaboration d'Ata Ebtekar (aka Sote) avec Arash Akbari, le travail collaboratif de Sadaf Azadehfar et Hesam Ohadi (Idlefon) et dans l'œuvre prolifique de Siavash Amini. La scène est empreinte d'autonomie, de nombreux musiciens cherchant à résister aux structures tant nationales qu'internationales de contrôle, qu'il soit politique ou marchand. De nombreux musiciens préfèrent travailler en dehors des réseaux dominants et s'opposent ainsi aux contraintes des structures aussi bien officielles qu'officieuses : il s'agit de résister tant aux stéréotypes du « style » de la République Islamique qu'aux normes commerciales et compétitives de l'industrie musicale (entretiens personnels avec divers artistes, Iran, 2013-15). Nombre de ces musiciens électroniques et artistes sonores qui diffusent internationalement leurs œuvres préfèrent travailler avec des petits labels indépendants tels qu'Inner Ocean Record¹⁴ et Tench¹⁵, ainsi qu'avec des intermédiaires tels que le studio CODON, dont le travail comprend « des installations interactives, des plateaux audiovisuels pour les arts du spectacle, des projets de design sonore, des applications pour mobiles et des logiciels informatiques¹⁶ » ou le studio PUSH production, qui soutient la communauté des musiques électroniques, en organisant des tournages de clips et de performances de musiques électroniques¹⁷. Ces lieux sont caractéristiques de la dimension transmédia de la scène électronique iranienne.

12. Cf. https://soundcloud.com/kamran_arashnia [consulté le 6 juin 2014].

13. Cf. www.newshatavakolian.com [consulté le 6 juin 2014].

14. www.inneroceanrecords.com [consulté le 18 juillet 2015].

15. www.tenchrec.com [consulté le 18 juillet 2015].

16. www.facebook.com/codon.im [consulté le 6 juin 2014].

17. <https://vimeo.com/channels/582567> ; <http://www.facebook.com/pushproduction> [consulté le 6 juin 2014].

Conclusion

Les différentes scènes musicales populaires en Iran apparaissent comme des espaces de liberté et d'égalité imaginées ou relatives pour leurs musiciens et fans. Sous la bannière du metal comme de la dance, du hip-hop ou des musiques électroniques, amateurs et amateurs ont pu se rassembler et partager une communauté sur le plan des émotions – sinon sur celui de l'action – ainsi qu'un espace satisfaisant où librement exprimer leur ressentiment lorsqu'ils sont seuls chez eux. Les musiques populaires et leurs subcultures assouvissent ainsi les désirs individuels et collectifs de ceux qui se sentent et sont à la fois « exclus » de la société mainstream et « inclus » à d'autres espaces, par leur appartenance à telle ou telle scène locale, nationale et transnationale. Cette dialectique démontre qu'à l'ère d'Internet, l'analyse de telles formes d'identification et d'organisation subculturelles révèle des formes différenciées de politisation, dans un contexte moral et politique qui, à première vue, y inciterait : dans la communauté metal, la volonté d'inclusion dans la scène globale suppose parfois le refus de l'imposition par le regard extérieur d'une signification politique à l'action, là où dans les musiques électroniques, l'organisation de la scène électronique n'invite pas à une telle opposition et au marché global n'invite pas à une telle opposition. On peut comprendre de la même façon le refus du registre politisé dans la dance ou son adoption dans le hip-hop. Comprendre la signification politique de telles scènes suppose donc d'intégrer la dialectique du national et de l'international.

Bibliographie

- BAYER Gerd (ed.) (2009), *Heavy Metal Music in Britain*, Aldershot, Ashgate.
- BREYLEY GJ (2014), « Waking up the Colours: Memory and Allegory in Iranian Hip Hop and Ambient Music », *Australian Literary Studies* vol. 29, n° 1-2, p. 107-19.
- GUIBERT Christophe (2012) « Hellfest, des festivaliers bien inoffensifs », *Place publique*, Nantes/Saint-Nazaire, n° 33, p. 67-71.
- (2015) « Représentations et usages sociaux de la musique metal. Le cas du festival Hellfest », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 11, vol. 2, p. 7-27.
- HANSEN Christine Hall & HANSEN Randal D. (1991), « Constructing personality and social reality through music: Individual differences among fans of punk and heavy metal music », *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, vol. 35, n° 3, p. 335-50.
- HELMS Dietrich (2013), « Jitterbugs with Attitudes. Thoughts on Pop and Politics », *Keynote Address, Changing the Tune : Popular Music and Politics in the 21st Century, from the fall of Communism to the Arab Spring*, Conférence internationale, Université de Strasbourg, 7 juin.
- KRENSKE Leigh & MCKAY Jim (2000), « "Hard and Heavy": Gender and Power in a Heavy Metal Music Subculture », *Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography*, vol. 7, n° 3, p. 287-304.
- NAFICY Hamid (1991), « The Poetics and Practice of Iranian Nostalgia in Exile », *Diaspora : A Journal of Transnational Studies*, vol. 1, n° 3, p. 285-302.
- NOOSHIN Laudan (2005), « Underground, overground : Rock music and youth discourses in Iran », *Iranian Studies*, vol. 38, n° 3, p. 463-94.
- PRINDLE Jeremy David (2014), *The Devil's Prayers : Metal Music in Iran, mémoire de master*, The University of Utah.
- SREBERNY Annabelle & TORFEH Massoumeh (eds.) (2013), *Cultural Revolution in Iran : Contemporary Popular Culture in the Islamic Republic*, Londres, I. B. Tauris.

- STOKES Martin (2004), « Place, Exchange and Meaning : Black Sea Musicians in the West of Ireland », in FRITH Simon (ed.), *Popular Music : Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. IV: *Music and Identity*, Londres et New York, Routledge, p. 97-115.
- STRAW Will (1984), « Characterizing Rock Music Cultures : The Case of Heavy Metal », *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, n° 5, p. 104-22.
- WALLACH Jeremy, BERGER Harris M. & GREENE Paul D. (eds.) (2011), *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music around the World*, Durham, Duke University Press.
- WEINSTEIN Deena (2000), *Heavy Metal : The Music and its Culture*, Boston, Da Capo Press.

Identités indésirables : le *disco polo*, l'enfant terrible de la culture populaire polonaise postcommuniste

Renata Pasternak-Mazur

Traduit de l'anglais par Olivier Borre

Introduction

Au cours de la dernière semaine de l'année 2012, le tube du groupe Weekend « Ona Tańczy Dla Mnie » [Elle danse pour moi] se classait à la 35^e place du *YouTube Weekly Top Tracks*, avec près de 32 800 000 vues (six mois plus tard, ce chiffre dépassait les 66 millions). Pourtant, à l'instar d'autres tubes de *disco polo*, la seule chanson polonaise présente dans le *YouTube 100* était absente des principaux médias polonais et sa popularité était surtout due aux diffusions numériques (notamment via YouTube et Facebook) et à la transmission orale (notamment à l'occasion d'événements sportifs et de cérémonies de mariage, au cours desquels elle est reprise en chœur par le public).

« C'est tellement vulgaire que c'en est dangereux et néfaste pour la société », avait déclaré l'ancienne rock star Kora au sujet de la chanson, lors de l'édition 2012 du programme télévisé *Must Be The Music*¹. Bien auparavant, dans un article qui s'intitulait « *Empty beach* » (1996) et qui trouva un écho considérable, Tadeusz Sobolewski, un critique de cinéma reconnu en Pologne, avait défini le *disco polo* comme la plus dangereuse des formes d'expression à appartenir à la culture de masse contemporaine. En

1. « *To jest już takie prostactwo, że aż niebezpieczne i szkodliwe społecznie.* »

quoi cette musique, en apparence inoffensive, pouvait-elle bien représenter un danger ?

Le *disco polo*, premier genre musical à être apparu – puis à avoir prospéré – après la chute du socialisme en 1989 en Pologne, n'est toujours pas intégré à la culture polonaise *mainstream* et les auditeurs qui s'y identifient sont socialement stigmatisés. Son nom (une référence à l'*Italo disco*²) renvoie à la combinaison d'éléments de dance music électronique (*disco*) et de musique traditionnelle polonaise (*polo*). Ce genre se caractérise par l'usage de boîtes à rythmes et de synthétiseurs, accompagnés de guitare électrique et de basse. Les textes sont en polonais, le chant, aigu, est souvent plein d'écho, les progressions harmoniques sont simples et régulières, le rythme – le plus souvent en mesures à 4/4 (parfois en 6/8 ou 3/4) – est ponctué de divers effets de synthé. La musique est entraînante et les paroles, qui traitent principalement de l'amour, sont sans prétention.

Lorsque la Pologne a entamé sa difficile transition du socialisme à l'économie de marché, les pratiques locales, qui héritaient du fonctionnement de la culture sous le socialisme, furent confrontées aux exigences du système capitaliste importé, ainsi qu'au nouveau rôle de la Pologne en tant que membre potentiel de l'Union européenne. Le *disco polo* est un exemple particulièrement frappant de cette confrontation. Durant les années 1980, celui-ci ne pouvait exister qu'en tant que phénomène *underground*, car il était incompatible avec les principes des politiques culturelles de l'État socialiste, qui excluaient « tout ce qui est réactionnaire, pornographique et de mauvais goût » (Balicki *et al.*, 1973 : 27). La disparition du socialisme a permis à l'*underground* d'être le premier genre commercialisé.

Le *disco polo* s'est développé spontanément – la contribution de la diaspora polonaise de Chicago est à souligner – et il s'est répandu en dehors des filières de distribution officielles pour devenir immensément populaire, toutes générations confondues. Joué et chanté dans des fêtes de province, dans des soirées dansantes multigénérationnelles appelées *zabawa*, dans les discothèques pour les jeunes, à des cérémonies de mariage et à d'autres festivités, son but était de divertir les gens et de leur faire oublier l'espace d'un instant les

2. Dérivé italien du disco, très populaire au milieu des années 1980. [NDÉ]

problèmes du quotidien. Rejeté par les grandes maisons de disques, interdit d'accès dans les magasins spécialisés, souffrant d'une couverture médiatique limitée, le *disco polo* a pourtant dominé l'espace sonore des fêtes foraines polonaises des années 1990, générant des chiffres de vente supérieurs à ceux de n'importe quel autre genre musical.

À la lumière de ce succès commercial spectaculaire, il semble paradoxal que ce genre soit exclu de la culture *mainstream* et qu'il reste en marge de l'univers du *show-business*. L'industrie du *disco polo* a été régie par les demandes du marché et a su répondre aux besoins des auditeurs de manière efficace. En ce sens, il semble qu'elle puisse parfaitement s'intégrer au nouveau système capitaliste. Cependant, le genre n'a pas été perçu comme le héraut de ce système, mais comme son enfant terrible ; il est bien vite devenu synonyme de mauvaise musique, de mauvais goût et d'un compromis esthétique guidé avant tout par le profit. Aucun autre aspect de la culture de masse ne s'est autant attiré les foudres des critiques, en particulier de la part de l'intelligentsia polonaise, à tel point que le suffixe *-polo* est devenu le symbole de tout ce qui est commercial et kitsch.

Pour quelles raisons cette alternative à la culture pop occidentale inspire-t-elle autant de mépris et de désapprobation, en particulier de la part de l'intelligentsia polonaise ? En prenant cette question comme fil rouge, la présente étude s'attachera à examiner comment les idées d'identité nationale, de tradition et d'héritage sont reflétées par le *disco polo* et en viennent ainsi à être (re)définies.

Une courte histoire du *disco polo* ?

Il se trouve que les deux articles scientifiques les plus approfondis sur ce phénomène ont tous deux pour titre « Une courte histoire du *disco polo* » (en polonais « *Krótką historia disco polo* » : Dabert, 2002 ; Kowalczyk, 1997). Un tel titre, tout en signalant le caractère introductif des textes, avait pour but de suggérer que le genre ne ferait pas long feu. Un simple coup d'œil aux titres d'articles de presse parus sur le sujet, tels que « L'enterrement du disco polo ? » (« *Pogrzeb disco polo ?* », *Gazeta Wyborcza*, 6 février 1997), « La

mort du disco polo » (« *Śmierć disco polo* », *Gazeta Wyborcza*, 12 août 2004), « Le disco polo contre-attaque » (*Varsaw Voice*, 14 février 2007) ou « Le retour du virus polo » (« *Wirus polo wraca* », *Newsweek Poland*, 22 décembre 2008), révèle la volonté de discréditer le *disco polo* et de l'enterrer vivant. Il est intéressant de remarquer que Robert Leszczynski avait rédigé l'article « L'Enterrement du *disco polo*? » dans la *Gazeta Wyborcza* sept ans avant que Wojciech Orliński annonce la « Mort du *disco polo* » dans le même journal. Malgré leurs prophéties, ces auteurs durent accepter la fâcheuse résurrection du genre.

Les détracteurs du *disco polo* prétendent – sans grand fondement – qu'il est un phénomène sans racines, imposé à la population à force de matraquage commercial, ce qui expliquerait sa « médiocrité ». Les ethnomusicologues Joanna Giemza et Jan Stęszewski (1998) proposent l'explication suivante : ne provenant d'aucune sous-culture en particulier, le *disco polo* serait devenu soudainement populaire après un grand évènement musical à Varsovie, le « Gala des chansons populaires et du trottoir » [*Gala Piosenki Popularnej i Chodnikowej*] en 1992. Il se trouve que, comme son nom l'indique, cet évènement réunissait des musiciens déjà appréciés par la population. Cependant, c'était la première fois qu'une telle musique avait droit d'entrée dans la plus prestigieuse salle de la capitale polonaise, la *Sala Kongresowa* [Salle du Congrès], et qu'elle passait à la télévision, devenant ainsi un phénomène visible et une composante légitime de la culture polonaise.

En Pologne comme dans d'autres pays socialistes, le régime en place avait développé une structure complexe dans le but de réguler la pratique de la musique à différents niveaux. Cette pratique, à un niveau local, était soutenue et dirigée par des « maisons de la culture », présentes jusque dans les plus petits hameaux, ainsi que dans des groupes de chansons et de danses populaires [*zespoły*], aux compétences et à la visibilité nationale variables, profitant plus ou moins du soutien de l'État. La musique folklorique était perçue comme le langage vers lequel les gens ordinaires se dirigeaient naturellement, la musique qui exprimait l'âme de la nation. Des programmes nationaux étaient mis en place afin de rassembler, préserver et maintenir la musique traditionnelle dans ce qui était so-disant sa forme la plus « pure ». Malgré les efforts du gouvernement

et la présence de la musique folk [*muzyka ludowa*] dans l'espace médiatique principal, les gens ordinaires, en particulier les paysans, voyaient dans les « vieilles coutumes », telles qu'elles étaient vantées par la culture officielle, une simple « vitrine publique », et ils les distinguaient bien de leurs propres activités musicales locales et spontanées.

Au sein d'espaces sociaux qui échappaient au contrôle officiel, ils développèrent leur propre musique, parallèlement au « folklore » aseptisé, établi par des politiques culturelles centralisées. Les casernes de pompiers locales [*remiza*], qui appartenaient à des services relativement autonomes de pompiers bénévoles, accueillait des soirées dansantes multigénérationnelles appelées « *zabawa* », et faisaient office de boîtes de nuit pour les jeunes. On louait aussi ces casernes à l'occasion de mariages. Des groupes locaux se produisaient lors de ces festivités. Leur répertoire contenait des chansons traditionnelles avec des arrangements contemporains, ainsi que des reprises issues de la musique populaire diffusée à la radio ou à la télévision. Les instruments traditionnels cédèrent tout d'abord la place à l'accordéon, à la guitare, aux percussions, puis aux instruments électroniques (boîtes à rythmes et claviers), et enfin aux synthétiseurs numériques et aux séquences préprogrammées. Grâce aux synthétiseurs, davantage de personnes ont pu faire de la musique et il en a résulté une augmentation du nombre de groupes se produisant localement. Toutefois, même les groupes les plus populaires de leur région ne pouvaient bénéficier d'une couverture médiatique plus vaste, et encore moins d'une reconnaissance nationale. La musique qu'ils pratiquaient était incompatible avec les politiques de répertoire de l'industrie musicale et des médias détenus par l'État.

Ce genre musical se développa notamment grâce à un acteur important, l'*American Polonia*³. En effet, les Polono-Américains ne subissaient pas la contrainte du concept de musique populaire traditionnelle et avaient accès à de nouvelles technologies d'enregistrement. Le répertoire des groupes polono-américains

3. Les communautés américaines de Polonais, de Polono-Américains et d'Américains ayant des racines polonaises, ou, de façon plus générale, les Polonais ou descendants de Polonais vivant à l'étranger.

incluait de nombreux morceaux aux origines folk et au contenu frivole, voire grivois ; des chansons d'amour à succès datant de l'avant-guerre, sentimentales et mielleuses, et des chansons patriotiques emplies de nostalgie (Kowalczyk, 1997 : 52). Elles étaient d'ailleurs acheminées en Pologne par des filières privées et non officielles, et pressées sur des *pocztówka dźwiękowa* – des disques pas chers en carton recouvert de plastique. Depuis le milieu des années 1980, les disques d'autres groupes polono-américains, comme Polskie Orły [les Aigles polonais], Biało-Czerwoni [les Blanc et rouge] ou Bobby Vinton, étaient disponibles sur « le marché noir » polonais. Ils en utilisaient souvent les textes et les mélodies, qui étaient déjà bien connus et régulièrement repris par l'ensemble du public comme « *Panno Walerciu* » [Madame Walercia], « *Cyganecka* » [Petite gitane], ou « *Krakowianka* » [Fille de Cracovie]. Les chansons grivoises ou sentimentales de Polskie Orły, comme « *Cztery razy po dwa razy* » [Quatre fois deux] étaient extrêmement appréciées et servaient de modèles lors des mariages polonais et pour les groupes de *zabawa*.

Suite à l'effondrement du système socialiste, de jeunes labels privés se tournèrent vers une musique qui avait connu un grand succès parmi la population, mais qui n'avait guère été accessible jusque-là. Ce qu'on appelait « musique de trottoir » [*muzyka chodnikowa*] et qui se limitait auparavant à des enregistrements faits maison et disponibles presque exclusivement dans le cadre d'échanges privés, se répandit alors dans le pays entier et constitua la base de l'industrie de la cassette. Bien que, jusqu'au fameux Gala de 1992, ce genre musical fût banni des radios, des disquaires et des salles de concert chics, les nouveautés qui sortaient en cassettes se vendaient par centaines de milliers de copies. Malgré les efforts de la radio et de la télévision publiques nationales pour empêcher le *disco polo* d'accéder aux ondes, il domina la musique populaire polonaise jusqu'en 1997, grâce à sa diffusion sur quelques stations privées à petit budget : la chaîne de télévision commerciale privée Polsat – qui diffusait Disco Relax (une émission de télévision présentée par Tomasz Samborski et Małgorzata Werner passant des clips vidéos de chansons *disco polo*) – et, plus tard, Internet.

Ce ne sont pas les médias *mainstream* ni les leaders de l'industrie musicale (les « Majors » : Pomaton EMI, PolyGram Polska, BMG Ariola, Warner Music et Sony Music PL) qui ont fourni au *disco*

polo les moyens de devenir un genre commercial à part entière ou de capitaliser sur son succès. Le genre s'est diffusé par cassettes, produites par des entreprises émergentes, indépendantes et privées, vendues sur des stands provisoires installés sur les trottoirs des bazars. Malgré la perspective d'un profit garanti, il était rejeté par la majorité des labels et des filières de distributions bien établies. La première maison de disque à le produire, Blue Star, fut fondée par Sławomir Skręta, un ancien joueur de football considéré comme le parrain du genre. On peut estimer que c'est lui qui initia le changement de nom du genre, de « musique de trottoir » – un nom qui, par sa référence à la modalité de la vente, suggérait quelque chose de bas étage – à la dénomination relativement plus noble de « *disco polo* », une référence à l'*Italo disco* qui signifiait « climats disco, mais en polonais », pour reprendre les mots d'Ola, un administrateur du site officiel de Bayer Full, l'un des groupes les plus populaires du genre, créé en 1984.

En 1995, le principal producteur du genre possédait 12 % des parts du marché et vendait plus d'un million d'enregistrements par an (l'immense majorité en cassettes), rapportant ainsi 1,2 million de dollars, et dans le même temps, aucune grande maison de disques n'en produisait. EMPiK⁴ et les autres grands distributeurs musicaux refusaient d'en vendre. Pourtant, dans une étude d'octobre 2002 menée par OBOP⁵, le *disco polo* se classait au quatrième rang des genres musicaux les plus populaires en Pologne et plus de 44 % des Polonais affirmaient en écouter. Dans une étude similaire menée en 2007, le *disco polo* était classé deuxième après la pop.

Au contraire des mouvements « indie » occidentaux, qui bien qu'indépendants des grandes majors pour ce qui concerne les signatures d'artistes, l'enregistrement et la promotion, dépendent encore d'elles pour la distribution et le marketing de masse, les labels de *disco polo* ont développé leurs propres filières de distribution et

4. La plus grande chaîne commerciale polonaise, où l'on peut acheter des livres, la presse internationale et des produits médiatiques, y compris de la musique.

5. *Osrodek Badania Opinii Publicznej* [Centre de Recherche sur l'Opinion Publique] : l'institut de recherche le plus ancien en Pologne et en Europe de l'Est. Il se spécialise dans les études de marché et d'opinion, ainsi que dans la mesure d'audience. Depuis 2012, il fait partie de TNS Polska, un grand groupe d'études et de connaissance de marché, auparavant connu sous le nom de Taylor Nelson Sofres.

de promotion. Leurs disques n'étaient pas vendus dans des points de vente spécialisés, mais dans des stands à cassette, lors de fêtes foraines dans différentes villes. Les principaux labels, comme Blue Star et Green Star, avaient mis en place des chaînes de discothèques modernes dans lesquelles se produisaient les groupes qu'ils avaient signés ; ces labels s'occupaient même du transport jusqu'aux salles de concert.

Les premiers clubs disco professionnels de ce type firent leur apparition en 1992 dans des zones rurales. Au contraire des fêtes *zabawa* dans les casernes, qui ne disposaient pas de matériel son et lumière professionnel, ils ne différaient en rien des discothèques modernes des grandes villes. Cette mode fut initiée par Jerzy Suszycki, qui fit construire un club appelé *Panderoza* près de Janów, dans la région de Białystok. Vu de l'extérieur, le club avait l'air d'une grange, mais il était équipé de projecteurs et de sonorisations dernier cri, d'un bar à la mode, ainsi que d'un parking. *Panderosa* avait engagé des vigiles et proposait des navettes dans un périmètre qui pouvait aller jusqu'à cinquante kilomètres. Comme Suszycki ne faisait affaire qu'avec Blue Star, seuls les groupes de ce label se produisaient aux soirées qu'il organisait. Ses soirées étaient tellement appréciées qu'en l'espace de deux ans il avait créé un réseau de vingt clubs. Tous les samedis et dimanches (sauf les jours de l'avent et du carême), de huit heures du soir à trois heures du matin, des milliers de personnes faisaient la fête au son d'un groupe de *disco polo* qui jouait pendant toute la soirée. Les groupes tournaient d'un club à l'autre, afin de ne pas jouer trop souvent dans le même endroit (Kowalczyk, 1997 : 53).

Les racines des groupes de *disco polo* étaient variées. Au début des années 1990, il s'agissait surtout de groupes se produisant à des fêtes de mariages et des *zabawa* (tels Fanatic, Atlantis, Akcent, Milano, Ex Problem, Chanel). Certains des musiciens avaient vécu aux États-Unis (principalement à Chicago) et s'étaient produits dans des clubs et des restaurants polonais. Il y avait aussi des groupes amateurs qui s'étaient d'abord essayés à différents genres et, plus tard, avaient opté pour le *disco polo*⁶. La rentabilité et le succès croissants du genre suscitérent la formation de nouveaux groupes, qui étaient davantage attirés par la perspective financière que par ses qualités esthétiques.

6. BFC était un groupe de rock, Bayer Full participait à des festivals de chansons touristiques et chantait de la poésie, Top One faisait de l'*italo disco*.

« Vive la liberté »

Bien que la grande majorité des chansons de *disco polo* traitent vicissitudes de l'amour, le genre aborde également d'autres sujets. Prenons l'exemple de la chanson « Ce monde est notre paradis » [*Ten świat jest naszym rajem*] (1996) de Bayer Full. Le troisième couplet nous donne la vision suivante de ce paradis :

Mazurkiem Chopinowskim
Sur une mazurka de Chopin

powitać nowy dzień
Nous accueillons le jour nouveau

i wdychać pełną piersią wolności miły smak
Et chantons à pleine voix le doux parfum de la liberté

Tu wiara jest ostoją,
Ici, la foi est notre pilier

jakiej nie zna cały świat
Un pilier qu'on ne trouve pas dans ce monde

To dla nas jest ten kraj,
Ce pays est pour nous,

słowiński mały raj
Notre petit paradis slave

Ten świat jest naszym rajem,
Ce monde est notre paradis

tylko tutaj chcemy żyć
Nous ne voulons vivre qu'ici

Tu zawsze słońca blask towarzyszy w drodze nam
Ici, le soleil nous accompagne toujours

Ten świat jest naszym rajem,
Ce monde est notre paradis,

tylko tutaj chcemy żyć
Nous ne voulons vivre qu'ici

Tu się zatrzymał czas, nie jest ważne nic
Ici, le temps s'est arrêté ; rien n'a d'importance⁷

7. Traduction du couplet d'après la version présente dans le documentaire *Bara Bara* [*Galipettes*] (1996), in *Polska Szkoła Dokumentu* : Marian Zmarz-Koczanowicz,

Le stéréotype de la Pologne et du caractère polonais tel qu'on le trouve dans cette chanson repose sur quatre piliers :

- la culture polonaise (représentée par une mazurka de Chopin),
- la liberté (qui peut être interprétée comme une référence à la vieille culture de Sarmatie, dont on reparlera en détail plus loin),
- le catholicisme (une part importante de la tradition polonaise, différenciant les Polonais de leurs voisins protestants et orthodoxes),
- l'héritage slave.

C'est ce monde, dans lequel « le temps s'est arrêté », qui est vu comme un idéal, un « petit paradis, et non l'Occident moderne ». Cette chanson présente une attitude en totale opposition avec la politique officielle de l'État, qui a placé la Pologne sur une trajectoire de changement afin que les institutions du pays évoluent vers un modèle occidental.

Le *disco polo* situe le mythe de la Pologne dans l'Ancienne Pologne, plus particulièrement dans la région des Sarmates. Dans « Ce monde est notre paradis », comme dans bon nombre de chansons *disco polo*, y compris l'un de ses plus grands succès, « *Wolność* » [Liberté] du groupe Boys, la liberté est mise en valeur et perçue comme un attribut typique des Polonais. Cela peut être interprété comme une référence à la « Liberté dorée » [*Aurea Libertas*], l'un des thèmes centraux dans l'histoire de la culture polonaise. C'était l'un des principes fondamentaux de l'idéologie propre à la noblesse polonaise, le sarmatisme [*sarmatyzm*], qui constituait une pièce centrale de la communauté d'États polono-lithuanienne entre les ^{xvi}^e et ^{xviii}^e siècles⁸.

La croyance sur laquelle reposait le sarmatisme voulait que la noblesse polonaise [*szlachta*] descendît des anciens Sarmates, qui avaient conquis les populations slaves locales, et dont ils avaient

2009, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne DVD.

La traduction en français du refrain a été effectuée sur la base de la traduction en anglais fournie par l'auteur de l'article. (NDÉ)

8. Un autre principe était celui de rester fidèle aux traditions ancestrales (*Mores Maiorum*).

hérité l'amour de la liberté, de l'hospitalité, de l'amabilité, de la bravoure et du courage. Ce mélange culturel entre des traditions orientales, occidentales et autochtones était unique⁹. Pratiquement jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, l'adjectif « sarmatien » [*sarmacki*] évoquait une certaine fierté et faisait référence à des traditions saines, autochtones, patriotiques et chevaleresques, toutes opposées aux influences étrangères, ce qui le rendait donc indifférent à l'État, ses priorités, et ses valeurs (notamment la douceur et un caractère « efféminé »). Attaqué et ridiculisé durant les Lumières en Pologne, il fut peu à peu assimilé à des idées incultes et rétrogrades, ainsi qu'aux adversaires des « progressistes » et de leurs réformes. De nos jours, certains chercheurs estiment que la mentalité sarmatienne, son mépris pour le commerce et l'artisanat sont un obstacle au développement du capitalisme¹⁰.

Le sarmatisme fut revalorisé par le romantisme polonais et devint un élément essentiel de la culture nationale polonaise, comme l'illustrent des chefs-d'œuvre tels que le poème épique d'Adam Mickiewicz *Messire Thadée* ou encore l'opéra *Le Manoir hanté* de Stanisław Moniuszko. Il fit un retour triomphant avec la trilogie de Henryk Sienkiewicz (1846-1916¹¹), premier Prix Nobel de littérature polonais. Au cours du XX^e siècle, sa popularité ne faiblit pas, grâce aux adaptations cinématographiques de la trilogie, qui inspira des livres (ceux de Jacek Komuda, notamment), des chansons (par exemple celles de Jacek Kaczmarski ou Jacek Kowalski) et même des jeux de société (tel *Dzikie Pola* [Champs sauvages]).

Dans la Pologne actuelle, le sarmatisme est perçu de différentes manières en fonction d'une certaine appréciation de l'identité polonaise, considérée comme un atout ou un fardeau. Cependant, dans les deux cas, la vision du sarmatisme est anhistorique et extrêmement sélective : elle s'enracine dans l'imagination de Sienkiewicz plutôt que dans une tradition historique. Pour les « patriotes », le sarma-

9. Le costume polonais (qui s'uniformisa dans les années 1630-1640), distinguant la noblesse polonaise de ses équivalents occidentaux, est un bon exemple d'une combinaison entre éléments orientaux et occidentaux. Son élément le plus caractéristique, le *Kontusz* (un manteau pour hommes ou femmes influencé par les modes orientales, attaché par une longue et large ceinture tissée appelée *pas kontuszowy*) mais aussi la moustache et le sabre, devinrent l'emblème des Sarmates.

10. Sur ces questions, voir Kochanowicz, 2006 : chapitre IV ; Wallerstein, 1980.

11. *Par le Fer et par le feu, Le Déluge et Messire Wolodyjowski*.

tisme est associé à un passé glorieux, à de fières traditions autochtones, à la foi dans les coutumes locales et dans un engagement en faveur de la prospérité de la Pologne. Pour les « progressistes », il est synonyme de sous-développement, de provincialisme et d'étroitesse d'esprit, il évoque les bagarres d'ivrognes sans éducation, et son caractère rétrograde est tourné en dérision.

De même, la vision du sarmatisme dans le *disco polo* est anhistorique et très sélective. Les vêtements d'époque utilisés dans les vidéos (comme dans « *Wiatr miłości* » [Le vent de l'amour] de Bayer Full), contribuent à construire un archétype des Polonais auxquels on attribue des valeurs de maintien de la tradition, de romantisme, de fantaisie uhlan¹², de joie de vivre, d'hospitalité, de patriotisme et de tolérance envers toutes les nations et religions¹³. Même les vices, tels que l'excès d'alcool, sont considérés comme plutôt innocents (comme dans « *Polski Duch* » [L'Âme polonaise] de Bayer Full¹⁴). Lié à la gloire de l'Ancienne Pologne, l'archétype du Polonais et de son mode de vie est défini par la simplicité, le travail, l'agrarisme, la liberté, l'honneur et l'authenticité, ou encore, plus concrètement, par des festins somptueux bien arrosés.

La Pologne et l'Occident

Depuis plus de deux siècles, les attitudes envers le *swojskość*—concept qui regroupe tout ce qui vient du terroir, tout ce qui est autochtone, national, familial et rustique— et son antonyme, *cudzoziemszczyzna*—tout ce qui est étranger et exotique— ont été d'une importance capitale dans les projets conceptuels visant à définir la direction des réformes souhaitables en Pologne, et notamment la transition

12. La fantaisie uhlan (également nommée « fantaisie de la cavalerie ») fait référence aux Uhlans et à la cavalerie légère polonaise. Elle indique une attitude pleine d'audace caractérisée par la témérité et l'ingéniosité. Dans les vidéos de *disco polo* (en particulier dans les chansons de Bayer Full), elle est représentée par un cavalier qui saute par-dessus un feu, parfois en costume d'époque uhlan (comme dans la vidéo de « *Sokoły* » de Bayer Full qui reprend une chanson traditionnelle).

13. Leszek Koczanowicz et Agnieszka Zembrzuska (1999 : 121) attirent l'attention sur le paradoxe suivant : le genre attribuait aux Polonais une qualité de tolérance, alors qu'il recevait beaucoup de haine et de critiques dans les médias.

14. En Pologne, l'alcool est toujours une expérience sociale. Boire seul est perçu comme un symptôme d'alcoolisme.

du socialisme vers le capitalisme. Ils étaient étroitement liés à la dichotomie entre une Pologne rétrograde et la modernisation. Le *disco polo* propose sa propre vision de ces problèmes, souvent opposée à l'image présentée par les principaux médias, qui soutiennent une idéologie néolibérale. En s'inspirant d'une tradition différente, il fournit une interprétation alternative du passé et du présent polonais, ainsi que de la relation que la Pologne entretient avec l'Ouest et la modernité.

L'un des problèmes principaux dans la Pologne postsocialiste a été sa relation avec l'Occident : en fait-elle partie ou non ? Historiquement, comme le souligne Jacek Kochanowicz (2006, ch. VII : 2, 10), sa religion, ses idées, ses institutions légales et ses traditions universitaires provenaient essentiellement de l'Ouest, et d'autre part, à partir du ^{xvi}^e siècle jusqu'à la fin du communisme, ni les systèmes économiques, ni les structures sociales ou les systèmes politiques ne se sont développés conformément aux schémas occidentaux.

Lors de la préparation du peuple à l'intégration du pays à l'Union européenne, le slogan « De retour en Europe » a été répété à l'envi, et le discours officiel a insisté sur les aspirations occidentales du pays, discours qui se réduisait aux opinions bien énoncées des intellectuels et diffusées par les médias et les publications universitaires. Si l'on arrivait à considérer le *disco polo* comme la voix (ou l'une des voix) de l'ensemble du public, alors l'image que l'on se fait de la relation entre la Pologne et l'Occident, et celle de l'Occident même, serait bien différente. À l'énoncé « De retour en Europe », le genre semble répondre « nous n'avons pas besoin de revenir en Europe parce que nous en avons toujours fait partie », ou comme l'a précisé Sławomir Świerzyński dans son documentaire *Bara Bara*, « nous oublions que cela fait 2 000 ans que nous sommes en Europe » (Świerzyński, 1996).

Le *disco polo* essaie d'être un produit à la fois local et cosmopolite. Derrière sa façade occidentale se cache un intérieur polonais. Le genre indique une certaine fascination pour l'Occident. Les noms des artistes de *disco polo* sont étrangers à la langue polonaise, ou du moins ont-ils une résonance occidentale. Pour ne citer que les plus populaires : Akcent, Bayer Full, Boys, Classic, Etna, Focus, Milano, Shazza, Top One, Toples. Certains de ces noms sont mal

orthographiés : ce sont des transcriptions phonétiques plutôt que des mots ou des expressions dans une langue occidentale originale.

Cependant, des noms de groupes tels que Selawi (une translittération phonétique en polonais de l'expression française « c'est la vie ») suggèrent sans doute une orthographe délibérément fautive, surtout si cela implique également une faute de prononciation (en polonais, l'accent tonique tombe sur l'avant-dernière syllabe). L'orthographe retenue (à la place d'une simple transcription phonétique, comme « se la wi » ou « SeLaWi »), qui est tout à fait incorrecte et souligne un refus de paraître raffiné ou éduqué, peut être vue comme auto-ironique et ignorant délibérément les règles étrangères ; une façon de dire « d'accord, c'est incorrect, c'est même TOTALEMENT incorrect ; non seulement on ne sait pas comment ça s'écrit, mais en plus on s'en contrefiche : on l'écrit comme on veut ».

De plus, même si le *disco polo* semble s'être approprié un langage musical occidental, il révèle sous sa surface certaines caractéristiques slaves. De prime abord, bon nombre d'éléments musicaux du *disco polo*, qui viennent de la musique populaire occidentale et des possibilités sonores introduites par les boîtes à rythmes et les synthétiseurs, peuvent sembler n'avoir rien de traditionnel ou de conventionnel, dans le contexte local. Mais s'ils pourraient en effet faire penser soit aux usages occidentaux habituels, soit à des expérimentations brouillonnes, ils servent néanmoins à donner du relief à la structure rythmique et à créer des timbres spécifiques et « riches », avec des effets sonores et des accentuations, qui sont conformes aux préférences des Polonais en matière de *dance music*. Les propos suivants de Sławomir Świerzyński, le meneur de Bayer Full, sont tirés du documentaire *Bara Bara* (1996) ; ils démontrent que les musiciens de *disco polo* sont bien conscients des goûts spécifiques de leur public et qu'ils façonnent leurs chansons en conséquence :

N'oublions pas que ce n'est pas vraiment du disco. C'est de la polka. Comme on dit, caisse claire et pédales. [...] Nous, les Polonais, on aime bien quand il y a plein d'autres sons mélangés. Comme je l'ai déjà dit, prenez un peu d'esprit uhlan ou cosaque, et ajoutez-y le cliquetis du janissaire. Ce qui nous plaît vraiment, en fait, c'est une masse sonore. Et au milieu de tout ça, il y a les paroles, qui doivent être terre-à-terre, simples, plaisantes et faciles à retenir.

Et pour que les gens aiment la chanson, il est crucial qu'elle parle d'une femme. Et quand c'est une femme qui est le sujet votre chanson, il vous faut toujours parler de ses longs cheveux, de son dévouement pour sa famille, et à quel point elle est charmante, douce, en tout point merveilleuse. Et pour que les hommes aiment la chanson, il faut qu'elle possède une sorte de caractère national. Il doit y avoir un certain esprit uhlan, un peu de fougue, ou bien la présence d'un pays rappelant la Pologne. Et il faudrait ajouter à tout cela quelques gouttes de vodka.

Bien que le *disco polo* utilise un langage appartenant à la musique populaire occidentale, il évite cependant de se conformer à ce modèle. Il émet des réserves vis-à-vis des schémas culturels importés d'Europe occidentale, les considère comme destructeurs ou simplement comme des modes passagères. Parmi les phénomènes négatifs qu'apporterait cet « Occident pourri », il y a les drogues, la violence, la vulgarité, l'égoïsme croissant, le déclin de la tradition et la solitude humaine (Koczanowicz et Zembrzuska, 1999 : 119¹⁵). De plus, ce qui distinguerait les Polonais de l'Occident, ce serait cette âme slave, avec tout ce qu'elle comporte de romantisme et d'idéalisme.

Contrairement à la musique populaire occidentale, le *disco polo* n'est pas spécifique d'une classe d'âge, et il est associé à la province polonaise (donc situé en périphérie) – non pas à la culture urbaine de la jeunesse (le centre). En opposition aux stars rock et pop occidentales, les musiciens de *disco polo* refusent le concept de célébrité, maintenant lors d'une réception de mariage une certaine distance entre eux et le public. Bien qu'ils comptent parmi les artistes les plus riches de Pologne, ils sont faciles d'accès et posent avec leurs fans après les concerts. Ils soulignent leur banalité, leurs coupes de cheveux et leurs vêtements ordinaires, et ils évitent d'être extravagants, comme s'ils disaient « nous sommes comme vous, nous ne sommes pas des créatures inatteignables venant d'une autre planète ». Ils rejettent également l'idéologie et le mode de vie associés à la pop et au rock occidentaux. De plus, ce n'est pas le groupe de musique qui est le centre de l'attention lors d'un concert

15. Voir les commentaires de Tomasz Samborski et Sławomir Świerzyński, dans *Bara Bara* (Świerzyński, 1996).

de *disco polo*, à l'occasion de cérémonies de mariage par exemple. Ce qu'il se passe sur scène est certes d'une grande importance, mais ce n'est pas l'évènement essentiel. Le but de la musique est de divertir et n'implique ni l'écoute contemplative ni l'adulation d'une star.

L'idéologie rock communément acceptée suppose une rébellion contre des valeurs petites-bourgeoises, un conflit générationnel et une position héroïque, presque prophétique, de la part de l'artiste (en particulier après qu'il soit devenu une icône), ainsi qu'un public composé d'une jeunesse branchée et progressiste. Le *disco polo* s'adresse à toutes les générations et constitue une critique du « *sex, drugs and rock'n'roll* », ainsi qu'une affirmation des valeurs rejetées par le rock. Toute négativité est étrangère au « monde merveilleux du *disco polo* », mais, comme l'a remarqué Dariusz Galasinski (1997, 108), cela s'explique par l'absence de propos négatifs bien plus que par la présence d'énoncés positifs. Le genre ne parle pas de violence, de drogues, de mort... aucun sentiment négatif n'y est exprimé.

Ce n'est pas seulement la perspective culturelle présentée dans le *disco polo* qui est en désaccord avec le discours officiel, c'est aussi une perspective économique et idéologique. Comme l'a observé Jacek Kochanowicz (2006, ch. VII : 4-5), la transformation économique de la Pologne a été principalement justifiée en termes néolibéraux. Les leaders d'opinion polonais ont accepté cette idéologie sans trop de réserves, imposant ce discours dans les médias, alors qu'un modèle réformiste concurrent, auquel on a donné l'étiquette de « Troisième Voie », a été marginalisé. Le *disco polo*, qui devait son succès à des solutions nationales plutôt qu'aux idéologies de l'Occident, à des modèles commerciaux ou à des capitaux étrangers, s'est défini par opposition à cette vision néolibérale.

Conclusion

Le *disco polo* n'a pas été un simple intermède carnavalesque : il s'est posé comme le héraut de changements qui ont sapé la position de l'intelligentsia et conduit à une nouvelle hiérarchie de valeurs. D'une part, le développement soudain du genre, qui avait sa propre vision

de l'identité polonaise, a brisé le monopole de la représentation nationale détenu par l'intelligentsia. Les travailleurs migrants polonais n'ont pas seulement apporté des productions culturelles issues de la diaspora polonaise, laquelle avait adapté certains modèles culturels modernes, mais également une hiérarchie de valeurs caractéristique des pays capitalistes, selon laquelle le capital économique prime sur le capital culturel. Cette importation de modèles culturels, ainsi que le transfert et l'adaptation de modèles de modernisation étrangers, ont sapé le rôle de l'intelligentsia, qui représentait une médiation vitale entre le monde de la culture et la société polonaise.

D'autre part, en dépit de sa fascination pour l'Occident et de son assimilation du style pop, le *disco polo* était enraciné dans la tradition polonaise et s'est souvent positionné contre l'Occident. Par son attitude ambiguë envers celui-ci, il a ignoré les aspirations européennes chères aux élites polonaises et a perturbé le discours dominant façonné par une élite pro-occidentale, cosmopolite et libérale. Il a proposé une perception différente de la relation de la Pologne à l'Occident, à la fois réelle et désirée. En s'adressant au Polonais moyen, le *disco polo* a cherché à représenter l'esprit polonais, endossant ainsi le rôle que l'élite intellectuelle considérait comme sien. Il a aussi fourni une perception différente des rapports entre centre et périphérie ainsi que de la place de la Pologne.

Dans le *disco polo*, le concept d'esprit polonais ou d'identité polonaise ne se situe pas tant dans un messianisme romantique ou dans le répertoire musical traditionnel, mais plutôt dans la tradition sarmatienne, qui faisait l'éloge des solutions nationales et refusait l'assimilation à l'Occident – modèle qui était rejeté par les « progressistes » et ravalé au rang de croyance rétrograde et inculte. De plus, le *disco polo* a non seulement proposé un point de vue culturel alternatif, mais aussi des perspectives économiques basées sur des solutions domestiques, plutôt que sur des modèles commerciaux exclusivement occidentaux et sur des capitaux étrangers.

Le *disco polo* semble être le parfait candidat pour symboliser une culture rebelle, celle de la cassette, qui a participé à l'effritement du régime socialiste – celle des mouvements spontanés venant de la base qui ont ébranlé les politiques culturelles de l'État, celles-là mêmes qui empêchaient la modernisation de la musique traditionnelle polonaise.

Il a été le premier genre véritablement capitaliste, ramenant entre les mains du peuple le pouvoir d'agir sur la musique. L'industrie du *disco polo* était régie par le marché et répondait de manière efficace aux besoins du public, qui ne trouvait pas son compte dans les productions culturelles soutenues par l'État. De plus, ces différentes caractéristiques – des musiciens amateurs, des maisons de disques modestes dépourvues de liens avec le *show-business*, des sessions d'enregistrement dans des garages, un matériel bricolé, une production, une distribution et une promotion en dehors des structures officielles de l'industrie musicale – ne nous rappellent-elles pas les caractéristiques valorisées dans des mouvements musicaux comme le rock ou le punk, qui sont souvent perçus et définis, dans l'abondante littérature qui leur est consacrée, comme « authentiques », rebelles et progressistes ?

Pourtant le *disco polo* a été relégué à la périphérie de la culture polonaise. Lorsqu'on s'y intéresse, c'est principalement pour lui refuser les qualités qu'on accorde souvent au rock. « *Ona tańczy dla mnie* » de Weekend, le plus gros tube des soirées dansantes en Pologne, montre que le *disco polo* n'a pas encore été réduit au rang de simple style musical (et l'on peut se demander si ce sera jamais le cas). Radosław Liszewski, son compositeur et interprète, a été fréquemment interviewé et célébré par les médias *mainstream*. À l'époque, ceux-ci n'avaient diffusé que des reprises de la chanson, en particulier des parodies de cabaret, l'original ayant d'abord été circonscrit à une diffusion sur la chaîne Polo TV¹⁶, sur Internet et sur des canaux spécialisés de taille modeste.

En cela, le statut du *disco polo* ainsi que sa lente institutionnalisation rappellent la situation de la musique country. En effet, on dresse souvent un parallèle entre ces deux genres musicaux, une comparaison qui n'est pas seulement établie par les fans et musiciens polonais. La country est souvent considérée comme « une musique d'imbéciles » (Peterson, 1997), qui « occupe une place privilégiée dans le panthéon de la médiocrité musicale américaine, une place réservée au (*white*) *trash* » (Fox, 2004 : 43).

16. Polo TV est une chaîne de télévision fondée en 2011, dont le succès grandissant est sans équivalent en Pologne. Depuis juillet 2012, il s'agit de la chaîne musicale la plus populaire.

Peterson attribue surtout la lente institutionnalisation de la country aux préjugés entretenus par l'industrie du divertissement, une industrie composée de

personnes raffinées, appartenant à la bourgeoisie, des citadins ou bien des migrants récemment arrivés en ville et qui essayaient de cacher leur propre origine rurale [et qui] ne voyaient pas la country pour ce qu'elle était concrètement : ils la considéraient comme l'opposé de leur propre esthétique et de leur vision du monde, car elle évoquait l'image d'une pauvreté rurale et d'une morale villageoise que tant de personnes fuyaient dans une société américaine en voie d'urbanisation rapide. (Peterson, 1997 : 6)

Pour les intellectuels polonais, le *disco polo* est l'opposé de leur esthétique et de leur vision du monde. Il a porté le *wieś* [village] dans la ville ; le traditionalisme au sein de leur libéralisme et de leur modernisme ; le caractère slave et le terroir dans l'occidental et le cosmopolite ; la simplicité et le provincial dans la sophistication et le raffiné. De plus, le canon de l'élite urbaine a été confronté à un répertoire rural, provincial, à une époque où les termes faisant référence au village (en Polonais *wieś*), tels *wiocha*, *wieśniactwo*, *wieśniackie* [nul], *wieśniak/wieśniara*, *wsioł* [péquenaud], et même tout simplement *wieś*, sont tous considérés comme péjoratifs, servant à rabaisser quelqu'un ou quelque chose.

Comme l'a également observé Richard Peterson, la country et ses interprètes

ont semblé briser toutes les conventions qui constituaient la recette du succès dans l'industrie de la musique populaire sophistiquée et urbaine de l'époque [...], évoquant des images de ferme, de famille et de coutumes surannées, accompagnées d'une bonne dose d'allusions sexuelles. (Peterson, 1997 : 5)

Le *disco polo* partage ces caractéristiques. De plus, bien que les deux genres reposent sur des chansons traditionnelles, leur « authenticité » (leur crédibilité aux yeux d'un public contemporain) n'est pas synonyme d'exactitude historique, en ce qu'ils proposent des airs familiers dans une forme adaptée à un public contemporain. Aaron Fox (2004 : 44) établit un lien entre la « médiocrité » de la musique country et le fait qu'elle soit jouée par des blancs. Dans le cas du *disco polo*, qui est également une « culture contaminée », sa

« médiocrité » peut être reliée à son caractère proprement polonais, tout particulièrement lorsque celui-ci est de nouveau assimilé à la tradition sarmatienne.

Le *disco polo* n'est pas seul dans ce cas de figure. Des formes similaires, banales et d'abord privées de créativité vernaculaire sont nombreuses, qui sont devenues par la suite publiques et immensément populaires tout en fonctionnant en dehors de la culture *mainstream*, à l'image de la *turbo folk* des Balkans, du *maneie* roumain, du rock *lakodalmás* hongrois, ou du *dansbandsmusik* suédois, pour ne citer que ces exemples. Tous ces genres constituent des versions modernes d'expressions traditionnelles ainsi qu'une part vitale de certains rituels contemporains; ils représentent une musique de danse, pour le corps, « basse », plutôt qu'une musique pour l'esprit, « élevée ». Mais cette stigmatisation ne révélerait-elle pas plutôt le fait que ces genres perturbent l'hégémonie culturelle et les schémas conceptuels dominants ?

Bibliographie

- DABERT Karolina (2002), « Krótka historia disco-polo », *Zeszyty Etnologii Wrocławskiej*, vol. 1, n° 4, p. 57-70.
- BALICKI Witold, KOSSAK Jerzy & ŻULAWSKI Mirosław (1973), *Cultural Policy in Poland*, Paris, Unesco.
- GALASIŃSKI Dariusz (1996), « Prosty świat disco-polo », *Zeszyty Prasoznawcze*, n° 3-4, p. 107-116.
- GIEMZA Joanna & STĘSZEWSKI Jan (1998), "Disco Polo", in KURET Primož (ed.), *Pota glasbe ob koncu tisočletja: dosežki, perspective : koncerti, simpoziji : Ljubljana, Dobrovo, 22.-27.VI.1997*, Actes du colloque de Ljubljana, Festival Ljubljana, p. 92-98.
- KOCHANOWICZ Jacek (2006), *Backwardness and Modernization. Poland and Eastern Europe in the 16th-20th Centuries*, Aldershot, Ashgate.
- KOCZANOWICZ Leszek & ZEMBRZUSKA Agnieszka (1999), « Post-Communism and Pop Music : Annihilation or Restoration of Memory in Disco-Polo », *Focaal : Tijdschrift voor antropologie*, n° 33, p. 115-122.
- KOWALCZYK Anna (1997), « Krótka historia disco polo », *Wiedza i Życie*, n° 9, p. 50-54.
- SOBOLEWSKI Tadeusz (1996), « Pusta plaża », *Tygodnik Powszechny*, n° 31, p. 1, 5.
- WALLERSTEIN Immanuel (1980), *Modern World System, vol. II : Mercantilism and the Consolidation of the European World-Economy, 1600-1750*, New York, Academic Press.

Documentaire

- ZMARZ-KOCZANOWICZ Maria & ARABUDZKI Michał (1996), *Bara Bara*, Filmcontract Ltd, 65'.



La musique dans le mouvement antinucléaire japonais après Fukushima : quatre espaces de manifestation

Noriko Manabe

Traduit de l'anglais par Alexandre Tanase

Depuis l'accident de Fukushima en 2011, les Japonais sont devenus résolument opposés à l'énergie nucléaire. Selon un sondage effectué en 2015, plus de 70 % de la population souhaite la fin du nucléaire¹. Pourtant, le « village nucléaire » [*genshiryoku mura*], un réseau d'intérêts solidement établi reliant hommes politiques, bureaucrates, administrateurs locaux, médias et universitaires, reste toujours en place. Le gouvernement Abe a encouragé la remise en service des réacteurs nucléaires, qui avaient tous été arrêtés pour inspection à la suite de Fukushima. Les manifestations antinucléaires au Japon ont rassemblé jusqu'à 200 000 personnes en 2012, et en 2015 il continue d'y en avoir chaque semaine. Pourtant, les principaux médias, dont la majorité des chaînes de télévision ou encore *Yomiuri*, le journal au tirage le plus important du pays, ont ignoré ou minimisé ce mouvement.

La façon dont les médias choisissent de présenter un problème a pour résultat d'accroître l'intérêt du public, ou au contraire de décourager la discussion. Cela est d'autant plus important au Japon que la société pousse ses membres à ne pas parler politique, et à ne pas aborder les sujets prêtant à controverse. Elisabeth Noelle-Neumann parle ainsi d'une « spirale du silence » (1974) : les gens ne donnent leur opinion

1. « Genpatsu "yameru" 7 wari : Asahi Shimbunsha yoronchōsa », <http://www.asahi.com/special/news/articles/TKY201302170189.html> [consulté le 5 juillet 2015].

sur une question controversée que quand ils pensent que la majorité est de leur avis. Ce phénomène frappe tout particulièrement la société japonaise. Non seulement cette spirale y est plus prononcée qu'aux États-Unis ou en Corée du Sud (Tokinoya, 1989), mais l'importance que les Japonais accordent au *kūki* [l'atmosphère] les dissuade de parler si les personnes autour d'eux ne sont pas d'accord (Itō, 2013). Un Japonais prenant fait et cause pour le mauvais camp dans une discussion politique se met personnellement en danger, dans la mesure où il sera non seulement rejeté, mais aussi victime de harcèlement. Dans *Gen d'Hiroshima* (Nakazawa, 2003), un manga autobiographique au sujet de la catastrophe de 1945, Kenji Nakazawa raconte que la famille de son père, parce qu'il était contre la guerre, fut ostracisée par toute la communauté, que leurs récoltes furent détruites et que ses enfants furent persécutés à l'école et au travail. Certes, de tels comportements résultent du contexte particulier d'un pays en guerre, mais de façon générale la société japonaise dissuade ses membres de protester : pendant le tournage de *A2-B-C*, un documentaire de Ian Thomas Ash à propos des enfants de Fukushima diagnostiqués avec de graves problèmes de thyroïde, les mères qui répondirent à ses questions furent si féroceement attaquées qu'il décida de ne pas diffuser le film sur internet. Le distributeur le retira ensuite du circuit².

Pour les musiciens aussi, prendre position en matière politique constitue un risque. Ils peuvent être censurés, mis sur liste noire ou ridiculisés publiquement, ce qui réduit leurs opportunités de travail et affecte leur carrière. Même quelqu'un comme Ryūichi Sakamoto, membre de Yellow Magic, un groupe de technopop des années 1970, et l'un des musiciens les plus populaires du Japon, fut violemment insulté après avoir pris la parole devant 170 000 personnes lors d'un rassemblement organisé par le *Sayonara Genpatsu* [Adieu le nucléaire] de juillet 2012. Quand Sakamoto demanda s'il était vraiment nécessaire d'utiliser le nucléaire pour avoir de l'électricité, les *netuyo* (trolls d'extrême droite sévissant sur le net) détournèrent ses propos (« Ce n'est que le l'électricité ») pour le ridiculiser et l'accuser d'hypocrisie, dans la mesure où il avait commencé par faire de l'électro. Ces attaques commencèrent par quelques tweets, pour ensuite remplir

2. Ian Thomas Ash, « Documenting Ian, Blog: Censorship? Self-Censorship? », *Documenting Ian*, blog, 14 mars 2015.

les journaux, le *Sankei Newspaper* notamment, et plusieurs magazines. En conséquence, Sakamoto disparut des émissions en *prime time*, l'une de ses sources de revenus. Ainsi, tandis qu'en Europe ou aux États-Unis, comme le remarque, entre autres, John Street (2012), les médias suivent les causes défendues par les rock stars (le *Live Aid* par exemple), au Japon, les médias ignorent ou attaquent les musiciens opposés au nucléaire. La plupart de ces musiciens gardent par conséquent le silence à ce sujet, en particulier dans leurs chansons. La musique a pourtant toujours joué un rôle de premier plan dans le mouvement antinucléaire. Elle véhicule des sentiments que les gens n'arrivent pas à exprimer, instruit les citoyens grâce à des mélodies accrocheuses et facilite une participation active aux manifestations.

Les rares musiciens à prendre la parole peuvent utiliser leur musique dans quatre espaces distincts, quoique corrélés : le cyberspace, les enregistrements, les festivals et les manifestations. Pour les musiciens comme pour leur public, chaque espace offre différentes possibilités de s'exprimer et de s'engager, et autant de risques de s'exposer à la riposte et à la réprobation. Les travaux d'Henri Lefebvre (1974), qui conçoit l'espace comme résultant des tensions entre son contrôle hégémonique et les réponses pratiques de ceux qui évoluent dans cet espace, constituent une grille intéressante pour penser ces quatre espaces. Lefebvre considère que l'espace urbain est socialement construit par l'interaction entre l'espace *perçu* (l'environnement physique), l'espace *conçu* (les représentations de l'espace) et l'espace *vécu* (les espaces de représentation). L'espace conçu est organisé et régulé par des forces hégémoniques – promoteurs, urbanistes, spécialistes en ingénierie sociale – qui répartissent par fonction les flux de personnes, les différentes aires, et opèrent une ségrégation entre les différentes classes sociales, gravant ainsi l'idéologie dans l'espace. L'espace vécu, en revanche, désigne les différents espaces de la vie quotidienne que les gens cherchent à s'approprier en y imaginant de nouveaux usages ou de nouvelles significations, plutôt que de se laisser dominer par eux (Lefebvre, 1974 : 49).

La conception de l'espace chez Lefebvre, si attentive aux relations de pouvoir, est particulièrement utile pour penser les manifestations de rue : l'espace conçu de Tokyo, dont les bâtiments officiels ne donnent sur aucune place ouverte, va de pair avec un contrôle policier important pour limiter les possibilités offertes aux manifestants. Les analyses

de Lefebvre sont aussi pertinentes pour penser le cyberspace, les festivals ou la musique enregistrée, dans la mesure où ces espaces sont tous inscrits dans des structures de type hégémonique, avec lesquelles les acteurs doivent négocier. Le cyberspace, par exemple, fonctionne par le biais de grandes entreprises de médias et de télécommunication, auxquelles les gens cèdent leurs données personnelles, tandis que dans le domaine musical les producteurs font jouer leurs droits sur les contenus diffusés. Les festivals doivent s'adapter à ceux qui vivent près du lieu où ils se déroulent, tandis que les maisons de disques contrôlent la production de leurs artistes.

De plus, chacun de ces espaces invite le public à contribuer musicalement, mais de différentes façons : cette participation permet d'impliquer les individus et d'encourager la solidarité avec le mouvement. Dans les espaces vécus des manifestations et des festivals, les musiciens peuvent faire directement participer le public : celui-ci répond avec son corps, en chantant, en tapant des mains, en dansant ou en improvisant. En revanche, le cyberspace ou la musique commercialisée ne permettent au public d'entendre que de la musique *préenregistrée* ou *diffusée* depuis un autre lieu, qu'il peut écouter en privé, dans un casque. Les publics participent alors au moyen de commentaires postés sur les médias sociaux, ou par des *remixes*, mais sans changer la nature de la performance initiale.

Cet article s'appuie sur un travail de terrain et des entretiens avec des militants et des musiciens datant de 2011. Il montre comment les musiciens adaptent leur expression politique en fonction des relations de pouvoir qui gouvernent les différents espaces que nous avons définis. Parce qu'ils risquent d'être mis sur liste noire ou harcelés, les musiciens qui politisent leur musique adaptent leurs performances à l'espace où ils évoluent. Les membres du public, eux aussi, risquent d'être ostracisés et harcelés s'ils expriment ouvertement leurs opinions politiques. Ils adaptent donc eux aussi leur façon de participer aux différents espaces. Dans la mesure où le cyberspace et les enregistrements fonctionnent comme des espaces de conservation pour la musique, nous nous concentrerons davantage sur l'analyse musicale dans les sections qui leur seront consacrées, tandis que nous mettrons l'accent sur les pratiques participatives quand nous aborderons les espaces vécus des festivals et des manifestations. Mais il est nécessaire au préalable de décrire les relations de pouvoir permettant à l'énergie nucléaire de rester en place au Japon.

Le village nucléaire

Depuis les années 1950, la politique énergétique japonaise est sous l’emprise du « village nucléaire ». Par ce terme, les Japonais renvoient de façon péjorative aux liens institutionnels et aux intérêts financiers qui sous-tendent le lobby du nucléaire au Japon, caractérisé par son exclusivité, son insularité et la défense systématique de ses membres contre l’extérieur. L’Agence de sûreté nucléaire et industrielle (NISA³), l’ancien organisme en charge de la surveillance de la filière, était intégrée au ministère de l’Économie, du Commerce et de l’Industrie (METI⁴), qui promeut l’emploi du nucléaire. Malgré ces conflits d’intérêts, les fonctionnaires passaient d’une institution à l’autre, étant ainsi en charge tour à tour de la promotion de l’énergie nucléaire et de son contrôle. La NISA dilua les inspections de sécurité pour satisfaire les fournisseurs d’électricité (Aldrich, 2010). Sept de ces dix fournisseurs d’électricité ont admis avoir falsifié les dossiers de maintenance et d’entretien. En 2012, une nouvelle agence de contrôle, la Commission de réglementation de l’énergie nucléaire (NRA⁵) fut mise en place, mais 95 % de ses employés venaient de l’ancienne agence, mettant ainsi en doute son indépendance (Kingston : 2012). En septembre 2014, le commissaire de la NRA Kunihiko Shimazaki, un sismologue qui avait essayé de renforcer les normes sismiques de sécurité, fut remplacé par Satoru Tanaka, un professeur longtemps rémunéré par la TEPCO⁶, propriétaire de la centrale de Fukushima⁷. Entre septembre 2014 et mai 2015, la NRA autorisa trois centrales nucléaires à redémarrer, alors qu’elles avaient toutes été arrêtées afin de procéder à des inspections de sécurité⁸. Les fonctionnaires travaillant dans les ministères occupent régulièrement par la suite des postes de direction dans l’industrie nucléaire, ce qui ne les incite pas à critiquer celle-ci – cela reviendrait à compro-

3. *Nuclear and Industrial Safety Agency* ou *Genshiryoku Anzen Hoanin*.

4. *Ministry of Economy, Trade and Industry* ou *Keizai-sangyō-shō*.

5. *Nuclear Regulation Authority* ou *Genshiryoku Kisei linkai*.

6. *Tokyo Electric Power Company* ou *Tōkyō Denryoku Kabushiki-gaisha*.

7. « New Nuclear Watchdog Commissioner Received Additional Industry Payment », *AJW – The Asahi Shimbun*, 5 juillet 2014, http://ajw.asahi.com/article/behind_news/social_affairs/AJ201407050057, [consulté le 5 juillet 2015].

8. « NRA Approves Restart for Third Nuclear Plant », *The Japan Times Online*, 20 mai 2015, <http://www.japantimes.co.jp/news/2015/05/20/national/japan-approves-third-nuclear-plant-restart/> [consulté le 5 juillet 2015].

mettre leur avenir. Les administrations locales et les groupes concernés (par exemple les pêcheurs) reçoivent des sommes importantes pour accueillir des centrales sur leur territoire. Quand il n'y a plus d'argent, la ville autorise la construction d'un réacteur supplémentaire pour rester solvable. La centrale de Fukushima était ainsi dotée de six réacteurs, ce qui compliqua beaucoup les efforts pour contrôler les effets du désastre consécutifs au tsunami (Juraku, 2013, p. 45-46). Les fournisseurs d'électricité et l'industrie nucléaire subventionnent la recherche et financent les chaires de nombreux professeurs d'université. Les chercheurs opposés au nucléaire, tel Hiroaki Koide, restent cantonnés à des postes de professeurs assistants.

Les compagnies d'électricité ont abreuvé les médias de recettes publicitaires. Elles ont ainsi dépensé, en 2010, 2,5 millions de dollars en publicité, c'est-à-dire quatre fois plus que Toyota au Japon, alors pourtant qu'elles jouissent de monopoles régionaux (Kawabata, 2011). Les publicités passant à la télévision présentent le nucléaire comme indispensable à l'économie, respectueux de l'environnement (étant donné l'absence d'émission de carbone), et comme une énergie sûre.

Après le « 3/11 » (la combinaison, le 11 mars 2011, de trois catastrophes : le tremblement de terre, le tsunami et la fusion des réacteurs nucléaires à Fukushima), les rapports officiels publiés par le gouvernement et par TEPCO ont cherché à minimiser les risques. TEPCO savait qu'une fusion des réacteurs était probable quelques heures après le tsunami, mais l'a nié pendant plus de deux mois. Malgré les rapports alarmants faisant état de radiations, Yukio Edano continua de répéter qu'il n'y aurait « pas d'impact immédiat sur la santé » – la question étant de savoir ce qu'il voulait dire exactement par « immédiat ». Dans combien de temps les problèmes de santé allaient-ils apparaître ? Des universitaires confirmèrent dans différents discours et dans tous les médias qu'il n'y avait aucun danger. Hirotada Ōhashi de l'Université de Tokyo affirma que l'on pouvait boire sans danger du plutonium, et Shunichi Yamashita, professeur de médecine à l'Université de Nagasaki, déclara que les personnes souriantes ne seraient pas affectées par les radiations⁹.

9. « Unbelievable Comment by Mr. Yamashita », vidéo sur YouTube, 3:14, issu d'une compilation d'interventions de Shunichi Yamashita mise en ligne par « sievert311 ».

Pendant ce temps, le discours de TEPCO était de dire que l'accident nucléaire résultait d'un tsunami dont l'ampleur était « imprévisible » [*sôteigai*], alors que ses propres ingénieurs avaient envisagé ce scénario¹⁰.

Les journaux télévisés, source principale d'information pour la plupart des Japonais, ont eu tendance à ne donner que la position officielle pronucléaire, et à n'accorder qu'un très faible temps d'antenne (dans les meilleurs cas) aux arguments des opposants au nucléaire. De nombreuses manifestations ont été minimisées ou passées sous silence. Par exemple, un rassemblement de 15 000 personnes à Kōenji en avril 2011 fut très largement ignoré. De même, le 29 juin 2012, 200 000 personnes répondirent à un appel à manifester contre le nucléaire devant la résidence du Premier ministre, et occupèrent l'ensemble du quartier gouvernemental de Kasumigaseki à Tokyo. Pourtant, la chaîne nationale NHK évoqua à peine l'étendue du mouvement.

Le nucléaire est traditionnellement une question taboue dans les industries du divertissement. Quand le groupe RC Succession intégra en 1988 dans son album *Covers* des versions antinucléaires de « Summertime Blues » et de « Love Me Tender », Toshiba EMI retira l'album des bacs. Sa compagnie mère, Toshiba, est en effet l'un des principaux fournisseurs de l'industrie nucléaire. Les artistes, qui ont besoin de la télévision pour devenir ou rester populaires, sont la plupart du temps réticents à prendre position contre le nucléaire. L'acteur Tarō Yamamoto fut l'une des rares exceptions. Celui-ci apparut en mai 2011 sur une vidéo promotionnelle d'Operation Kodomotachi, une ONG visant à reloger les familles avec enfants se trouvant à proximité, mais à l'extérieur, de la zone d'évacuation de 20 km autour de la centrale de Fukushima. Yamamoto fut renvoyé de la série dans laquelle il jouait, il dut quitter son agence, et on ne lui proposa plus de rôles (Yamamoto, 2012). Il continua néanmoins à protester contre l'énergie nucléaire, et il prit sa revanche quand il fut élu à la chambre haute de la

« sievert311 », 2 juillet 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=UOGaBUDFeb4> [consulté le 5 juillet 2015].

10. « TEPCO Knew of Tsunami Danger in 2008 », *AJW, Asahi Shimbun*, 26 août 2011, <http://ajw.asahi.com/article/0311disaster/fukushima/AJ201108267781> [consulté le 5 juillet 2015].

Diète en juillet 2013. Son exemple rappelle néanmoins ce que peuvent subir les artistes qui viennent troubler le village nucléaire. À cause de cette absence de la parole antinucléaire dans le divertissement, nombre de musiciens populaires s'abstiennent de déclarer explicitement leur opposition au nucléaire, en particulier dans leur musique.

Manifester dans le cyberspace

Étant donné cette situation, les Japonais sont nombreux à avoir investi le cyberspace dans l'espoir de pouvoir agir dans l'anonymat. Au Japon, le recours au pseudonymat ou à l'anonymat est la norme. Selon un sondage datant de 2010, seulement 22 % des Japonais qui naviguent sur internet ont un compte Twitter sous leur propre nom (Kin, 2010), et la plateforme 2chan est anonyme¹¹. Couverts par un pseudonyme, les gens se sentent plus libres d'exprimer explicitement leurs opinions politiques, sans peur des conséquences. Une chanson publiée sous pseudonyme, « Viva Nuclear Power », implore ironiquement le Japon de construire encore plus de centrales nucléaires – peu importe le sort des générations futures. Les paroles et le clip établissent un parallèle entre la catastrophe nucléaire et la Seconde Guerre mondiale – une période qui pour beaucoup de Japonais signifie oppression et manipulation de l'information. Les paroles de cette chanson mettent aussi en doute le mythe d'une énergie sûre et pointent un doigt accusateur vers la corruption du village nucléaire¹². Celui qui posta cette vidéo sur YouTube le fit sous le pseudonyme de Ippanjapanese [japonais moyen] pour éviter de subir les foudres des fanatiques pronucléaires et de mettre sa famille en danger (Ippanjapanese, entretien avec l'auteur, janvier 2012).

La possibilité d'être anonyme sur le cyberspace ne fait pas pour autant de celui-ci un espace utopique. Tout d'abord, parce que

11. 2chan est un *textboard*, une plateforme japonaise de forums à texte. Les utilisateurs n'ont pas besoin de créer un compte pour poster des messages, qui ne sont pas modérés. [NDT]

12. « Viva ! Nuclear power », vidéo YouTube, 6:02, mise en ligne par « Ippanjapanese » le 25 novembre 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=1hQPP5TbUCM> [consulté le 5 juillet 2015].

grâce à l'anonymat, les partisans de l'énergie nucléaire peuvent violemment attaquer, sur Twitter ou 2chan, les militants antinucléaires, les musiciens (par exemple Rankin Taxi) ou encore les événements que ceux-ci organisent (Fuji Rock), et dissuader les citoyens de s'exprimer ouvertement. De plus, comme l'espace urbain, le cyberspace a des frontières (les pare-feux informatiques [*firewalls*] par exemple), des entrées (les portails d'agrégation, les points d'accès), des artères (les fournisseurs d'accès et les navigateurs) et des carrefours (les points nodaux ou les moteurs de recherche). Les entreprises qui détiennent l'un ou l'autre de ces éléments peuvent mettre en place des règles ou organiser les sites de façon à restreindre l'accès, circonscrire le comportement des usagers (grâce aux conditions d'utilisation régissant les réseaux sociaux), limiter les informations accessibles (filtrage automatique des contenus) ou sauvegardables (capacité de stockage), ou encore céder les données collectées sur leurs usagers contre argent comptant, et faire du profit. L'ensemble de ces pratiques constitue le cyberspace conçu. Dans le cyberspace vécu, en revanche, les usagers critiquent, partagent et se réapproprient les contenus culturels. Toutefois, comme Burkart (2010) l'a noté, ces pratiques sont sous le coup de tentatives pour limiter le *fair use* [utilisation loyale] et imposer le respect du copyright. YouTube, par exemple, a fait retirer des clips antinucléaires à la suite de plaintes des ayants droit. Cela n'a toutefois pas empêché le cyberspace d'héberger la plus frappante des chansons antinucléaires de l'après 3/11.

Dans une vidéo anonyme postée sur YouTube le 7 avril 2011¹³, on voit une personne, le visage dissimulé par un Stetson et des lunettes de soleil, chanter « Zutto *uso* dattan daze » [Ça a toujours été des mensonges], en s'accompagnant à la guitare acoustique. Il s'agit d'une reprise de « Zutto *suki* dattan daze » [Ça a toujours été *mon amour*] par l'auteur-compositeur-interprète Kazuyoshi Saitō. À l'origine, la chanson parle d'un homme qui va revoir son amour de lycée à l'occasion d'une réunion d'anciens élèves. Les paroles ont été réécrites pour donner une chanson antinucléaire. Les Japonais appellent

[13] « Saitō Kazuyoshi, Zutto uso datta », vidéo YouTube, 4:26, mise en ligne par « eminokichi » le 7 avril 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=b01yohRgfyc> [consulté le 5 juillet 2015].

« *kaeuta* » [chanson modifiée] la technique consistant à réécrire les paroles d'une chanson tout en gardant la mélodie. Il s'agit d'une pratique fréquente dans les chansons contestataires, par exemple dans le mouvement pacifiste des années 1960 et 1970 (Dorsey, 2013). Le clip devint immédiatement viral, recommandé sur Twitter et sur de nombreux blogs. La maison de disques de Saitō, Victor Entertainment, a régulièrement fait retirer la vidéo de YouTube, mais à chaque fois les fans l'ont remise en ligne. Dans un article d'*Asahi* du 27 avril, l'agence de Saitō finit par reconnaître qu'il était bien l'auteur de la chanson¹⁴.

Plusieurs éléments, au-delà de son attrait initial, permettent d'en expliquer le succès. Son *timing* tout d'abord : dans les premières semaines qui ont suivi le 3/11, les Japonais étaient incités à la retenue [*jishuku*], par respect pour ceux qui souffrent. Il n'était pas bien vu de sortir s'amuser. Cette retenue, dans un environnement médiatique peu loquace, a entretenu une spirale du silence empêchant les gens d'exprimer leurs angoisses face à l'accident de Fukushima (Abe, 2013). La chanson de Saitō disait tout haut ce que la plupart des gens pensaient tout bas. Saitō est un auteur-compositeur-interprète très connu, dont les chansons depuis le début de sa carrière, en 1993, ont six fois été classées dans le Top 20 des meilleures ventes de singles publiés par Oricon¹⁵. De plus, la plupart des Japonais connaissaient déjà la chanson d'origine : la musique avait été très régulièrement diffusée l'année précédente, ayant même atteint la huitième position dans le Top 20, et elle avait servi de bande sonore à une publicité télévisée pour la marque de cosmétiques Shiseido. Comme beaucoup de chansons utilisées pour des publicités, son refrain accrocheur la dispose tout particulièrement à être reprise en chœur.

De plus, la version antinucléaire n'opère que de tout petits changements par rapport à l'original. Chaque vers ou presque reprend des mots de la version d'origine, si bien que les deux chansons ont 40 % de paroles en commun. Par exemple :

14. « Hibiku, han genpatsu rokku: Saitō Kazuyoshi-san honnin "kaeuta" / Ko Imawano Kiyoshirō-san kyūsaku fukkatsu », *Asahi Shinbun*, Édition du soir, 27 avril 2011.

15. Oricon (<http://www.oricon.co.jp>) est l'équivalent de *Billboard*. Son classement des ventes musicales est la référence la plus acceptée au Japon.

Original :

Zutto suki dattandaze
Ça a toujours été mon amour

Kaeuta :

Zutto uso dattandaze
Ça a toujours été des mensonges
Zutto kuso dattandaze
Ça a toujours été des conneries

Original :

Kono machi o hanare te, shiawase wa
Quand t'as quitté la ville, est-ce que t'as trouvé
mitsuketa kai?
le bonheur ?

Kaeuta :

Kono machi o hanare te, umai mizu
Quand t'as quitté la ville, est-ce que t'as trouvé
mitsuketa kai?
de l'eau pas contaminée ?

Le fait de garder les paroles originales rend la référence plus facile à saisir, et la chanson plus facile à retenir.

Grâce à l'alchimie entre les paroles, la musique et l'interprétation de Saitō, la chanson réussit à capter la colère de nombreux Japonais. Les paroles expriment l'indignation devant la persistance du gouvernement et des fournisseurs d'électricité à affirmer que les centrales nucléaires sont sûres (par exemple quand Saitō chante : « Les manuels scolaires et les pubs à la télé disaient tous : "c'est sans danger" »). Elles recyclent tout le répertoire des arguments pronucléaires et la chronologie des événements. Saitō cite le mantra de la filière nucléaire : « *anzen desu* » [c'est sans danger] et le chante de façon ironique sur une septième mineure inattendue, insérée dans ce qui sinon aurait été une cadence parfaite (voir Figure 1, mesures 15-16). Saitō chante ensuite « *sôteigai* » [imprévisible] – l'excuse donnée par TEPCO après l'accident, qui symbolise ici son refus d'assumer ses responsabilités – d'une voix aiguë, comme si

$\text{♩} = 126$

F V Bb I Gm vi

1a. Ko-no ku-ni o a - ru - ke ba - -
 1b. O - re - ta - chi o da - ma - shi - te - -

1a. Si tu te balades dans ce pays,
 1b. Après nous avoir trompés, leur excuse :

5 Bb I F V

- gen - pa - tsu ga - - go - jū - yo - n ki.
 - ii - wa - ke wa - - "Sō - tei - gai." -
 tu verras 54 réacteurs nucléaires.
 « C'était imprévisible. »

9 Eb IV Gm vi

Kyō - ka - sho mo - - Shī - e - mu mo - -
 Natsu - ka - shi - i - - ano so - ra - -
 Les manuels scolaires et les pubs à la télé disaient tous
 J'ai la nostalgie du ciel.

13 F V Ab bVII Bb I F V

it - te - ta - yo - - - "An - zen de - su." Zut - to
 ku - su - gut - ta - i - - ku - roi a - me.
 « C'est sans danger. »
 La pluie noire me caresse.

18 Bb I D V/vi

u - so dat - ta - n - da - ze - - Yap - pa ba - re - te shi - ma - t - ta - na - Hon - to
 Ça a toujours été des mensonges. Là c'est sûr, c'est devenu clair.

22 Gm vi Eb6 ii6 F V

u - so dat - ta - n - da - ze - - "Gen - shi - ryo - ku wa an - ze - n - de - su." Zut - to
 C'étaient vraiment des mensonges. « L'énergie nucléaire est sans danger. »

Fig. 1. « Zutto uso dattandaze » [Ça a toujours été des mensonges],
 2011

c'était un cri d'exaspération (mesures 7-8). À la dernière ligne du refrain, « Combien d'irradiés pour que notre gouvernement s'en pré-occupe ? », la complainte de Saitō, chantée dans un registre grave, s'élève pour laisser échapper un « *seifu* » [gouvernement] accusateur (mesures 37-42), accentué par le temps frappé (et attendu). La colère de Saitō se fait surtout entendre lorsqu'il prononce les mots « *uso* » [mensonges] et « *kuso* » [conneries], mis en valeur par leur place sur les temps frappés et chantés par Saitō à l'extrême de sa tessiture (fa-sol, mesures 18 et 22). Ainsi, le placement rythmique des mots, les choix musicaux, le jeu sur le ton et le timbre de sa voix servent d'indices de la crise et/ou de la colère.

Cette chanson n'a pas tardé à sortir du cyberspace. Le 10 avril – trois jours seulement après son apparition sur YouTube – des manifestants antinucléaires à Kōenji, un quartier de Tokyo, ont passé la chanson, reprenant tous ensemble le refrain à pleins poumons. Les manifestants antinucléaires se sont mis à la reprendre dans tout le Japon, et celle-ci est devenue *de facto* l'hymne du mouvement antinucléaire. Saitō lui-même interpréta cette chanson dans plusieurs grands festivals comme Fuji Rock, le festival d'Arabaki, Live Fukushima et le No Nukes 2012. L'accueil fut enthousiaste. Comme le dit un membre du public : « Je ne saisisais pas quand je regardais les infos, mais là, quand je vois tout le monde chanter et frapper des mains, je comprends qu'on pense tous la même chose¹⁶. »

Malgré la popularité de la chanson, Victor Entertainment décida de ne pas la commercialiser en raison « du grand nombre d'avis divergents sur le nucléaire ». Comme on le verra dans la section suivante, la chanson brisa les conventions de l'industrie musicale voulant qu'on évite les chansons « humiliant » le gouvernement, ou nommant explicitement certaines entreprises. « Zutto uso dattandaze » n'avait donc que peu de chances de franchir l'obstacle. En revanche, le cyberspace permet de mettre à disposition du public ce que les grands labels se refusent à produire. Par exemple, « Tōden ni hairō » [Rejoignons TEPCO !], un *kaeuta* de « Jieitai ni hairō » [Rejoignons les forces japonaises d'autodéfense !] de Wataru Takada, qui est elle-même une reprise de « Andorra » de Malvina Reynolds. De même que « Rejoignons les forces japonaises d'autodéfense ! » était une

16. TV Asahi, « Messeeji songu no chikara ».

chanson pacifiste des années 1960 qui tournait en dérision le recrutement militaire au Japon, « Rejoignons TEPCO ! » tourne TEPCO en dérision. D'autres chansons antinucléaires, faisant un usage extensif de musiques protégées par le droit d'auteur, ont été postées sur le net. Par exemple, « Kakumei wa terebi ni utsuranai » de Shing02 et Hunger, qui reprend la critique des médias de Gil-Scott Heron dans « The Revolution Will Not Be Televised », ou encore « Kaese! Chikyū o » [Rendez-nous la Terre !] de Scha Dara Parr, un *mash-up* entre « Wild Thing » de Tone-Loc, les attaques contre les médias de « Don't Believe the Hype » de Public Enemy et « Kaese! Taiyō o » [Rendez-nous le Soleil !], la musique du film antipollution *Godzilla vs. Hedorah*.

La participation dans le cyberspace peut aussi prendre la forme d'une collaboration. Quand la centrale nucléaire de Ōi fut remise en service, Ryūichi Sakamoto composa une ambiance sonore consistant en une boucle instrumentale constituée d'un sample de manifestants criant devant l'entrée de la centrale « *Saikadō hantai* » [Nous sommes contre le redémarrage [des centrales nucléaires]. En les samplant, Sakamoto voulait faire savoir aux manifestants que même s'il était alors à New York, il était avec eux en esprit (Ryūichi Sakamoto, entretien avec l'auteur, New York, 10 septembre 2012). Il invita d'autres artistes à remixer les pistes. Pendant sa collaboration avec Tokimonsta, Shing02 continua à travailler sur le thème de la résistance : il fit un rap sur la nécessité de parler haut et fort, qui mentionnait différents lieux de rassemblement pour les manifestants (la résidence du Premier ministre par exemple), et énumérait la liste de toutes les centrales nucléaires japonaises.

Un autre exemple de travail participatif fut la cyber-manifestation organisée par Frying Dutchman, un groupe rock de Kyoto. Cette manifestation s'appuyait sur une de leurs chansons, « humanError », une diatribe où pendant vingt minutes le groupe dénonce la corruption du village nucléaire et appelle de ses vœux une « démocratie électrique », qui ferait un plus grand usage des énergies renouvelables¹⁷. Pour le

17. Le clip sous-titré en français de la chanson se trouve sur http://www.dailymotion.com/video/xocwcwe_frying-dutchman-humanerror_music, vidéo Dailymotion, 19:46, mis en ligne par « kna60 » le 4 février 2012. Le clip comme la transcription des paroles en japonais, en anglais et en français sont disponibles sur <http://www.fukushima-blog.com/article-humanerror-le-cri-de-revolte-du-japon-contamine-98604933.html> [consultés le 5 juillet 2015].

premier anniversaire de la catastrophe de Fukushima, le groupe organisa un « défilé » contre le nucléaire et pour commémorer les victimes. On invita les participants à « jouer cette chanson, où qu’ils soient », en groupe ou tout seul, de façon à créer en esprit une communauté répartie sur différents endroits. Le groupe joua la chanson en concert au Festival Tidanowa d’Okinawa et diffusa le spectacle sur UStream. 62 550 événements organisés à la même occasion accompagnèrent le « défilé », et celui-ci rassembla 3 665 personnes¹⁸.

Le cyberspace facilite aussi l’organisation de manifestations dans la rue. Grâce à YouTube, les manifestants connaissent bien « Dare ni mo mienai, nioi mo nai » (2011) [Tu peux pas le voir, et tu peux pas non plus le sentir] de Rankin Taxi, ou « Recording Report : Antinuclear Remix » de ECD. En conséquence, il est facile dans les manifestations de lancer sur ces chansons des séries d’appels et réponses avec le public. De même, les futurs manifestants regardent sur YouTube les vidéos de l’ensemble de percussions mené par Ilcommonz, que l’on retrouve dans les manifestations. S’étant déjà accoutumés aux rythmes qui seront joués, il leur est plus facile de se joindre à la musique.

De plus, les participants interagissent simultanément dans la manifestation réelle et dans le cyberspace. Ils peuvent ainsi se connecter à internet avec leurs smartphones, poster des tweets, mettre des photos ou des vidéos en ligne, ou retransmettre en direct le déroulement de la manifestation ou du rassemblement. Les vidéos, postérieurement à l’événement, peuvent prendre de nouvelles significations. Par exemple, la Metropolitan Coalition Against Nukes organisa de grandes manifestations dans le quartier gouvernemental de Kasumigaseki les dimanches et les jours fériés, quand les rues et les bureaux de TEPCO ou du METI sont fermés. Comme participante, je me suis demandé si le trajet avait été bien choisi, dans la mesure où les cibles de la manifestation n’y assisteraient pas. Mais Masanori Oda m’expliqua que « Même s’il n’y a personne dans les bureaux [...] les caméras fonctionnent, et les vidéos constituent ensuite une manifestation par elle-même, ce qui leur donne au

18. « humanERROR pareedo zenkoku issei 100 man nin demo », Frying Dutchman, <http://fryingdutchman.jp/lyric.php> [consulté le 5 juillet 2015]. La plupart des participants se trouvaient au Japon.

nouveau sens » (Masanori Oda [Illcommonz], entretien avec l’auteur, Kichijōji, 19 octobre 2013). En effet, même si les bureaux de TEPCO et du METI sont vides, les manifestants sont en général particulièrement virulents lorsqu’ils se retrouvent devant, et les rappeurs comme les percussionnistes redoublent alors d’intensité. Quand on regarde la vidéo après-coup, on voit les manifestants crier leur colère devant des bâtiments obstinément muets : ces images deviennent alors une métonymie du mutisme bureaucratique.

Les enregistrements

Les métonymies et autres figures de style sont chose courante dans les enregistrements commercialisés, qui sont produits avec soin, ce qui n’est pas le cas avec ceux que les artistes mettent en ligne par leurs propres moyens. Quand il s’agit des disques, l’espace conçu comprend les règles gouvernant le contenu et la promotion des disques mis en vente : les normes fixant les contenus appropriés aux yeux de l’industrie du disque, les mécanismes permettant de renforcer ces normes et l’autocensure des artistes et de leurs agents qu’un tel système tend à provoquer. Cet espace conçu est centré sur l’argent circulant dans l’industrie, et rend par conséquent les musiciens dépendants de leurs passages à la télévision, de leurs sponsors et des agences de publicité. Pour ce qui est de l’espace vécu, les disques, comme le note DeNora, « sont une ressource pour la production et l’autoproduction d’états, de styles, de prises de position émotionnelles de la vie quotidienne, et un moyen de se rappeler ces états émotionnels (DeNora, 2004 : 49). L’espace vécu des disques, c’est aussi la communauté spirituelle constituée par les auditeurs.

L’une des contraintes frappant les musiciens qui travaillent avec les grands labels est que ceux-ci s’autocensurent par le biais de la Commission éthique de l’industrie du disque¹⁹, dirigée par l’Association des maisons de disques japonaises (RIAJ²⁰). Les règles actuelles interdisent la vente de disques qui « constituent un trouble à l’ordre public ou pour le pays », ou « constituent une atteinte à la réputa-

19. *Recording Industry Ethics Regulatory Commission* ou *Rekōdo Rinri Kisei linkai*.

20. *Record Industry Association of Japan* ou *Nippon Rekōdo Kyōkai*.

tion » d'une personne ou d'une organisation, entre autres. De plus, l'Association nationale des diffuseurs (NAB²¹) interdit les tentatives de « porter atteinte à l'autorité du gouvernement ou de l'administration », et garantit que les sujets prêtant à controverse seront abordés « sans chercher à influencer ou perturber la réflexion ». En règle générale, les artistes évitent de nommer des personnes ou des entreprises dans leurs chansons.

Par conséquent, les musiciens ont tendance à utiliser l'allégorie, la métaphore, la métonymie, ou encore les jeux de mots pour exprimer leur point de vue. Dans *45 stones*, sorti en 2011, Kazuyoshi Saitō mobilise des allégories bien connues, comme celle du « Lièvre et de la Tortue », du « Garçon qui criait au loup » et du film *La Planète des singes*, pour élaborer ses chansons antinucléaires (respectivement « Usagi to Kame » [Le lièvre et la tortue], « Okañi Chūnen » [Le loup entre deux âges] et « Saru no Wakusei »). Le clip de la première chanson montre un lièvre poursuivant en vain et sans relâche une tortue. Des personnages étranges mènent grand train, tandis que Saitō évoque : « cette énergie faite de poison. » Saitō demande aussi dans cette chanson « Qui a gagné au final ? », critiquant ainsi l'obsession de la croissance, qui rend l'énergie nucléaire indispensable. Dans « Le loup entre deux âges », Saitō crie « *no nukes* » – geste audacieux pour une chanson mise sur le marché. Dans les couplets, Saitō chante « le loup arrive ! », suivi des mensonges du village nucléaire : « c'est sans danger », « il n'y aura jamais d'accident » et « pas d'impact immédiat sur la santé ».

Le rocker Acid Black Cherry a construit son album-concept 2012 autour d'une allégorie dont il est l'auteur, racontée dans le livret illustré accompagnant le CD. L'Homme persuade un ange qui chante d'apporter sur terre une sphère de lumière, source de toute énergie, mais devenant dangereuse si on en fait mauvais usage. Il s'agit là d'une métaphore pour l'énergie nucléaire. L'Homme utilise cette sphère pour améliorer son confort, mais aussi pour fabriquer des bombes. Quand un tremblement de terre se produit, suivi d'un tsunami, l'Homme perd le contrôle de la sphère, qui se brise et dégage de la fumée noire. Une pluie noire se met à tomber, semant mort et maladie. Elle réduit l'ange au silence. Celui-ci retrouve sa voix

21. *National Association of broadcasters* ou *Minpōren*.

après avoir vu un papillon, symbole de la régénération de la terre. La plupart des chansons de l'album renvoient à cette histoire, tandis qu'« Horloge de l'Apocalypse » fait référence à la métaphore utilisée par le *Bulletin of the Atomic Scientists* pour indiquer combien l'humanité est proche de la destruction finale.

Dans leur album *Rutsubo no borutsu* [Le Melting Pot Électrifié, 2012], le groupe de rock alternatif Quruli utilise des métonymies pour faire référence aux intérêts financiers qui irriguent l'industrie du nucléaire²². Dans « Crabe, Réacteur, Avenir », le chanteur du groupe, Kishida, incarne le dirigeant d'un fournisseur d'électricité, qu'un maire tente de convaincre de construire des réacteurs nucléaires dans sa ville en lui offrant des crabes d'Echizen. Il s'agit de la spécialité culinaire de Fukui, dont la mention suffit à rappeler aux Japonais que cette préfecture compte le plus grand nombre de réacteurs nucléaires du Japon (une quinzaine). Quand le dirigeant déclare : « Pas facile de se décider, même pour un spécialiste en crabes », il suggère par métonymie qu'il a fait le tour de la région.

À en croire les commentaires sur Twitter, les fans de Quruli ont trouvé que « Soma » était la chanson la plus émouvante de l'album. Il s'agit d'une ode à Minami-Soma et à Soma, deux villes situées à 30 et 45 km environ au nord de la centrale de Fukushima. Bien qu'ils vivent en dehors de la zone d'évacuation obligatoire, les habitants de ces deux villes ont souffert non seulement du tremblement de terre, mais aussi de la peur des radiations, qui ont affecté le tourisme, rendu les produits agricoles et les poissons locaux invendables, si bien qu'il est devenu difficile de gagner sa vie dans la région. Minami-Soma et Soma étaient si souvent mentionnées aux informations après le 3/11 que leurs noms servent maintenant de métonymie pour désigner la catastrophe. Commenant par : « Mes souvenirs semblent disparaître », la chanson évoque les images d'un amour perdu, avec ses références au « bleu du ciel », aux « vagues qui s'écrasent sur le

22. « Summertime Blues » demandait pour quelle raison des centrales nucléaires étaient construites alors qu'une grande quantité d'électricité était déjà produite. La chanson faisait aussi référence aux tremblements de terre qui ont frappé le Tokai, dénonçait la propagande pronucléaire à la télévision et le silence sur les radiations. « Love Me Tender » proclamait que le pays n'avait aucun besoin du nucléaire et de ses radiations. La chanson dit par exemple : « Je veux boire du lait non contaminé. »

sable », redoublées par l'envol des trompettes, les accords martelés au piano, et la *pedal steel guitar* dont le timbre, au Japon, renvoie à la musique hawaïenne et à la mélancolie des grands espaces (Kevin Fellezs, communication personnelle, janvier 2014). La voix de Kishida semble se briser quand il montre à son fils « là où [il est] né », ce qui renforce l'émotion qui se dégage de la chanson. Invoquant la beauté du pays natal perdu, la chanson renvoie aux conséquences de la catastrophe nucléaire sans même la mentionner.

Concerts et festivals

Comme pour « Soma », le discours antinucléaire peut être déployé dans les festivals sans passer par les mots. Dans la mesure où un festival se déroule en direct dans un endroit donné, sa conception demande de prendre en compte plusieurs données en rapport avec la communauté locale. Celle-ci pose des limites, mais donne également du sens à l'événement. Le concert No Nukes 2012, par exemple, fut donné à Makuhari Messe, un centre de congrès se trouvant à Chiba, à la périphérie de Tokyo. Puisque ce concert avait lieu près de l'épicentre de l'activisme antinucléaire, la majorité du public était déjà opposée au nucléaire, et il fut donc possible de lancer des messages plus explicitement antinucléaires. En revanche, le festival Project Fukushima se tient à Fukushima même, sur le chemin pris par le nuage radioactif à seulement 75 km à l'ouest de la centrale. Les responsables locaux, qui défendaient le recours à l'énergie nucléaire avant l'accident, ont donné leur autorisation pour sa tenue. Les habitants de Fukushima, de leur côté, souffrent des effets secondaires du désastre, et sont souvent réticents à en parler. Pour ne pas heurter leur sensibilité, les manifestations ciblant directement l'énergie nucléaire sont donc évitées, et on encourage plutôt les initiatives visant à aider les membres de la communauté. La présence de sponsors, publics ou privés, est aussi un facteur déterminant dans la décision de diffuser des messages de nature politique et dans la façon de le faire.

Pris comme espaces vécus, les festivals de musique donnent l'impression d'un endroit à part. Souvent définis d'un point de vue marketing comme correspondant à un public menant un style de vie particulier,

ils rassemblent des gens aux goûts similaires, mais venus d'horizons divers (Bennett *et al.*, 2014). Dans les festivals, les participants peuvent ainsi rencontrer des gens partageant les mêmes opinions et rompre la routine du quotidien. Ils peuvent découvrir d'autres conceptions politiques et, à l'abri d'un espace isolé et temporaire, imaginer un autre monde. Les musiciens, pendant un festival, se sentent plus libres d'exprimer leurs positions antinucléaires, étant entourés de fans qui ont investi du temps et de l'argent pour venir les voir.

Les objectifs propres à tel ou tel festival définissent la manière dont le message antinucléaire sera véhiculé, sur un spectre allant d'« informatif » à « expérientiel ». Les méthodes informatives sont plus fréquentes dans les festivals au thème explicitement antinucléaire, comme le No Nukes de Sakamoto Ryūichi ou la scène « Atomic Café » du Festival Fuji Rock. Les arguments contre l'énergie nucléaire sont présentés sous de nombreuses formes. Les musiciens peuvent s'adresser directement au public pour clamer leur opinion et chanter des chansons aux paroles explicitement antinucléaires qui ne seront souvent pas commercialisées. À No Nukes 2012, Gotō Masafumi du groupe Asian Kung Fu Generation explicita ce que signifiait le titre, sibyllin, d'une de ses chansons : « N2 » signifie « No Nukes ». Des vidéos d'entretiens avec des militants antinucléaires comme l'ingénieur nucléaire Hiroaki Koide furent diffusées dans l'intervalle entre les groupes. Le programme du concert comme le livret commémoratif contenaient des messages et des entretiens avec les musiciens du festival et des militants antinucléaires. Les ONG contre le nucléaire, militant pour les énergies alternatives ou l'aide aux victimes du tsunami, tenaient leurs propres stands près des stands de restauration, et encourageaient les festivaliers à débattre avec les militants. Le public pouvait aussi exprimer plus confortablement son opinion. Beaucoup de festivaliers achetèrent des t-shirts « No Nukes » pour tout de suite les porter, ce qui leur permettait d'exprimer leur position sans avoir à la verbaliser. No Nukes fut ainsi l'occasion de diffuser des énoncés politiques concrets, ce qui permet de caractériser ce festival comme « informatif ».

Le festival Project Fukushima, en revanche, fut plus expérientiel. Même si le thème du festival n'était pas l'opposition au nucléaire, les participants pouvaient en repartir avec des positions antinucléaires.

Ce festival ne fournit pas d'arguments antinucléaires, mais encourage plutôt ceux qui ne sont pas de Fukushima à se mêler à la population locale et à faire l'expérience de ce que signifie vivre dans une région frappée par un accident nucléaire. En 2011, le festival donna au public la possibilité de participer de différentes manières : donner des pièces de tissu pour le *furoshiki* [édredon] géant étalé sur la pelouse pour bloquer les radiations, ou simplement les coudre ; participer à l'orchestre du Project Fukushima, où chacun pouvait jouer de n'importe quel instrument ; faire de la musique librement dans un espace dédié ; ou encore lire sa propre poésie. Le bureau du festival mesurait les niveaux de radiation au sol et dans la nourriture vendue dans les stands officiels. Le festival, de cette manière, stimula la réflexion politique davantage par son fonctionnement que par des énoncés explicites, dans le sillage du Womyn's Festival (Dowd *et al.*, 2004) ou du Hillside Festival (Sharpe, 2008). Le travail politique se voit ici dans la façon dont le public est poussé à participer, plutôt que dans la formulation d'arguments.

Manifestations de rue

Des quatre espaces étudiés, les manifestations de rue posent le plus de problèmes. En effet, il n'y a pas de grande place à Tokyo face aux bâtiments officiels, ce qui rend difficile l'organisation d'un défilé de masse comme sur le Mall à Washington pendant le Mouvement des droits civiques. De plus, l'intervention massive des forces de l'ordre pour contenir les manifestants sur une seule voie de la chaussée ou les faire s'arrêter aux feux rouges limite la visibilité de la manifestation et son effet dramatique. L'espace conçu tokyoïte, celui des urbanistes, ajouté aux contraintes policières, limite ce qu'il est possible de faire durant une manifestation. En retour, les militants cherchent à modifier la conception hégémonique de la ville par des pratiques perturbatrices : mettre la musique très fort pour qu'elle résonne dans les rues adjacentes ou plus bas sur le boulevard au-delà de champ visuel ; occuper subitement une avenue ou une place ; ou encore, faire une « manifestation sonore » – placer sur une plateforme, au-dessus d'un camion qui avance sur la chaussée, un artiste cherchant à capter l'attention des passants.

Participer à une manifestation peut être angoissant. En public, les manifestants peuvent être vus et identifiés. Ceux qui travaillent dans des entreprises liées au nucléaire, ou les étudiants en quête d'un emploi, savent qu'ils doivent éviter d'y participer (Mika Hashimoto, entretien, décembre 2011). La police prend les manifestants en photo, ce qui est intimidant. Un manifestant arrêté peut être retenu pendant 23 jours sans inculpation. Un musicien ne peut pas être sûr de la qualité du son quand son *sound system* se trouve sur le toit d'un camion en mouvement. Étant donné ces risques, les musiciens qui jouent dans les manifestations (par opposition au fait de simplement marcher avec les autres, ou de jouer dans des rassemblements) sont en général des musiciens indépendants plutôt que des artistes liés à de grands labels.

Cependant, ces manifestations sonores ont joué un rôle important pour encourager la participation aux manifestations contre le nucléaire. Le 10 avril 2011, Shirōto no Ran [La révolte des amateurs], un collectif d'artistes militants DIY, organisa une manifestation sonore à Kōenji, dans Tokyo, avec la participation de rappeurs, de groupes, de DJs jouant sur le toit d'un camion. Cette manifestation réunit 15 000 personnes, chiffre rarement atteint à l'époque. Les musiciens s'efforcèrent de retenir l'attention des passants, et leur firent signe de rejoindre la manifestation. Ils jouèrent des chansons déjà écrites, faites de plusieurs strophes, que les manifestants écoutèrent, reprenant parfois le refrain en alternance avec les chanteurs. Dans la mesure où l'artiste et le public ont des rôles distincts, ce type de performance peut être qualifiée, pour reprendre Turino (2008), de « présentationnelle » [*presentational*]. Ce style de manifestation était adapté à cette étape du mouvement, quand son objectif premier était de créer une prise de conscience au sujet du nucléaire.

Shirōto no Ran organisa tous les mois une manifestation sonore jusqu'en septembre 2011, quand douze personnes furent arrêtées, ce qui empêcha la continuation du mouvement. Mais à ce moment, l'opinion publique était déjà devenue majoritairement opposée au nucléaire. Ici, le but du mouvement était de pousser à la mobilisation, d'encourager les gens à protester et à rejoindre la mobilisation. L'ensemble de percussions conduit par l'anthropologue Ilcommonz devint un participant régulier des manifestations; cet ensemble était organisé sur des bases participatives : chacun contribue également

et personne ne fait figure de leader. De tels schémas participatifs permettent de rendre les manifestants solidaires et de renforcer leur engagement à la cause défendue²³.

Ainsi, un nouveau genre de performance dans les manifestations sonores émergea entre 2011 et 2012 : les rappeurs Akuryō, ECD et ATS de i ZooM i Rockers abandonnèrent les slogans antinucléaires pour enchaîner les appels et réponses avec les manifestants sur différents beats de r'n'b, de hip-hop ou de rock (Manabe, 2013). Une fois ce style adopté, les rappeurs n'allaient que rarement au-delà d'un vers tiré d'une chanson déjà écrite avant de recommencer à se livrer à des échanges improvisés avec les manifestants. Ces séquences antiphoniques constituaient environ deux tiers des performances, qui furent de ce fait plus participatives que « présentationnelles ». Après un an de manifestations régulières, les participants s'étaient habitués à crier leurs slogans dans des événements accompagnés seulement de percussions. Ce passage du « présentationnel » au participatif correspondait aussi à l'évolution du mouvement : son but était désormais moins de créer une prise de conscience que de mettre en place un mouvement résolu.

Conclusion

Dans un pays qui ignore la parole des antinucléaires, la musique permet aux citoyens d'exprimer un point de vue divergent sans tout à fait passer par les mots. Des chansons comme « Ça a toujours été des mensonges » ont permis aux gens d'évacuer une colère que la société leur interdit de dire. Les musiciens ont ainsi mis au point différentes méthodes adaptées à l'espace où ils se meuvent et à la façon dont évoluent les mouvements de protestation. Le cyberspace fut le premier auditorium de la contestation, car l'anonymat permet de diffuser des paroles explicitement antinucléaires. De plus, étant donné les potentiels problèmes de droits d'auteur, le cyberspace est particulièrement bien adapté aux reprises et aux *mash-ups*, qui par ailleurs mettent à profit le caractère familial d'une chanson, comme

23. Voir à ce sujet les contributions à cet ouvrage de Naomi Podber et d'Andrew Snyder. [NDÉ]

c'est le cas avec « Ça a toujours été des mensonges », ou rappellent son lien avec un mouvement précédent. En ce qui concerne les chansons du commerce, inspectées à plusieurs reprises avant leur mise sur le marché, les musiciens emploient d'autres moyens, moins directs : métaphores, allégories, métonymies. Les festivals prennent en compte la sensibilité des habitants et de leurs sponsors, ce qui détermine s'ils diffuseront leur contenu politique de façon directe ou expérientielle. Les manifestations, contenues par l'urbanisme des villes japonaises et l'intervention massive des forces de l'ordre, lancent des appels théâtralisés afin de capter l'attention et l'oreille des décideurs ou des passants. La musique a fait venir aux manifestations antinucléaires des personnes auparavant apathiques, et les pousse à s'engager politiquement pour la première fois. La musique permet ainsi d'accroître le nombre de participants aux défilés, dans un pays qui répugne à ce genre de manifestations. Le type de musique que l'on entend dans les défilés évolue : celle-ci est devenue plus participative que « présentationnelle », et pousse littéralement les manifestants à élever la voix. Les festivals, de leur côté, engagent le public à participer de diverses manières, au lieu de seulement profiter de la musique, en lui demandant par exemple de donner un coup de main aux organisateurs, de faire partie du spectacle, ou encore de se mêler plus longuement à la communauté locale. Dans chacun de ces espaces, les musiciens exploitent ou déplacent les limites de l'espace conçu, afin de tisser des liens avec les autres, de susciter une prise de conscience et de créer une solidarité au sein du mouvement antinucléaire.

Bibliographie

- ABE Marié (2013), « Sounding Against Nuclear Power in Post-Tsunami Japan », présentation à la *Society for Ethnomusicology*, Indianapolis, 15 novembre.
- ALDRICH Daniel P. (2010), *Site Fights : Divisive Facilities and Civil Society in Japan and the West*, Ithaca, Cornell University Press.
- BENNETT Andy, WOODWARD Ian & TAYLOR Jodie (2014), *The Festivalization of Culture*, Farnham, Ashgate Publishing.
- BURKART Patrick (2010), *Music and Cyberliberties*, Middletown, Wesleyan.

- DeNORA Tia (2004), « Musical Practice and Social Structure : A Toolkit », in CLARKE Eric & COOK Nicholas (eds.), *Empirical Musicology : Aims, Methods, Prospects*, New York, Oxford University Press, p. 35-56.
- DORSEY James (2013), « Breaking Records : Media, Censorship, and the Folk Song Movement of Japan's 1960s », in LENT John A. & FITZSIMMONS Lorna, *Asian Popular Culture : New, Hybrid, and Alternate Media*, Lanham, Lexington Books.
- DOWD Timothy J., LIDDLE Kathleen & NELSON Jenna (2004), « Music Festivals as Scenes : Examples from Serious Music, Womyn's Music, and Skatepunk », in BENNETT Andy & PETERSON Richard (eds.), *Music Scenes : Local, Translocal, and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, p. 149-67.
- ITÔ Yōichi (2013), « Yoron to kūki : Datsugenpatsu rongi o megutte », *Hōgaku kenkyū*, vol. 86, n° 7, p. 217-40.
- JURAKU Kohta (2013), « Social Structure and Nuclear Siting Problems Revealed », in HINDMARSH R.A. (ed.), *Nuclear Disaster at Fukushima Daiichi : Social, Political and Environmental Issues*, New York, Routledge Chapman & Hall, p. 41-56.
- KAWABATA Mikito (2011), « Masukomi shihai no jittai to goyō media », *Dare mo kakenakatta nihon no tabū : Kane to kenryoku de kakusareru Tōden no yami, Bessatsu Takarajima 1752 (12 mai)*, Tokyo, Takarajima-sha, p. 8-17.
- KIN Masanori (2010), *Tsuittā shakaishinka-ron : Ichiman-nin shijō chōsa de yomitoku*, Tokyo, Asahi Shimbun Shuppan.
- KINGSTON Jeff (2012), « Power Politics : Japan's Resilient Nuclear Village », *The Asia-Pacific Journal*, vol. 10 (43), n° 1, 29 octobre, en ligne : <http://www.japanfocus.org/-Jeff-Kingston/3847> [consulté le 5 juillet 2015].
- LEFEBVRE Henri (1974), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- MANABE Noriko (2012), « The No Nukes 2012 Concert and the Role of Musicians in the Anti-Nuclear Movement », *The Asia-Pacific Journal*, vol. 10 (29), n° 2, 16 juillet, <http://japanfocus.org/-Noriko-MANBE/3799> [consulté le 5 juillet 2015].
- (2013), « Music in Japanese Antinuclear Demonstrations : The Evolution of a Contentious Performance Model », *The*

- Asia Pacific Journal*, vol. 11 (42), n° 3, 21 octobre. <http://japan-focus.org/-Noriko-MANABE/4015> [consulté le 5 juillet 2015].
- (2015), *The Revolution Will Not Be Televised : Music and the Antinuclear Movement in Japan Post-Fukushima Daiichi*, New York, Oxford University Press.
- NAKAZAWA Keiji (2004), *Gen d'Hiroshima*, vol. 1, Paris, Vertige Graphic. Première publication au Japon, 1973.
- NOELLE-NEUMANN Elisabeth (1974), « The Spiral of Silence : A Theory of Public Opinion », *Journal of Communication*, vol. 24, n° 2, p. 43-51.
- SHARPE Erin K. (2008), « Festivals and Social Change: Intersections of Pleasure and Politics at a Community Music Festival », *Leisure Sciences*, vol. 30, n° 3, p. 217-34.
- STREET John (2012), *Music and Politics*, Cambridge, Polity.
- TOKINOYA Hiroshi (1989), « Testing the Spiral of Silence Theory in East Asia », *Keio Communication Review*, n° 10, p. 35-50.
- TURINO Thomas (2008), *Music as Social Life : The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press.
- YAMAMOTO Tarō (2012), *Hitori butai datsu genpatsu : Tatakau yakusha no shinjitsu*, Tokyo, Shūeisha.

Discographie

- ACID BLACK CHERRY (2012), *2012*, Avex, AVCD-32202.
- QURULI (2012), *Rutsubo no borutsu*, Speedstar Records, VICL-63879.
- SAITŌ KAZUYOSHI (2011), *45 Stones*, Speedstar Records, VICL-64045.

« On fait plus que jouer de la musique dans les rues »

Naomi Podber

Traduit de l'anglais par Dario Rudy

On peut supposer que dans toutes les luttes contre l'injustice et l'oppression sociales, politiques, ou économiques, en tout lieu et en toute époque, la musique a été utilisée comme outil d'imagination et d'inspiration du changement¹. Comment la musique peut-elle soutenir et faire avancer les mouvements pour la justice ? Les psychologues ont démontré qu'afin de modifier notre humeur, notre comportement et nos identités, la musique peut opérer de nombreuses manières, que ce soit par la contagion émotionnelle (Juslin & Västfjäll, 2008), par *mimesis* (Tolbert, 2010), le conditionnement (Cross, 2008), la cognition incarnée (Sedlmeier & Weigelt, 2010), ou la mémoire épisodique (Juslin & Västfjäll, 2008). Grâce à cela, elle encourage l'expression d'émotions collectives et renforce la cohésion sociale.

Selon Cross (2008), la musique communique une forme « d'intentionnalité partagée » et elle minimise ce qui nous éloigne les uns des autres dans nos envies et nos représentations individuelles. Greene (1995) défend l'idée que les arts nous permettent de prendre conscience de la violence de la réalité sous-jacente qui est soit effacée, soit banalisée par les conventions et les habitudes. Il soutient également que les arts peuvent interrompre le *statu quo*, nous faire découvrir de nouvelles façons d'agir et réveiller notre sens révolutionnaire.

1. L'auteur souhaite remercier sa directrice de thèse, Michelle Fine, pour ses conseils et son soutien, ainsi que Sabina Appadu, Siv Brun Lie et Flo Brisebois pour leurs commentaires précieux sur cet article.

Ces fonctions suggèrent deux possibilités pour la musique contestataire étudiée dans cet article. Tout d'abord, la musique peut jouer un rôle dans le procédé d'apprentissage, individuel et collectif, qui permet d'aiguiser sa lucidité et sa pensée critique face à l'oppression (Freire, 1998), ce qui constitue une ressource essentielle pour l'action sociale. La musique peut également encourager l'extension de la notion d'*inclusion morale* (Opotow, 1990), ce qui signifie qu'elle pourrait conduire les individus et les groupes à éprouver une connectivité accrue entre eux et, en même temps, les amener vers un engagement plus fort pour la justice pour tous.

Cet article est une étude d'une fanfare en particulier, appelée le Rude Mechanical Orchestra (RMO), qui, depuis dix ans, se sert de la musique pour soutenir les luttes populaires contre l'injustice. Par l'analyse du vécu de ses membres, j'interrogerai les expériences de la musique, de la conscience critique, de la communauté et de l'*inclusion morale* au sein du RMO. De quelle façon le RMO encourage-t-il l'inclusion morale et un sentiment d'appartenance à une communauté ? Quels processus de prise de conscience critique, individuels comme collectifs, prennent forme à travers le travail de la fanfare ? En quoi la musique est-elle une stratégie séduisante pour cette tâche ? Un bref passage en revue des travaux sur la conscience critique et l'inclusion morale donnera les bases nécessaires à la présentation de notre étude.

Prendre conscience du Mensonge Collectif

De quoi devons-nous prendre conscience afin de pouvoir œuvrer au changement ? Martin-Baro (1994) qui était psychosociologue, prêtre jésuite et activiste, soutenait qu'en tant que chercheurs et en tant que société, nous ne devons pas feindre l'objectivité en ignorant la violence et les violentes injustices structurelles qui accablent les individus. Il utilisait le concept de *Mensonge Collectif* pour désigner les idéologies sociales dominantes, qui servent à naturaliser l'injustice en obscurcissant les problèmes sociaux et en considérant ses victimes comme pathologiques, masquant ainsi l'oppression institutionnelle et aliénant les gens.

Cette notion était issue du travail de Martin-Baro auprès de communautés historiquement opprimées au Salvador. Les détails du

Mensonge Collectif varient cependant selon le contexte. Parfois, le Mensonge Collectif consiste à dire que tout le monde a accès à une éducation supérieure, ou à un travail correctement payé, ou la baisse du nombre des logements aux prix abordables est inévitable. D'autres fois, le Mensonge Collectif tient dans la mise sous silence des voix des détenus qui n'ont pas commis de crime, ou de la parole de ceux qui luttent pour l'autodétermination et qui, pour cette même raison, vivent sous une menace militaire permanente. Dans tous les cas, l'injustice généralisée est devenue un aspect permanent et accepté de notre monde. Pour Martin-Baro, la capacité des individus à interrompre ensemble le Mensonge – c'est-à-dire à développer une conscience sociale, politique, et culturelle, et à forger une forme d'identité collective – réside dans leur pouvoir de déceler « les histoires non racontées » (Fine, 2006) et les contradictions auxquelles ils sont confrontés.

L'idée que nous devons perpétuellement lutter pour développer une conscience critique des formes d'oppression institutionnelle à l'œuvre dans notre société et que nous avons pour tâche de développer notre conception de la responsabilité et de l'action pour leur résister a été empruntée à des chercheurs comme Freire et Dewey. Freire (1998) appelait ce processus la « conscientisation » ou la « conscience critique » et le décrivait comme la reconnaissance d'une constitution mutuelle entre le monde et soi-même. D'après ce procédé, nous devenons conscients non seulement de notre propre conditionnement, mais également de notre responsabilité dans notre propre parcours. Nous reconnaissons que, en tant qu'individus et en tant que société, nous sommes inachevés, et que nous faisons constamment l'expérience d'un état de « Devenir » (c'est-à-dire que nous travaillons à la prise de conscience, à l'action, et à la transformation).

L'inclusion morale

Nous décidons implicitement d'inclure ou d'exclure certains groupes de notre *objectif de justice* (Opatow, 1990), ce qui signifie que nous en venons à croire que certaines personnes méritent un traitement honorable dans notre monde tandis que nous acceptons comme inévitable ou méritée l'oppression vécue par d'autres. Généralement,

nous excluons moralement ces derniers de plusieurs façons : en minimisant l'oppression subie ou en la représentant faussement, en employant une langue aseptisée pour parler d'injustice, et parfois même déshumanisant les victimes et en les tenant pour responsables de leur propre oppression. L'exclusion morale est le procédé qui consolide le Mensonge Collectif.

Selon Opatow (1990), en élargissant notre *objectif de justice* pour y inclure d'autres personnes ou groupes, nous nous consacrons à leur bien-être et à leur assurer un traitement équitable. Nous acceptons de faire des sacrifices et de partager nos ressources avec eux. Comment le RMO utilise-t-il la musique pour interrompre le Mensonge Collectif et encourager la conscience critique, la communauté, l'inclusion morale, ainsi que le changement sociopolitique ? Quel est le Devenir, ou en d'autres mots, quelles sont les transformations qui se produisent au cours de cette tâche ?

À propos du Rude Mechanical Orchestra

Pour dire les choses simplement, le Rude Mechanical Orchestra – accompagné par sa troupe de danseurs, le Tactical Spectacle – est une fanfare. Le RMO se fait ouvertement le porteur d'une mission anticapitaliste et anticolonialiste de soutien aux luttes populaires pour la justice économique et politique, y compris les questions concernant les droits des immigrés et des personnes queer, l'éducation, le travail, la pauvreté et l'autodétermination (<http://rudemechanicalorchestra.org/about>). Le groupe a été fondé en 2004 à Brooklyn par des musiciens qui voulaient créer une fanfare ouvertement politique afin de participer à des manifestations de grande échelle aux États-Unis, comme les manifestations contre la Convention Républicaine de 2004 et la *March for Women's Lives*. Les musiciens d'une fanfare communautaire locale appelée le Hungry March Band ont uni leurs forces avec d'autres musiciens activistes (dont moi-même), et c'est ainsi qu'est né le Rude Mechanical Orchestra. Le groupe se compose actuellement d'une cinquantaine de membres actifs et a réussi au fil du temps à tisser des liens avec un large réseau d'activistes et d'organismes militants. Il se produit lors d'événements et d'actions à New York et dans ses environs. Il y utilise différents types de musique

pour soutenir les manifestants qui chantent et pour leur donner de l'énergie. Il permet ainsi d'attirer l'attention sur certains problèmes de société tout en jouant sur le caractère affectif de tels événements. Les demandes de concert du RMO se font via son site web. Elles sont ensuite discutées collectivement. Les membres contribuent au débat en présentant au groupe des questions, des organisations ou des événements qui leur importent.

Le RMO fait tout son possible pour suivre une démocratie directe a-hiérarchique. Chaque membre du groupe adopte des fonctions de direction en s'occupant à tour de rôle des répétitions et des réunions hebdomadaires. Les décisions du groupe, y compris le choix des événements où se produire, sont prises après avoir établi un consensus.

Les membres potentiels qui contactent le groupe sont invités à participer aux répétitions et à quelques événements, mais après un certain temps, ils doivent être officiellement élus par les membres du groupe. On trouve au sein du groupe des niveaux très différents de compétence musicale. Le projet fait tout son possible pour être un espace antiraciste, anti-homophobe, anti-transphobe et anti-misogynie qui puisse accueillir tout le monde ; quels que soient l'identité de genre, l'orientation sexuelle, l'âge, la race, l'origine, ou le handicap. Les membres représentent une diversité d'identités de genre et de sexualité qui dépasse les classifications binaires. Le groupe est d'ailleurs très proche de la culture queer radicale de New York. Les rôles informels de leadership sont souvent assurés par des femmes et des personnes trans. Le groupe est moins varié en terme de race, d'éducation et de classe sociale. Entre 10 et 15 % de ses membres sont des personnes de couleur. La majorité des membres sont allés à l'université et viennent de familles des classes moyenne et supérieure. Nombreux sont ceux qui ont un travail lié aux organisations militantes. Les âges vont de 20 à 70 ans, la majorité des membres ayant la vingtaine ou la trentaine.

Le RMO se sert de la musique pour évoquer l'histoire, la politique et la solidarité, au travers d'un répertoire qui inclut des chansons traditionnelles et populaires, alliant des influences musicales diverses comme la samba, les cuivres des Balkans, la polka et le punk. Selon le type d'événement pendant lequel le groupe se produit, ses membres s'habilleront le plus souvent de façon spectaculaire, stylisée et

clinquante. Leurs costumes porteront des messages politiques, soit directement, soit par l'entremise de patchs. Le groupe a effectué deux tournées, l'une des deux culminant lors de la manifestation de la Convention Républicaine de 2008, et l'autre trouvant son point d'orgue au Forum Social Américain de 2010. Le second et dernier album du groupe, sorti pendant la première semaine du mouvement Occupy Wall Street, s'intitule « Too Big to Fail », d'après la phrase précédemment utilisée pour décrire les grandes institutions financières avant la crise économique de 2008.

Les événements récents auxquels la fanfare a pris part (cet article est écrit en juin 2014) incluent une manifestation avec le syndicat des locataires de Crown Heights (CHTU) et le Trans Day of Action de 2014. Le CHTU se bat pour le droit des locataires dans le quartier de Crown Heights à Brooklyn, confrontés à la gentrification, au déplacement et aux hausses de loyer illégales (<http://crownheightstenantunion.org/>). Le Trans Day of Action, événement annuel, est organisé par TransJustice, un groupe politique faisant partie du Audre Lorde Project, conduit par et pour des personnes de couleurs trans et/ou non conformes du point de vue du genre. L'événement célèbre l'histoire de la résistance et de la résilience dans ces communautés à New York. Bien que la fanfare accepte de l'argent de la part d'organisations militantes, qu'elle utilise à des fins d'organisations, elle n'est généralement pas payée pour ses concerts. Au sein du RMO, de nombreux membres partagent l'idée que la tâche du groupe est de soutenir les causes populaires et que toute l'attention et la lumière que reçoit le groupe doivent être redirigées vers ces problématiques.

À propos de l'étude, de mon rôle et des participants

J'ai interrogé 11 membres du RMO au sujet de leurs expériences au sein du groupe. Au cours de l'entretien, j'ai soumis les participants à un exercice de cartographie temporelle, pour lequel je leur ai demandé de restituer, par le texte et le dessin, leur expérience de la musique, de la politique, et leur sentiment d'appartenance au groupe au fil du temps (voir Figure 1). J'ai également participé activement au groupe pendant le temps de l'étude. Je joue avec le RMO depuis les premières réunions de 2003, qui visaient

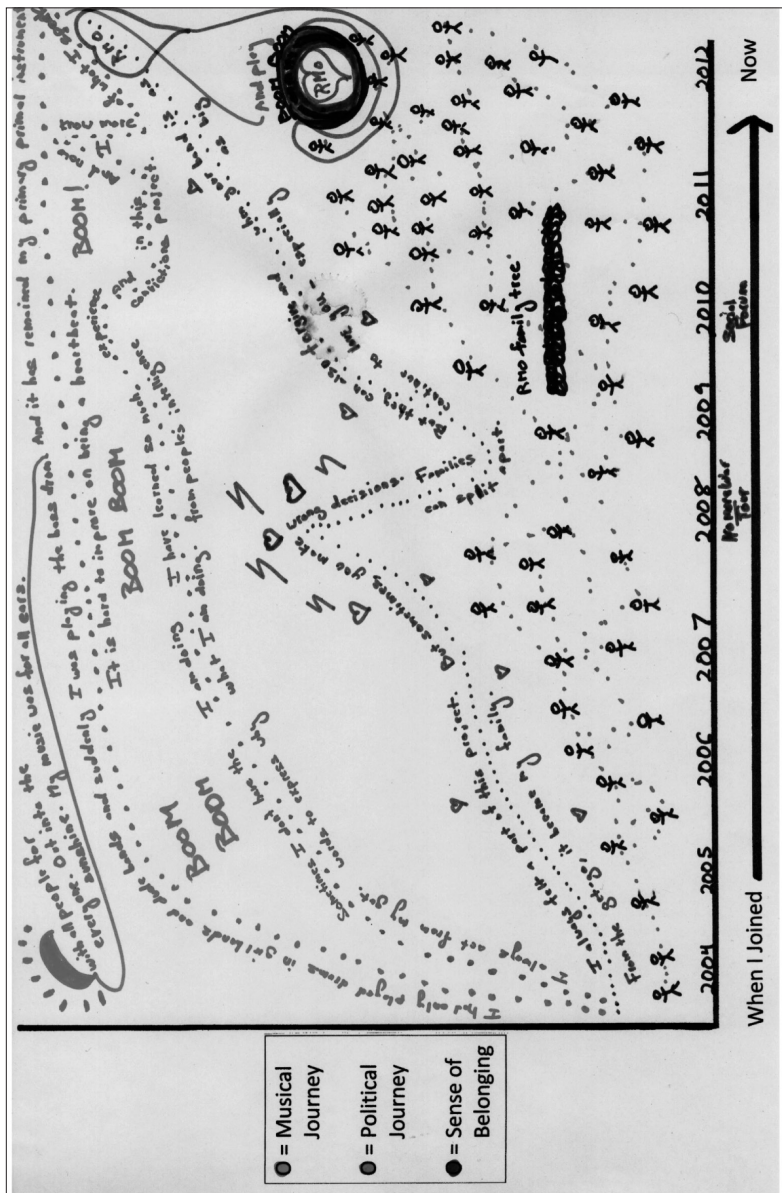


Fig. 1. Dans sa cartographie, Jenna parle de son incarnation de la musique du groupe, des connaissances politiques qu'elle a acquises grâce à la fanfare, et de l'importance de la communauté dans le RMO. Elle y mentionne également la difficulté de maintenir cette communauté.

à former une fanfare militante. Ma décennie d'expérience avec le RMO a certainement influencé mes pensées et mes écrits au sujet de ce groupe de personnes, qui sont à la fois ma communauté et mes amis.

J'ai demandé à chacun des participants des informations démographiques précises, comme de coutume dans les études psychologiques, et la culture du groupe est clairement ressortie de leurs réponses, où nombre d'entre eux ont exprimé leurs opinions politiques, ainsi que leur compréhension de leurs privilèges, tout en questionnant l'évidence des catégories démographiques. J'ai interrogé deux saxophonistes, un trompettiste, deux batteurs, trois joueurs de vents (flûte et clarinette), ainsi que trois danseurs. Ils avaient de 24 à 40 ans, avec un âge moyen de 29,7 ans. Leur ancienneté dans le groupe allait de 11 mois à 9 ans avec une période moyenne de 3,5 années passées avec le groupe. Cinq des participants se sont identifiés comme cis-genres et cinq se reconnaissaient dans les termes queer ou trans, certains employant des vocables spécifiques et personnels qui liaient leur identité ethnique à leur identité de genre, comme « gendertreyf » (treyf désignant ce qui n'est pas casher en Yiddish). Quatre des participants préfèrent « they » comme pronom de la première personne du singulier². Sept participants ont décrit leur sexualité comme queer, et les autres réponses reçues furent « hétéro », « plus ou moins hétéro », et « assez hétéro et privilégié par le monde hétéro pour pouvoir dire simplement hétéro ». Huit personnes interrogées se sont décrites comme blanches, dont une qui s'est présentée comme « racialement construite comme blanche » et une autre qui a précisé « plus blanche que moi, tu meurs ». Deux sujets se sont décrits comme des personnes de couleur, catégorie assez vaste pour préserver leur anonymat. J'utiliserai des pseudonymes pour chacun des participants. La plupart a choisi son propre pseudonyme, les autres m'ont demandé d'en choisir un pour eux.

En examinant l'expérience des participants au sein du groupe, je me suis rendu compte que la plupart des données recueillies, par les thèmes et les récits évoqués, révélaient une tension qui touchait à la fois à l'inclusion morale et communautaire. Pour désigner les

2. En anglais le pronom « they » est neutre, ce qui n'est pas le cas en français. Nous l'avons donc conservé [NDT].

forces dialectiques qui constituent cette tension, je l'ai désignée comme *l'inclusion généreuse*, ou *en extension*, ou *l'inclusion provisoire*. Tandis que mon travail s'ancre dans la littérature de l'inclusion morale, les récits de mes participants ont compliqué la notion d'inclusion morale d'Opatow (1990) et m'ont poussée à contextualiser cette construction comme un phénomène nuancé, qui se déroule à l'échelle du groupe. L'inclusion généreuse est ressortie des données comme ayant des composantes internes et externes à la communauté. Au niveau interne, cela implique une forme de construction communautaire dans laquelle les membres sont unis dans leur combat pour la justice pour tous, intéressés à amener d'autres membres au sein de la communauté, et travaillent activement à se soutenir les uns les autres, ainsi qu'à soutenir d'autres personnes ne faisant pas partie de la communauté. Dans le procédé d'inclusion généreuse, les membres se stimulent mutuellement à étendre leurs connaissances et leur intérêt pour les questions de justice sociale. Ils travaillent ensuite à l'extérieur en vue de construire des connexions et des alliances avec d'autres communautés luttant pour la justice.

L'inclusion provisoire est apparue comme le procédé par lequel le groupe refoule ses différences et affine ses frontières ou ses cloisons, dans le but de maintenir la communauté. L'inclusion provisoire peut diminuer la sensation de soutien entre les membres du groupe et peut avoir des conséquences inattendues, comme une homogénéisation du groupe. En bref, si le but de l'inclusion généreuse est d'étendre et d'élargir la communauté et par là, d'étendre la matière première du « nous », le but de l'inclusion provisoire est de privilégier l'intégrité et la cohérence du groupe, plutôt que de vouloir élargir ses frontières. Ces dynamiques sont présentes simultanément, parfois compatibles, d'autres fois en tension. C'est par le biais de ces concepts que je présenterai les données recueillies, et suivant la tradition d'une recherche sociale qui interroge les forces structurelles au travers des récits de vie (Weis & Fine, 2012), j'introduirai les résultats en m'appuyant à chaque fois sur un entretien, tout en incorporant au texte les voix des autres participants.

Développer une politique d'inclusion en extension

Un récit de l'extension individuelle

Alex a rejoint le RMO il y a deux ans et demi, après avoir joué à ses côtés lors du défilé annuel du Trans Day of Action. D'après son souvenir, la manifestation :

était plutôt restreinte... cent personnes ou moins, et la moitié d'entre elles étaient les membres du RMO, et c'était la meilleure manifestation que j'avais jamais vue, la plus poignante, la plus puissante. Et c'est là que j'ai décidé de rejoindre le groupe.

Quand je lui demande ce qui rendait cette manifestation si puissante, elle m'a expliqué : « c'était clairement la musique, et l'attention que la musique attirait. C'était cette impression d'être tellement plus que ce qu'on était. » Elle revoit sa position en se rendant compte que celle-ci se fondait sur des signaux internes plutôt qu'externes. « C'était ma notion de l'espace que le RMO a fait exploser de façon positive. »

Le premier événement d'Alex avec le RMO était une manifestation avec le Retail, Wholesail, and Department Store Union [*Syndicat des employés de la vente au détail, en gros, et des grands magasins*] dont le but était d'organiser les travailleurs à bas salaires des magasins. Elle se souvient : « les vendeurs étaient tellement contents qu'on soit là, et je me sentais vraiment participer à ce qui se produisait... J'avais l'impression qu'on était intégrés, importants et qu'on ajoutait quelque chose qui n'aurait pas pu être là sans nous. » Elle est devenue accro.

Pour Alex, être capable d'interagir avec les gens par la musique soulage son angoisse sociale. Elle dit : « quand je joue de la musique avec d'autres gens, c'est littéralement là que je me sens la plus heureuse ». En continuant à jouer avec le RMO, elle s'est liée musicalement et personnellement avec d'autres membres, et elle a commencé à se sentir profondément connectée à de nouvelles communautés et à de nouvelles luttes. Comme elle le raconte : « Je découvrais beaucoup de nouvelles choses... c'était un vrai plaisir, et un vrai défi, ça m'a forcé à me confronter à un paquet de choses auxquelles je n'avais jamais pensé avant. »

Par le travail du groupe avec divers mouvements, Alex a commencé à mieux comprendre et articuler les sentiments politiques qu'elle avait toujours eus : « Maintenant je sais pourquoi certaines politiques, certains politiciens, et certaines législations sont vraiment horribles. Je sais à qui cela fait du mal. Je sais comment ces problèmes s'abattent sur les gens et à qui ils profitent. » En ce moment, dit Alex :

j'ai soudainement l'impression d'être une de ces personnes qui mettent toujours l'injustice sociale sur la table alors que tout le monde préfère passer sur ce genre de sujet, et je ne sais pas vraiment si mes amis [...] pensent que je fais partie de ces personnes un peu folles, que c'est la seule chose à laquelle je pense.

Alex est allée à une université dans laquelle régnait une culture militante qu'elle décrit comme similaire au RMO sur de nombreux points, mais elle n'y existait qu'à la périphérie : « quelque chose semblait exclusif, et je n'avais pas la force d'y entrer de plain-pied, j'ai vraiment un peu tourné autour de l'aspect politique de mon expérience d'étudiante de licence. » Une fois qu'elle a rejoint le RMO, elle a noué des liens musicaux et sociaux avec des personnes dont les vies se structurent autour d'un travail dans des organismes militants ou associatifs et, de nouveaux sentiers s'ouvrant à elle, elle s'est mise à aspirer à un travail semblable. Elle explique : « je n'ai jamais su comment m'engager [...] et c'était un peu comme une façon de commencer. Comme le début de mon expérience politique. »

Alex dit que, bien qu'elle soit encore un membre actif du RMO, elle ressent le besoin de s'engager plus profondément dans des causes militantes et qu'elle est désormais à la recherche d'un épanouissement politique en dehors de la fanfare. Quand je lui ai demandé ce que le RMO avait changé chez elle, elle a répondu :

Le plus gros impact du RMO a été sur ma carrière. Je me suis créé une carrière qui ne fait pas de mal – qui ne détruit pas activement des vies et des communautés... Mais je ne considérais pas qu'une activité qu'on fait 8 à 9 heures par jour puisse être utilisée pour faire de bonnes choses. Et c'est pour ça que j'ai beaucoup envisagé l'apathie ou le fait d'activement ne rien faire. [...] Personnellement je veux pouvoir faire le bien autant que possible en survivant. [...] Donc, le RMO a été littéralement une plateforme où j'ai pu reconstruire ma carrière.

L'extension collective au sein du RMO

Les membres du groupe ont décrit le RMO comme un projet à adhésion ouverte, ce qui signifie que n'importe qui peut se joindre au groupe et que les membres se démènent pour en faire un espace sûr et accueillant. La plupart des membres ont décrit le groupe comme leur communauté, ou leur famille, comme Sabriel qui a dit : « ça a créé ce tout nouveau groupe d'amis, cette communauté [...] dans laquelle je me sens vraiment bien. » De nombreux participants ont déclaré que le sentiment d'appartenance à une communauté, l'attention, le respect et l'ouverture qui existe entre les membres du RMO en fait un projet d'autant plus fort politiquement. La cartographie d'Ophelia en témoigne (voir Figure 2) : elle y dépeint la communauté du RMO comme le soleil, nourrissant l'écosystème des différents combats pour la justice dans lesquels le groupe est engagé.

Elliot a expliqué que la participation de chacun est cruciale et que les membres sentent une responsabilité du fait de leur participation aux tâches d'organisation, au lieu de « simplement se pointer pour jouer de la trompette ». Ophelia a parlé plus spécifiquement du travail individuel et collectif des membres, qui se battent pour maintenir une politique interne et des relations interpersonnelles saines dans le groupe.

« On fait plus que jouer de la musique dans les rues » [...] ce n'est pas simplement [...] le but du produit, qui est cette musique [...] qui soutient des causes de justice sociale. [...] Il s'agit aussi de négocier les différentes choses nécessaires à faire qu'un projet collaboratif continue de fonctionner. Qu'il puisse encourager un environnement qui aide les gens à se sentir soutenus, et qui leur permette de se remettre en question et d'apprendre des autres, et d'eux-mêmes.

Peggy a expliqué que les membres du groupe discutent constamment de questions politiques, à la fois à l'intérieur du groupe (quand ils débattent des événements où la fanfare pourrait se produire), mais aussi en dehors du groupe, puisque les membres passent beaucoup de temps ensemble. Ces conversations « permettent aux gens d'avoir une vision lucide de ce en quoi ils croient. [...] Je pense que ça nourrit la partie de ma personnalité qui pense de façon analytique aux luttes politiques ». La quasi-totalité des participants a mentionné l'atmosphère politiquement chargée

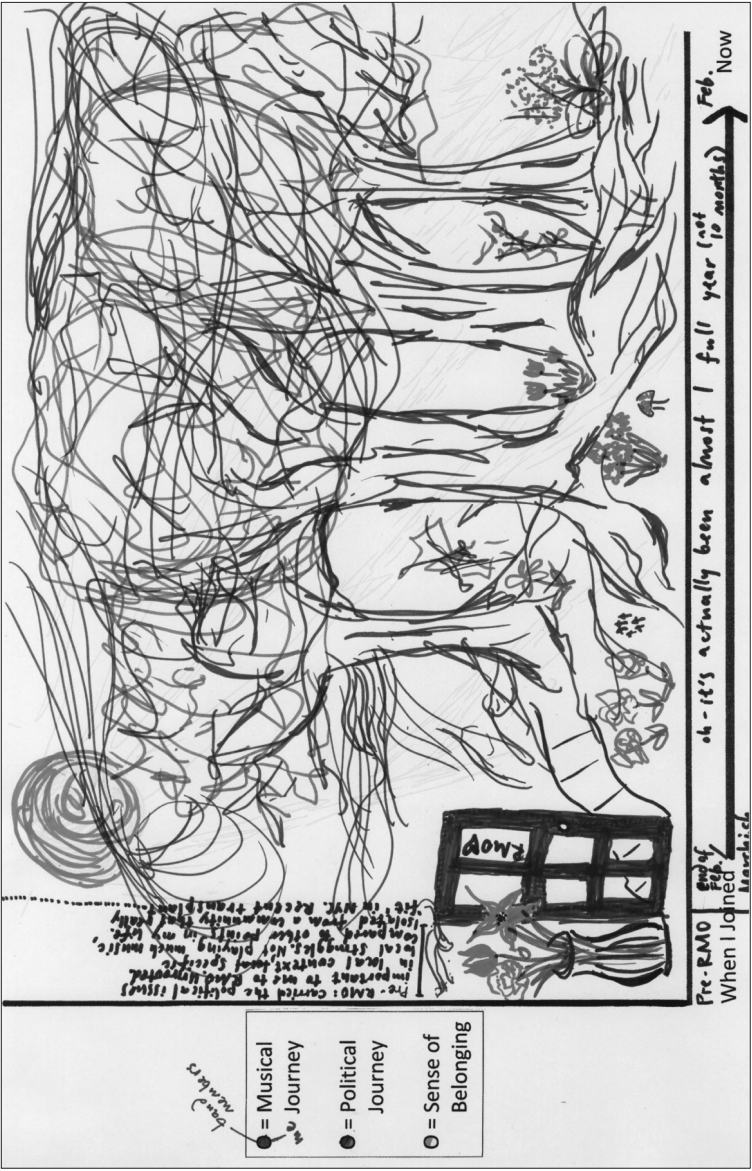


Fig. 2. Dans cette cartographie, Ophelia a utilisé la figure de l'écosystème pour illustrer la façon dont musique, communauté et politique s'entrelacent et se soutiennent mutuellement au sein du RMO.

du RMO, et la majorité pense que leur participation les a rendus plus au fait, plus conscients, et plus motivés pour s'impliquer dans des combats politiques en dehors du groupe, plus ancrés dans des conflits locaux (ce procédé est représenté littéralement dans la cartographie d'Ophelia de la Figure 2 où les activistes sont représentés comme des plantes qui autrefois étaient transportées dans des vases et sont désormais plantées dans le sol).

L'extension collective vers l'extérieur

Rosza danse avec le RMO depuis 2005, quand la troupe de danse fut créée. Pendant notre interview, Rosza s'est rappelée avec tendresse une scène de manifestation qui a eu lieu pendant la Convention Républicaine de 2008, à St. Paul, dans le Minnesota. Bash Back ! un réseau politique queer et anticapitaliste se lançait dans une action directe (un blocage de route) pour perturber la convention, et avait fait appel au RMO en soutien. Le RMO était arrivé après l'installation du blocage, et un mur de police antiémeute avec des masques s'était formé devant les manifestants. Le groupe commença à avancer en rythme et à se lancer dans un hymne funèbre balkanique, au rythme lent et à la basse menaçante, comme s'en souvient Rosza :

Il y eut ce moment où on s'est dirigé vers le trottoir et on est arrivé vers l'endroit où étaient les gens de Bash Back !, et il y avait cette ligne de policiers antiémeutes, qui formait une sorte de diagonale depuis le parc jusque dans la rue. Et on s'est ravivé, on s'est mis à jouer [le morceau] Kosice avec cette lente avancée sur le riff d'ouverture. Et la combinaison d'audace et d'absurdité de tout ça, avec la texture particulière de cette musique, c'était... ce qui a fait que tout le monde a vécu ce moment comme l'arrivée soudaine de la cavalerie, une sorte de victoire instantanée, même si les flics n'ont pas tellement reculé pour autant. Ce n'est pas comme si on les avait fait partir. Mais la sensation de cette situation, autant pour les flics, pour ce que je pouvais en dire, que pour nous, et pour les potes de Bash Back !, c'était la tonalité émotionnelle de la situation qui faisait un virage à 180 degrés.

Cette fois, le groupe s'était littéralement planté entre une ligne de policiers antiémeutes et les manifestants. La musique avait été utilisée non seulement pour changer la configuration et la tonalité

de l'espace, mais aussi pour remettre en cause les relations de pouvoir au sein de l'espace public. Cette histoire n'est qu'un exemple des raisons pour lesquelles les membres ont l'impression que jouer dans le groupe constitue une activité politique unique et intéressante. Cette perception de leur utilité a été identifiée comme une motivation majeure au travers des interviews. Rosza explique que « faire partie de ce projet m'aide à bouger mon cul et à faire plus de choses, parce que j'ai l'impression que ça a une utilité concrète, que je fais plus qu'accroître le nombre de manifestants au-delà de l'aspect sportif ». En jouant à de nombreux événements, le groupe développe des attaches à un plus grand nombre de mouvements, et les membres en viennent à se sentir intimement connectés à une grande variété de combats.

Ce sentiment contraste fortement avec l'épuisement et l'aliénation que les membres du RMO ont déclaré avoir ressentis lors de leurs engagements politiques avant de rejoindre le groupe. On retrouve les impressions de nombreux participants dans les propos d'Ophelia lorsqu'elle déclare :

Je me sentais avant tout spectatrice... J'avais l'impression que mon utilité dans la situation tenait au fait d'avoir un corps et de pouvoir crier des slogans avec colère. [...] J'avais aussi un rôle d'organisation, et j'avais planifié des réunions et des manifestations, et j'avais l'impression que les parties de moi qui s'occupaient de ces choses auxquelles je tenais vraiment [...] étaient fatiguées et découragées, un peu usées.

Peggy explique qu'en jouant avec le RMO à des événements, elle aide les manifestants « à se souvenir qu'on est puissant, parce qu'il est si facile de se sentir désespéré, petit et insignifiant quand on crie contre des buildings ». Elle se souvient s'être sentie connectée aux autres, lors d'une manifestation dans laquelle le RMO s'est produit, après une attaque israélienne sur Gaza en 2009 :

C'était un événement si triste... Ça semblait important d'être présent, et j'étais heureuse de pouvoir être là... et de dire que c'est ça qu'on fait... on veut vous aider. Il y avait une tonalité vraiment personnelle à tout ça et je me souviens de cette dame qui est venue me voir et nous a remerciés. Elle m'a donné un morceau de tissu brodé, avec une image d'un temple dessus, et les couleurs du drapeau palestinien.

Elle l'a mis autour de mon cou et m'a tellement remerciée d'être là, tu vois ? C'était juste un moment vraiment humain... C'est que j'ai conscience de la grande chance que j'ai de pouvoir me lier aux autres personnes de cette façon.

Une politique d'inclusion provisoire interne en développement

Rosza explique que les membres du RMO ont des opinions politiques différentes :

On représente un éventail assez large d'opinions politiques différentes. Certains seraient probablement ok pour être étiquetés anarchistes, d'autres ont des connexions plus ou moins fortes à la mouvance. Il y a également ceux qui viennent d'une tradition socialiste plus étatique, il y a ceux qui sont anticapitalistes sans appartenir à un type très défini, et d'autres que je décrirais comme des sociaux-démocrates tièdes tirant vers l'aile gauche des partis démocratiques.

Rosza pense que la diversité d'opinions politiques au sein du groupe est une force potentielle, mais que le groupe n'en bénéficie pas dans les faits, car les membres n'osent pas parler de leurs différences, par peur de susciter des conflits qui les mettraient mal à l'aise.

Une des explications possibles de ce phénomène réside dans un procédé appelé *polarisation de groupe* (Myers & Lamm, 1976), selon lequel les tendances et les idéaux déjà présents au sein d'un groupe se renforcent à mesure que les discussions de groupe progressent. Les membres du RMO se poussant mutuellement à devenir des êtres actifs et conscients politiquement, le groupe consolide un langage et une forme de politique, et devient ainsi plus désobligeant envers ceux qui n'entrent pas dans le cadre. Dans les entretiens, les membres ont sous-entendu qu'il existait de bonnes et de mauvaises pratiques politiques au sein du groupe, de même qu'il existait un niveau et un type acceptable d'engagement politique. Un des participants a déclaré que les membres qui ne satisfaisaient pas aux critères avaient grandement retardé le travail du groupe. Cette norme de groupe a eu pour résultat que les membres s'estimant moins activistes parlaient avec déférence des activistes plus chevronnés, ou évoquaient avec honte leur propre passé politique.

Sydney, bien qu'ayant milité auparavant avec des mouvements anti-oppression en tant que militant/e anarchiste dans de nombreuses villes, déclare : « de fait, je suis encore une sorte de bébé activiste. » En référence à son identité d'activiste Sabriel dit : « j'ai l'impression d'être constamment en retard, ou que j'ai encore des choses à apprendre. J'imagine que beaucoup de gens se disent la même chose, donc je pense que c'est normal. » Ce sentiment joue un rôle double : d'un côté, il motive les membres du groupe à développer leurs connaissances et à s'impliquer dans l'organisation ; de l'autre, il inhibe et décourage certains membres d'avoir des discussions politiques difficiles, et d'endosser des rôles de direction. Sydney y fait allusion en déclarant, « depuis que je fais partie du groupe, j'ai vu beaucoup de gens faire des pas en avant, et j'en ai vu d'autres faire des pas en arrière. Et j'ai l'impression d'en avoir vu d'autres encore qui n'ont toujours pas fait ce pas en avant, ou qui ne se sont pas sentis encouragés à le faire ». Au sujet du passé de chacun, Alex dit :

Parfois on se sent coupable de ne pas avoir fait certaines choses dans le passé, et ça peut créer des tensions, et de la confusion chez beaucoup de nouveaux membres. Je pense que j'ai eu de la chance, car j'ai une personnalité moins audacieuse. Je suis capable de me fondre dans le tas sans avoir à manifester ma méconnaissance du sujet, donc j'ai réussi à me tenir à distance de ces accusations de ne pas apporter d'énergie politique, d'amener une énergie uniquement musicale, ce qui est vraiment un sujet de controverse récurrent.

Cette problématique ne dérange pas Alex, parce qu'elle croit que le groupe est engagé dans un procédé important de Devenir, que celui-ci se concrétise ou non : « On a créé notre propre hiérarchie interne, mais le but est au moins de créer un terrain où chacun puisse jouer à égalité, et de faire entendre la voix de ceux qu'on entend rarement. » Les témoignages des participants parlent de ce renforcement de la conscience sociale et politique qu'ils ont vécu. Ils nous ont dévoilé que les membres eux-mêmes étaient engagés dans un procédé de Devenir. Tandis que les membres étaient ravis d'avoir eu la chance de s'élever avec le groupe, ils pensaient peut-être que certaines de leurs anciennes mues n'auraient pas été (et ne devaient pas être) accueillies dans la mouture actuelle du groupe. Comme l'ont déclaré avec vigueur deux membres du groupe : « ce n'est pas un projet d'éducation politique. »

Peggy s'inquiète que la position politique, le langage et la structure du groupe soient peut-être trop culturellement déterminés. Elle se demande si :

on ne supporte pas de fait les structures de pouvoir basées sur la richesse, l'éducation et la classe sociale que l'on critique, ou du moins théoriquement. Une partie du travail que l'on mène est pour Right to the City [Le droit à la ville], un mouvement national pour la justice urbaine avec lequel collabore le RMO, ou pour soutenir les travailleurs pauvres, ou pour le droit à l'espace, ou pour la participation et le droit de s'exprimer. Mais je pense que l'on s'est développé comme une structure dans laquelle des gens qui ne possèdent pas déjà ce langage auraient du mal à s'inscrire. [...] C'est une culture vraiment très spécifique qu'on a ici. Je ne sais pas si c'est si grave que ça, parce qu'on doit aussi jouer de la musique, et c'est ce qu'on fait, mais je me demande comment ce serait si des gens vraiment très différents des membres actuels arrivaient dans le groupe et secouaient un peu le cocotier. Parce que c'est là que la politique, ça devient compliqué, pas vrai ? C'est quand les gens doivent occuper le même espace et qu'ils doivent trouver comment fonctionner avec des gens ayant des priorités totalement différentes.

Il est possible que certaines de ces personnes ne choisiraient pas de rester dans l'orchestre – ou qu'on ne le leur demanderait pas. S'il accueille des membres provisoires, ceux-ci sont censés détenir des passeports culturels et idéologiques assez spécifiques. À terme, cette spécificité pourrait servir de facteur qui fasse perdurer l'absence de diversité raciale de la fanfare, ce qui a conduit un de ses membres de couleur à demander : « comment ça se fait qu'on défende tant de projets qui parlent de justice raciale et que pourtant le groupe soit si blanc ? C'est une question à laquelle on pourrait réfléchir tous ensemble. »

Même les membres dont les opinions et le langage anti-oppression entrent dans la norme du groupe ne se sentent parfois pas les bienvenus dans le projet. Girlfriend explique que l'esprit trop critique au sein du groupe a créé des « structures de pouvoir infectes » qui, à son avis, ont fait du groupe un endroit frustrant. Peggy explique qu'à côté de la politique en soi, « les relations interpersonnelles créent des dynamiques de pouvoir et des systèmes d'inclusion et d'exclusion [...] au bout d'un certain temps ». C'est pour cela que Girlfriend ne

s'est senti/e ni soutenu/e ni à l'aise au sein du groupe, et n'y voit pas le lieu bienveillant et antiautoritaire qu'on s'attendrait à voir émerger d'une politique queer. Depuis son entretien, Girlfriend s'est mis/e en retrait du groupe. Même Lucy, qui est depuis cinq ans dans le groupe – qu'elle considère comme sa communauté sociale et une source de fierté – explique que la chose la plus difficile quand on est dans le groupe « c'est de se sentir acceptée par tout le monde ».

Exposition

Négocier ses cloisons

À de nombreux égards, cette histoire est celle d'un travail sur les cloisons – les façons dont on négocie les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, entre les personnes, les rôles, les groupes, les opinions politiques et les mouvements. Ophelia a utilisé la métaphore de l'air ou du vent pour décrire la musique dans sa cartographie (Figure 2), parce qu'elle a le sentiment que la musique, comme l'air, « transcende de nombreuses constructions humaines comme les frontières, les gouvernements et les autres formes de barrières. L'air existe en dépit de tout ça et diminue l'importance de ce qui sépare les gens ». De fait, les participants ont raconté de nombreuses histoires dans lesquelles ils se sentaient intimement connectés aux autres membres du groupe, aux organisateurs, aux manifestants, aux foules, et aux luttes, grâce à la musique et à la danse.

Le RMO se produit à des événements et des manifestations très variés, liés aux questions de droit du travail, de droit du logement, d'éducation publique, de justice environnementale, d'autodétermination, de gentrification parmi d'autres questions. Les membres du groupe peuvent apparaître comme étrangers à beaucoup de ces luttes : la plupart d'entre eux ne travaillent pas dans des conditions d'oppression aggravée, ils n'habitent pas dans des logements publics, ils n'ont pas à se soucier d'être évincés de force du quartier ou du pays qu'ils habitent, et ils n'ont pas d'expérience personnelle de l'éducation publique en milieu urbain. Mais beaucoup d'entre eux ont connu d'autres formes de marginalisation, et ils ont tous une compréhension en adéquation avec leur conscientisation – nous avons tous un impact sur notre monde et ses nombreuses injustices.

Les membres du groupe se consacrent sérieusement à mettre leur énergie et leurs ressources pour être des alliés fidèles des luttes populaires pour la justice. Un constat a amené Alex à modifier sa trajectoire de vie : lorsque nous échouons à nous attaquer aux injustices qui nous entourent, nous laissons perdurer une violence structurelle. L'impression « d'explosion » de son espace intime, ressentie par Alex lors de sa première marche avec le RMO, était celle d'un effondrement de ses frontières, entraîné par la musique. Elle s'est sentie connectée aux autres personnes présentes à la manifestation, mais aussi aux observateurs, aux problèmes politiques immédiats, et à la société en général.

Et pourtant, une fois que le groupe étend ses cloisons extérieures, se rattachant à des mouvements et des communautés plus nombreux, un effet paradoxal se produit en son sein. L'engagement sans cesse décuplé du groupe à une ouverture plus grande le conduit à subtilement rétrécir ses frontières internes. En se battant pour créer une vision commune de la sécurité, de la communauté, et de la justice au sein du RMO, ses membres développent un langage, une politique et une culture de plus en plus restrictifs auxquels tous les membres, et plus particulièrement les nouveaux, sont censés se conformer. Une politique d'inclusion généreuse, débordant vers l'extérieur, conduit à une pulsion de maintien de l'ordre à l'intérieur de ses frontières. En se battant pour perdurer comme une communauté inclusive, sûre et ouverte, le groupe attend de ses membres qu'ils partagent une expérience de la communauté. Au lieu de cela, la politique d'inclusion provisoire conduit à des sentiments d'aliénation ou d'incompétence pour certains.

Ce paradoxe de l'inclusion provisoire contre l'inclusion étendue a traversé de nombreux entretiens. Des récits de prise de conscience individuelle et collective par le travail musical en groupe se trouvent dans plus de la moitié des entretiens, en même temps que la croyance que les membres du groupe devraient arriver comme des entités finies parlant déjà le langage spécifique de la culture politique radicale. Alex était heureuse d'avoir pu réussir à ne pas se « trahir » durant ses premiers pas avec le RMO, parce qu'elle savait que c'était le genre de communauté et de travail auquel elle voulait se dédier. Mais tout le monde ne peut pas vouloir cela, ou du moins ne peut avoir les capacités de parler cette langue

assez couramment pour ne pas être découvert. Lorsque Peggy se demande si les cloisons du groupe ne sont pas trop rigides, c'est parce qu'elle se rend compte que le procédé d'inclusion provisoire peut avoir des conséquences sur le plan social et racial que le groupe n'avait pas prévues.

Sur la réflexivité

Ayant été membre du RMO pendant dix ans, j'ai une idée assez approfondie de ce à quoi ressemble le travail du groupe. Mon statut d'initiée a joué sur ma recherche de trois manières.

Tout d'abord, j'ai conçu ce projet de recherche en ayant une représentation subtile du fonctionnement social et structurel du groupe. Mon désir de consigner et d'interroger la complexité du groupe dans mes recherches, ainsi que mon envie de dépasser ma perspective personnelle m'ont amenée à examiner les marges du RMO, afin de présenter une pluralité de voix et d'opinions du groupe. Pour cela, j'ai interrogé des membres qui se considéraient comme des activistes chevronnés et d'autres novices. J'ai interviewé des membres dont le sentiment d'appartenance au groupe était inébranlable et d'autres qui se sont sentis en décalage. J'ai interrogé des membres absolument enthousiastes sur le groupe et d'autres aux opinions plus critiques.

Deuxièmement, si cette position m'a permis d'observer et d'examiner la complexité à l'intérieur du groupe, elle ne m'a pas donné pareille chance d'analyser l'extérieur du groupe. Je n'ai ni interviewé des observateurs du groupe ni essayé d'évaluer l'efficacité de la fanfare ou de la musique en général comme stratégie politique. J'ai préféré me concentrer sur les procédés internes aux individus et au groupe, comme l'incarnation de la politique, la conscience critique, l'inclusion morale et la communauté à travers la pratique musicale. Cette recherche s'inscrit dans un corpus de travaux en psychologie qui interroge la production de travaux intentionnellement politiques par des artistes, qui cherchent au travers de leur expression à comprendre, à incarner, et à faire connaître les luttes pour la justice sociale (voir par exemple Roberts, 2011). Mes données ne me permettent pas de tirer de grandes conclusions, ni quant à l'efficacité du RMO dans sa remise en question du Mensonge Collectif, ni quant à sa réussite dans ses objectifs de changement, qu'il soit politique, social ou économique.

Troisièmement, lors de la phase d'écriture, mon regard intime et mes liens personnels avec les membres du RMO m'ont obligée à m'assurer en permanence que je respectais les personnes interrogées. J'ai vérifié auprès des participants que je décrivais leur identité de façon exacte et adaptée, et j'ai changé mes formulations lorsque j'ai reçu des rectifications. J'ai envoyé mon brouillon initial aux participants pour m'assurer que les interprétations que je tirais de leurs entretiens n'allaient pas à l'encontre de leur propos ou de leurs conceptions du groupe. J'ai par la suite envoyé une version révisée à l'intégralité des membres du groupe pour avoir leurs commentaires.

Si la recherche avait été conduite par un chercheur venu de l'extérieur, nul doute que les entretiens auraient été très différents. J'ai marqué de mon empreinte chaque donnée récoltée, depuis les membres qui ont accepté d'être interrogés jusqu'aux thèmes que les participants ont accepté d'aborder avec moi durant leurs entretiens. Mes analyses des entretiens sont également indubitablement influencées par ma connaissance intime du RMO et de ses membres. Comme toujours, du décroisement des catégories fixes – dans ce cas précis entre chercheur et sujet – découlent richesse, complexité et paradoxe.

Considérations finales

Comme toujours, abattre les cloisonnements entre certaines catégories – en l'occurrence, entre chercheur et sujet – ouvre la voie à la richesse, à la complexité et aux paradoxes. Lorsque le groupe se produit, il en appelle à un sens du collectif et à une force qui lient les membres et les manifestants. Si ceux-ci ne partagent pas une même vision politique globale, ils restent unis dans la lutte qu'ils mènent. Les membres du groupe, en étant souvent étrangers aux causes ou aux campagnes qu'ils soutiennent, attirent l'attention sur ces mouvements. Ils utilisent la musique pour inviter plus de gens à participer à ces luttes et à se saisir de notre bien-être collectif. Ce travail cherche à remettre en cause le Mensonge Collectif en mettant en lumière des histoires qui restent souvent dans l'ombre des médias, cachées par les normes sociales. Mais celles-ci sont hurlées avec bravoure dans l'espace public par un groupe de personnes qui,

ensemble, combattent les forces institutionnelles qui cherchent à pathologiser, aliéner et opprimer.

Cet engagement à une inclusion morale étendue conduit paradoxalement en interne à une politique d'inclusion provisoire. En se battant pour construire un espace accueillant pour tous, au sein duquel les membres défendent une politique de l'inclusion étendue, le groupe solidifie une culture, une veine politique et un langage.

Afin de maintenir cet espace, des frontières sont maintenues pour préserver chez tous les membres du groupe une idée de sécurité et de justice. Si certains membres voient les résultats escomptés de ce procédé, d'autres finissent par se sentir en décalage, ou inférieurs, et le groupe s'homogénéise. Et pourtant, au même moment, les membres du RMO se sentent intimement connectés à un nombre croissant de mouvements pour la justice. C'est après sa participation à de nombreux ateliers politiques avant le Forum Social Américain de 2010 avec le RMO que les différentes formes d'oppression et de théorie politique qu'Elliot connaissait se sont soudain rejointes et qu'il a eu cette révélation : « C'est dingue, tout est connecté, et toutes ces injustices sont les nôtres. » Le RMO donne une substance à cette déclaration en s'alliant avec de nombreux mouvements qui sont liés par leur but de résister aux oppressions sociales, politiques et économiques, qui sont interconnectés et structurés au sein de notre société globale. Lorsque le RMO se produit, sa musique est une arme pour briser les barrières : celles qui renforcent le silence et l'injustice structurelle, et celles qui sont simplement mises en travers du chemin par les officiers de police.

Bibliographie

- CROSS Ian (2008), « The nature of music and its evolution », in Susan HALLAM, Ian CROSS et Michael THAUT (eds.), *Oxford handbook of music psychology*, Oxford, Oxford University Press, p. 3-13.
- FINE Michelle (2006), « Bearing witness : Methods for Researching Oppression and Resistance – A Textbook for Critical Research », *Social Justice Research*, vol. 19, n° 1, p. 83-108.
- FREIRE Paulo (1998), *Pedagogy of Freedom: Ethics, Democracy and Civic Courage*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- GREENE Maxine (1995), « Art and Imagination: Reclaiming the Sense of Possibility », *The Phi Delta Kappan*, vol. 76, n° 5, p. 378-382.
- JUSLIN Patrik & VASTFJALL Daniel (2008), « Emotional Responses to Music: The Need to Consider Underlying Mechanisms », *Behavioral and Brain Sciences*, n° 31, p. 559-575.
- MARTIN-BARÓ Ignacio (1994), *Writings for a Liberation Psychology*, Cambridge, Harvard University Press.
- SEDLMEIER Peter & WEIGELT Oliver (2010), « Music is in the Muscle : How Embodied Cognition May Influence Music Preferences », *Music Perception*, vol. 28, n° 3, p. 297-305.
- MYERS David & LAMM Helmut (1976), « The Group Polarization Phenomenon », *Psychological Bulletin*, vol. 83, n° 4, p. 602-627.
- OPOTOW Susan (1990), « Moral Exclusion and Injustice: An Introduction », *Journal of Social Issues*, vol. 46, n° 1, p. 1-20.
- ROBERTS Rosemarie (2011), « Facing and Transforming Hauntings of Race through the Arts », *Equity & Excellence in Education*, vol. 44, n° 3, p. 330-347.
- TOLBERT Elizabeth (2001), « Music and Meaning: An Evolutionary Story », *Psychology of Music*, vol. 29, n° 1, p. 84-94.
- WEIS Lois & FINE Michelle (2012), « Critical Bifocality and Circuits of Privilege : Expanding Critical Ethnographic Theory and Design », *Harvard Educational Review*, vol. 82, n° 2, p. 173-201.

Cuivres critiques : la musique comme tactique d'action directe dans la baie de San Francisco

Andrew Snyder

Traduit de l'anglais par Jedediah Sklower

« L'action directe, c'est agir comme si l'on était déjà libre. » Ce précepte orne une affiche placardée dans l'immeuble du syndicat *Unite Here* (un syndicat national de travailleurs de l'hôtellerie), dans le centre-ville d'Oakland. C'est là que le *Brass Liberation Orchestra* (BLO) répète toutes les semaines, en face de la place principale de la ville, siège du mouvement *Occupy Oakland*. Le BLO est une fanfare politique et une troupe de danse composée de 25 membres, formée en 2002 afin de renforcer la gauche et sa culture dans la région de la baie de San Francisco.

J'ai intégré le BLO via mon engagement dans le mouvement *Occupy* de la région de la baie de San Francisco. La fanfare a en effet rythmé de nombreuses manifestations, marches et autres actions de « l'Automne américain ». Je suis devenu un membre actif en tant que trompettiste, compositeur-arrangeur et chef de fanfare. J'ai depuis participé en moyenne à plus d'une action par semaine. La recherche présentée ici repose sur un mélange d'auto-ethnographie, d'analyse de vidéos d'« actions musicales directes », de nombreuses conversations informelles et d'entretiens formels.

Dans un article du *San Francisco Chronicle* traitant du BLO, Megan Swoboda, trompettiste au sein de l'orchestre et cogérante de la Ruckus Society, une association qui propose des stages d'entraînement à l'action directe, affirme :

Nous sommes une organisation politique ; nous ne sommes pas qu'une simple fanfare... Je conçois le Brass Liberation Orchestra comme un groupe d'affinité¹ dédié à l'action directe, qui a pour objectif de se servir de la musique comme d'un outil tactique au service de l'action. (Kuperberg 2013)

Dans cette perspective, le BLO, en tant que « groupe d'affinité dédié à l'action directe² », travaille de façon autonome comme orchestre, et collectivement avec de nombreux autres organisateurs d'actions militantes. Le BLO leur propose toute une panoplie d'interventions créatives. En effet, depuis son lancement, il a été impliqué dans de nombreuses campagnes nationales et locales d'importance, en plus d'*Occupy* : anti-guerre, anti-mondialisation néolibérale, contre la gentrification de quartiers, pour les droits des immigrés ou des personnes LGBTQ. Le BLO fait partie d'un réseau plus vaste de fanfares politisées qui s'est développé aux États-Unis et en Europe ces vingt dernières années (*Making Contact*, 2010 ; Garofalo, 2012³). Bon nombre de ces orchestres réfléchissent à une manière stratégique d'investir des espaces de protestation afin de les rendre plus inclusifs et mobilisateurs, que ce soit auprès des manifestants ou des passants. Ils s'inspirent d'un répertoire varié, tiré notamment des *protest songs* des années 1960 et 1970, ainsi que de la musique de La Nouvelle-Orléans, des Balkans, d'Amérique latine ou du

1. Dans la théorie anarchiste récente, il s'agit de petits groupes organisés selon des principes libertaires et militants par l'action directe. [NDT]

2. La notion, dans les mouvements d'inspiration anarchiste actuels, ne renvoie pas nécessairement à ses connotations violentes (propagande par le fait de la fin du ^{xix}^e siècle, groupe des années 1970, etc.). [NDT]

3. Des fanfares politisées, telles que la Bread and Puppet Marching Band et la San Francisco Mime Troupe Gorilla Marching Band, ont fait office de précurseurs de cette tendance. Georges McKay a rendu compte de la présence de fanfares de jazz *New Orleans* dans les manifestations anti-nucléaires britanniques des années 1950 (McKay, 2003). Néanmoins, les membres du BLO et d'autres fanfares du réseau considèrent que l'épanouissement depuis une vingtaine d'années d'une culture de fanfares alternatives en Amérique du Nord et en Europe constitue un phénomène distinct par sa dimension translocale. Ils citent notamment l'émergence d'orchestres tels que l'Infernal Noise Brigade à Seattle et les fanfares radicales italiennes (par exemple Titubanda à Rome et Ottoni a Scipio à Milan), qui ont toutes pris leur essor depuis 15-25 ans, parallèlement au mouvement altermondialiste. Il est possible cette dimension translocale de leur mise en réseau soit leur seule caractéristique inédite, là où l'utilisation de cuivres et de percussions dans des luttes sociales remonte à bien plus loin historiquement et soit bien plus dilatée géographiquement. [NDÉ : voir également l'article de Noriko Manabe, où l'auteure traite de l'orchestre de percussions japonais Illcommonz, dans cet ouvrage.]

pop-rock. Si ces orchestres sont blancs pour la plupart, ils puisent dans la musique de cultures marginalisées – les membres du BLO admettent néanmoins le caractère problématique de telles formes d'appropriation culturelle. D'après mon expérience, leur majorité rejette consciemment le répertoire traditionnellement associé aux fanfares – la musique patriotique, militaire ou sportive – considéré comme emblématique de la culture blanche conservatrice qu'ils visent à remettre en cause. Ainsi, la scène des fanfares de rue militantes se distingue à la fois les fanfares traditionnelles et des cultures musicales protestataires des États-Unis et d'Europe des années 1960 et 1970, par le choix des genres joués, ses pratiques d'interprétation musicale de même que par la moindre importance accordée aux paroles. À Boston, le festival annuel de fanfares de rue militantes Honk ! [*Honk ! Festival of Activist Street Bands*] offre depuis 2006 un nouvel espace pour que ces orchestres jouent les uns pour les autres et partagent des chansons, des styles, des idées et des stratégies de représentation musicale et d'organisation ; certains de mes informateurs considèrent Honk ! comme un mouvement social en soi. Le BLO fait par conséquent partie d'un réseau militant et musical mondial, reflet de la progression du translocalisme dans le militantisme de gauche contemporain (Hardt & Negri, 2004 ; Mason, 2012).

Alors que de nombreuses études ont décrit le rôle de la musique dans les mouvements sociaux, elles se sont en général contentées d'analyser le caractère politique des paroles, les machinations de l'industrie musicale ou encore le travail politique de certains musiciens (Eyerman & Jamison, 1998 ; Fischlin, 2003 ; Rosenthal & Flacks, 2011). Peu de recherches ont tenté de comprendre comment la musique participe d'une stratégie d'action directe, et encore moins la manière dont la musique instrumentale, et non les paroles, exprime une vision politique et interagit avec des espaces militants (Roy, 2010). Le but de cet article est de décrire comment le BLO met en œuvre une critique radicale des manières conventionnelles de faire de la musique. Je vais ici analyser deux exemples d'actions du BLO, la première dans le mouvement des droits LGBTQ et la seconde dans le mouvement *Occupy*, afin de montrer comment faire de la musique, que ce soit devant un public passif ou actif, peut constituer une stratégie d'action efficace. Je considère que le fait « d'agir comme si l'on était déjà

libre » équivaut à une « mise en œuvre de la liberté », que je définis comme une stratégie performative de protestation et de révolution.

Action directe et préfiguration politique

L'action directe est un concept communément utilisé pour faire référence à une démarche politique qui déborde des formes classiques de mobilisation, qu'elles soient approuvées par l'État ou réformistes. D'ordinaire, il renvoie à des actions de protestation non violente ou violente à l'occasion desquelles les manifestants défient les restrictions légales et s'approprient les problèmes qui les concernent. Parmi ses formes, on peut citer les *sit-in*, l'occupation de lieux de travail, la destruction de propriété et l'interruption physique de dispositifs techniques, parfois au risque de se blesser grièvement. En ce sens, même si le but de l'action est de s'adresser à une instance officielle, le mode d'action est « libre » en ce qu'il n'est pas déterminé par les formes conventionnelles de la mobilisation politique. Le *Manuel du Militant de la Midwest Academy* [*Midwest Academy Manual for Activists*] soutient qu'il y a action directe lorsque « [l]es gens directement affectés par un problème agissent pour le résoudre », de telle sorte qu'ils transforment les rapports de forces et qu'ils acquièrent ainsi un sentiment de leur propre puissance, définie selon leurs propres termes » (Bobo et al., 2010 : 11). Même si les problèmes visés par telle ou telle action ne concernent pas nécessairement les membres du BLO, l'orchestre agit aux yeux des organisateurs et des communautés impliquées comme un groupe d'affinité pratiquant l'action directe.

Dans l'introduction de son livre *Direct Action : An Ethnography* (2009), David Graeber fait écho à l'affiche du syndicat *Unite Here* : « Lorsque l'on est confronté à des structures d'autorité illégitimes, l'action directe consiste à persévérer dans l'idée que l'on agit comme si l'on était déjà libre. » (Graeber 2009, 203) Bernard Harcourt note quant à lui l'influence de la philosophie anarchiste contemporaine sur le mouvement *Occupy* et consorts, et préfère le concept de « désobéissance politique » à celui de désobéissance civile :

La désobéissance civile n'a pas pour visée de supplanter les institutions législatives ou la structure légale du gouvernement, mais plutôt

de transformer les lois existantes en démontrant leur injustice. La « désobéissance politique », par contraste, résiste à la manière même dont nous sommes gouvernés. Elle refuse la structure de la politique partisane, le simple réformisme, l'injonction à s'identifier à un parti. (Harcourt, 2012 : 47)

À partir des idées de Graeber et de Harcourt, je définis l'action directe comme le fait d'agir à partir du postulat selon lequel l'État n'a aucune autorité morale, et je la considère comme un mode d'action qui s'oppose activement aux politiques et formations hégémoniques et auxquelles il propose une alternative démocratique. Certes, la distinction entre désobéissance civile et politique est souvent purement formelle. Cependant, la conception de l'action directe comme promotion de nouvelles formes de systèmes politiques anime l'idéologie du BLO ainsi que ses méthodes de travail. Graeber soutient qu'idéalement, elle constitue

une façon de s'engager activement dans le monde pour le changer, dans laquelle la forme de l'action – ou du moins son organisation – est en elle-même un modèle du changement que l'on souhaite faire advenir. (Graeber, 2009 : 206)

En ce sens, l'action directe est une forme de « préfiguration politique », dans laquelle l'action est une représentation en actes de nouvelles relations sociales et politiques, ainsi qu'une interpellation explicite du pouvoir. La liberté en action, alors, ce n'est pas seulement la *liberté* de faire advenir le changement selon ses propres termes, mais aussi le *fait d'être libre* de relations sociales et politiques conventionnelles qui pourraient inhiber une telle action. Ainsi, l'action directe pourrait être considérée comme la mise en œuvre performative de l'utopie, dans laquelle on fait l'expérience de sa propre libération vis-à-vis de l'État, du moins de façon temporaire (Dolan, 2001).

Le BLO comme action directe

Graeber considère que l'action directe n'est pas qu'une affaire d'opposition mais aussi la création d'une alternative – ce qu'il appelle préfiguration politique. En ce sens, les valeurs politiques du BLO sont à l'œuvre non seulement dans les choix de causes défendues mais aussi dans sa manière d'agir et de s'organiser. Dans



Fig. 1. Brass Liberation Orchestra - @ HONK Festival, 2008

l'émission de radio « Marching for Change », consacrée aux fanfares politiques, le narrateur suggère que « le BLO est en soi un projet politique, en un sens. Ce qu'il joue, comment et quand il le joue, ainsi que sa manière d'opérer : tout est ancré dans son désir de justice sociale » (*Making Contact*, 2010).

La charte du BLO, rédigée au moment de sa formation⁴, révèle la réflexivité de ses objectifs, à la fois par ses actions et comme acteur d'un dispositif culturel plus large :

Le Brass Liberation Orchestra fait du boucan dans les rues à des fins d'inspiration, d'incitation, d'agitation, de déploration, de célébration et de communication. Nous sommes solidaires de groupes et de mouvements qui œuvrent à un monde plus juste et plus équitable. Nous sommes en gestation. Nous participons à l'édification d'un groupe multigenre/multiracial/multigénérationnel qui fait progresser la culture de gauche et la renforce.

4. Brass Liberation Orchestra (s.d.), « BLO politics », site du BLO, <http://brassliberation.org/politics.php> [consulté le 10 juillet 2015].

Le BLO s'organise autour de cinq principes [*points of unity*] qui ont pour but de présenter une plateforme politique cohérente aux membres, aux éventuels candidats aspirant à le rejoindre et aux organisations politiques qui pourraient être intéressées par une collaboration :

1. La musique est libération : la culture est une célébration de la vie et de la créativité humaine. Nous nous servons de la musique comme réponse à l'oppression sociale, afin de soutenir et de construire nos mouvements, et comme expression du monde dans lequel nous voulons vivre. [...].
2. Justice raciale et sociale : nous œuvrons à défier et à éliminer toute forme de domination [...].
3. Diversité des stratégies politiques : [...] nous travaillons dans l'esprit de l'unité de la gauche afin de surmonter sa fragmentation aux États-Unis.
4. Respect de la culture : nous œuvrons à une société qui respecte toutes les cultures, à l'entente interculturelle, à la justice sociale et à la solidarité humaine [...].
5. Respect de la terre : [...] nombre d'entre nous sont opposés au capitalisme parce que la destruction de l'environnement a atteint le stade d'écocide⁵.

« La musique comme libération » reflète la croyance selon laquelle la musique est émancipatrice d'un point de vue spirituel et politique : elle nous aide à agir comme si nous étions déjà libres et par conséquent à devenir effectivement plus libres. L'engagement dans une pratique musicale est proposé comme forme de désobéissance politique vis-à-vis de structures sociales hiérarchiques et oppressives. Le BLO entend opérer différemment d'orchestres conventionnels et servir de ressource et d'exemple à d'autres. De fait, de nombreux orchestres qui se sont formés après le BLO le citent comme source d'inspiration, à l'instar du Rude Mechanical Orchestra à New York⁶ ou du Chaotic Insurrection Ensemble à Montréal.

5. Brass Liberation Orchestra (2004), « Points of Unity », site du BLO, <http://www.brassliberation.org/pou.php> [consulté le 10 juillet 2015].

6. Voir le texte de Naomi Podber dans cet ouvrage. [NDÉ]

La composition socioprofessionnelle de l'orchestre fait preuve d'une certaine diversité : parmi ses membres, on compte des syndicalistes, des professeurs d'université, des enseignants, des chômeurs, des étudiants, des militants, des artistes, des travailleurs du secteur technologique. En revanche, il est majoritairement blanc, ses membres les plus actifs ont généralement entre 25 et 40 ans et viennent surtout de milieux favorisés. Les tentatives pour y inclure des minorités raciales, des travailleurs des classes populaires, des femmes et des personnes LGBTQ ont eu un succès mitigé dans l'histoire de l'orchestre. Le BLO s'est saisi de ces problèmes, en tentant de mettre en œuvre, tant bien que mal, une parité des genres ou une participation égalitaire des membres aux différentes tâches et fonctions, notamment par la rotation des responsabilités (dans son organisation musicale, ses stratégies, ou dans le travail de répétition), afin de prévenir la cristallisation de rôles stables dans le groupe ; les différences d'expertise et d'expérience contrecarrent néanmoins souvent ces aspirations.

Le groupe s'affiche comme un collectif sans leader, prenant des décisions par consensus : un seul membre peut bloquer n'importe quelle proposition. Ce processus décisionnaire a été influencé par la lecture de l'article « The Tyranny of Structurelessness » de Jo Freeman (1972) par de nombreux membres. L'auteur soutient que la tendance de nombreux groupes anarchistes à résister à des structures de décision formelles tend à rendre invisibles les hiérarchies de pouvoir et les responsabilités qui en découlent. Si j'ai pu observer des tensions liées à ce modèle de décision, mon expérience m'a amené à conclure que cette culture promeut la conciliation et décourage fortement le veto individuel. Les membres apprécient un tel modèle horizontal d'engagement critique ; ils admettent toutefois qu'il peut se révéler lent et provoquer des désaccords, et j'ai pu observer que des facteurs comme l'ancienneté, une expertise spécifique ou les hiérarchies sociales préexistantes donnent plus de poids à l'opinion de certains membres.

Lors du processus d'adhésion au BLO, les candidats sont recrutés en fonction de nombreux critères tels que leur expérience militante, musicale et artistique, leur adhésion à l'idéologie et aux principes de l'orchestre. Comme l'indique clairement le point 1 de sa charte, le fait d'intégrer des musiciens de tous niveaux de

compétence est constitutif de l'histoire et de l'identité du BLO ; l'expérience, l'engagement et le jugement politiques peuvent dans certains cas compter plus que l'expérience musicale. Il est arrivé au BLO de rejeter des musiciens confirmés si l'on percevait une absence d'engagement politique, et d'adopter des stratégies de discrimination positive pour le recrutement. Si l'orchestre peut être perçu comme politiquement élitiste, de tels sacrifices sont considérés comme nécessaires afin de maintenir sa cohérence idéologique et son ouverture aux minorités, aux femmes, aux travailleurs et aux personnes LGBTQ.

D'autres fanfares ne font pas face aux mêmes défis, dans la mesure où des musiciens de tous niveaux de compétence, professionnels comme débutants, cherchent un terrain d'entente musicale. Le répertoire du BLO est souvent constitué de mélodies et de structures d'accords simples ainsi que de rythmes répétitifs. Pourtant, dans ce cadre simple, les musiciens plus expérimentés peuvent agrémenter certains morceaux d'improvisations, de polyrythmies, d'harmonies, de contre-mélodies et de longs solos – techniques que les musiciens moins qualifiés pourront éventuellement apprendre progressivement. Toujours est-il qu'une fois dans la rue, les musiciens les plus accomplis doivent remettre en cause leur autorité, et encourager les compétences et capacités de direction des autres.

Le BLO dans des actions directes

Le BLO emploie un ensemble de stratégies *in situ* afin de s'adapter efficacement aux contextes variés et souvent imprévisibles dans lesquels il joue. Dans une semaine typique, il pourra participer à une collecte de fonds festive pour une association, à une marche en faveur des droits des immigrés et à l'occupation d'un lieu de travail. Des formes musicales cycliques et simples permettent au groupe d'interagir avec les protestataires et les espaces de conflit. La fanfare pourra par exemple faire taire les cuivres pour ne proposer qu'un cliquetis percussif, invitant ainsi les manifestants à l'accompagner en entonnant un chant adapté aux circonstances. Un système gestuel signale les différentes sections d'une chanson – breaks aux percussions, solos, lignes de basse – et permet à

l'orchestre de répondre musicalement aux événements. Certains membres considèrent pourtant que ce système est lourd et inhibe toute possibilité d'apprentissage de formes complexes.

La mobilité d'une fanfare de cuivres lui permet une certaine flexibilité pour conduire ou suivre des manifestants et pour investir des espaces inconnus, sans grande préparation nécessaire. Le pouvoir de mobilisation des fanfares a même été repéré par les autorités, de façon occasionnelle – et assez absurde : dans un article sur le Rude Mechanical Orchestra (la « fanfare sœur » du BLO à New York), le *New York Times* a cité un extrait d'un rapport de police préparé avant la Convention Nationale du Parti Républicain à New York, selon lequel « une accélération rythmique indique l'imminence d'une attaque » (Moynihan, 2013).

Les membres du BLO que j'ai interviewés m'ont affirmé qu'utiliser la musique dans des actions militantes rend audible et visible leur action. En créant ou en renforçant le sentiment communautaire, la musique peut offrir une occasion de participer émotionnellement et affectivement à une mobilisation et de repousser des limites conventionnelles, spatiales et légales (McKay, 2007 ; Biddle, 2009 ; Sterne, 2012). Deepa Varma, militante pour le droit au logement et danseuse au sein du BLO, pense que le BLO peut fournir un soutien émotionnel et social à des protestataires qui transgressent des limites légales : se faire arrêter en musique permet par exemple de « désamorcer la honte » de l'événement (entretien personnel, 2013). Par sa présence, le BLO peut ainsi offrir la sensation que de telles inversions de l'ordre social ne sont pas épisodiques et irrationnelles mais élaborées et réfléchies. Varma suggère que « l'occupation d'un espace public par un orchestre légitime une action, peut-être parce que celui-ci projette une image d'organisation ».

Le BLO se fait embaucher grâce à son puissant réseau militant de la baie de San Francisco. De nombreux membres de la fanfare sont militants syndicaux, activistes alimentaires [*food activists*], formateurs à l'action militante, graphistes militants : la fanfare bénéficie ainsi de leur capital sociopolitique pour musicaliser de nombreuses luttes. Le BLO demande à chaque organisation qui souhaite l'engager de remplir un formulaire qui le renseigne sur la légalité de la manifestation (sachant que les actions auxquelles il participe

peuvent être passibles d'arrestation), le rôle joué par les minorités et les communautés impliquées et ce que l'on attend de l'orchestre. Les deux actions directes que je vais présenter ici représentent la face plus radicale de l'engagement du BLO. Le premier exemple, une flash mob, constitue une intervention *présentationnelle* [presentational *intervention*] dans un hôtel qui enfreint le Code du travail : l'efficacité de l'action fut déterminée par la circulation en ligne de sa captation vidéo. La seconde, l'occupation du port d'Oakland pendant le mouvement *Occupy*, montre comment le BLO promeut la *participation* à la musique afin de s'engager dans l'action directe. Par « action musicale directe présentationnelle », j'entends que la transgression qu'implique la performance des musiciens est d'abord un spectacle qui a pour objectif de changer les opinions politiques et les comportements des spectateurs. Par « action musicale directe participative », j'entends que l'action directe est réalisée par l'implication stratégique des spectateurs dans la performance. Présentation et participation restent néanmoins deux modes d'actions musicales inextricablement liés.

« A Bad Hotel » : intervention présentationnelle

Il se pourrait bien que l'action la plus fameuse du BLO en matière d'exposition médiatique ait été sa participation en 2010 au mouvement *Pride at Work* [Fierté au Travail]. *Pride at Work* est membre de l'AFL-CIO⁷; ses membres défendent le droit du travail et sa connaissance au sein du mouvement LGBTQ. Alors que ces dernières années, le mouvement LGBTQ a été de plus en plus accepté par le grand public, de nombreux militants se sont inquiétés d'une marginalisation de son caractère contre-culturel et de ses stratégies de résistance. Bon nombre de militants radicaux considèrent par exemple les marches des Fiertés comme des spectacles marchands, et les évitent ou les condamnent. À l'occasion du *Pride week-end*, *Pride at Work* a ciblé des hôtels engagés dans des conflits du travail et fréquentés par de nombreux touristes LGBTQ, afin de promouvoir

7. *American Federation of Labor and Congress of Industrial Organizations*, plus grande fédération de syndicats des États-Unis, formée en 1955 par la fusion des deux organisations. [NDT]

la question du travail au sein de cette communauté. Le personnel de plusieurs hôtels avait appelé à boycotter certains établissements pour sanctionner leurs contrats abusifs ou l'absence d'assurance maladie pour les employés. Pour préparer l'action soutenant leur campagne, Pride at Work et le BLO ont adapté les paroles de la chanson « A Bad Romance » de Lady Gaga, qui est devenue « A Bad Hotel », une version pour fanfare chorégraphiée.

Dans la vidéo de l'action, qui a été vue plus de 400 000 fois sur YouTube⁸, on voit deux touristes supposément lesbiennes négocier des tarifs pour une chambre à l'accueil du Westin St. Francis de San Francisco. La séquence suivante montre l'entrée tranquille de la fanfare et des membres de Pride at Work dans l'hôtel. Lorsque l'une des femmes aperçoit la fanfare, elle s'écrit théâtralement : « Une minute, chérie ! On ne peut pas s'enregistrer ici – cet hôtel est boycotté⁹ ! » À ce moment, une flash mob de chanteurs et de danseurs et le LBO se lance dans la reprise de la chanson de Lady Gaga et la chorégraphie associée, au beau milieu du hall d'entrée.

Oh non, tombe pas dans un sale hôtel [bis]
Oh no, don't get caught in a bad hotel [bis]

Boycott, Boycott,
Boycott, Boycott,

Les droits des travailleurs, c'est tendance !
Workers' rights are hot !

Boycott, Boycott,
Boycott, Boycott,

Boycottez cet hôtel !
Boycott this hotel !

Ces travailleurs ont besoin de la sécu et d'un contrat honnête
These workers need healthcare and a fair contract

C'est un sale hôtel !
This is a bad, bad hotel !

8. « Don't Get Caught in a Bad Hotel », vidéo YouTube, <http://www.youtube.com/watch?v=-79pX1IOqPU>, mise en ligne par « prideatworksf's channel », le 10 mai 2010 [consulté le 10 juillet 2015].

9. « Wait a second, honey ! We can't check in here – this hotel's under boycott ! »

On veut faire la fête, et en drag,
I want to party and let's do it in drag,

Mais pas dans un sale hôtel
But not in a bad hotel

Je veux San Francisco et je veux ton cul homo
Want San Francisco and I want your gay ass

Mais pas dans un sale hôtel !
But not in a bad hotel !

À la fin de l'action, un membre de Pride at Work explique le contexte et les intentions de l'action. Puis tous les participants sortent pour former un piquet de grève et défiler, accompagnés par le BLO qui exécute un morceau dans le style *New Orleans* : « You Move You Lose » du Rebirth Brass Band¹⁰.

Dans un article du *Huffington Post* traitant de l'action et du succès de la vidéo sur YouTube, Paul Hogarth se demande si ce genre de spectacles viraux ne pourrait pas être considéré comme « le futur de la protestation » (Hogarth, 2010). Il soutient que les manifestations de masse sont moins efficaces aujourd'hui que dans les années 1960, condamnées à la désuétude du fait de leur faible visibilité publique et médiatique. Ainsi, une flash mob filmée, partagée dans les réseaux sociaux et repostée sur des blogs dédiés aux droits LGBTQ, des publications hebdomadaires indépendantes et d'autres forums permettrait une prise de conscience bien plus forte des problèmes grâce à son format divertissant et facile d'accès.

Les militants avaient surtout espéré convaincre les touristes LGBTQ de ne pas prendre de chambre dans cet hôtel parmi d'autres. Pour Hogarth, la vidéo a fait beaucoup de bruit avec peu de moyens, eu égard au fait « qu'ils n'ont pas eu besoin de mobiliser beaucoup de personnes, que l'ensemble de l'action n'a duré que cinq minutes et que personne n'a été arrêté. C'est rare de bénéficier d'autant d'attention médiatique dans ce genre de situation ». Sans les réseaux sociaux, l'impact de l'action aurait été bien moins important, car il est difficile d'impressionner « des touristes apolitiques qui

10. Fanfare fondée à la Nouvelle-Orléans en 1982, qui combine le style de la ville avec des éléments funk, soul et hip-hop. [NDT]

ont déjà payé leur chambre ». L'importance du partage de vidéos d'actions, de discours, de musique et de théâtre politiques dans les mouvements *Occupy* tout comme à l'occasion du Printemps Arabe, confirme l'hypothèse de Hogarth selon laquelle ces tactiques pourraient bien être un élément déterminant de mouvements à venir.

Cette flash mob incarne selon moi une liberté en actes, car les musiciens et danseurs ont enfreint lois et conventions sociales pour s'opposer à des violations du code du travail. On pourrait alors interpréter cette transgression ludique d'un espace social comme le hall d'entrée d'un hôtel comme l'expression d'une préfiguration politique. Bien que la préparation et l'organisation de l'événement aient été grandement participatives, le déroulement de cette action eut une dimension fortement présentationnelle. Mais les valeurs de participation ont également été mises en œuvre dans le chant collectif, la chorégraphie simple et l'interpellation du public. Le BLO, associé à *Pride at Work* et aux travailleurs hôteliers, s'est servi de la musique pour présenter au public un choix de valeurs politiques et morales.

Le blocage d'un port par *Occupy Oakland* : une intervention participative

Le 2 novembre 2011, *Occupy Oakland* a mis en scène une journée d'action « Grève Générale », en réaction à la violence que la police avait déployée une semaine plus tôt lors de son invasion du camp *Occupy*. L'action principale du jour fut de bloquer le Port d'Oakland, en solidarité avec l'*International Longshoreman and Warehouse Union* (ILWU) [*Syndicat International des Dockers et Entrepôts*] à Longview (État de Washington), qui représente les travailleurs portuaires. *Occupy Oakland* est parvenu à bloquer le port grâce à l'arrivée de dizaines de milliers de personnes à son entrée. Le BLO avait été invité par le mouvement pour accompagner l'action et les différents événements de la journée. Bien qu'il s'agît d'un petit épisode au sein d'une action plus large, le BLO a teinté les espaces mobilisés d'une touche carnavalesque. L'exultation de nombreux protestataires, qui s'était exprimée en danses et chansons, avait calmé les angoisses

suscitées par les menaces de violence et de représailles¹¹. Il s'agissait de ma première expérience au sein du BLO : j'ai accompagné la fanfare toute la journée, tandis qu'elle soutenait les nombreuses actions de la « grève générale ». On m'a ensuite invité à nettoyer ma trompette et à enclencher mon processus d'adhésion.

Il s'agissait donc de bloquer un pôle majeur du capitalisme et du commerce mondiaux. Le Port est une institution qui a une longue histoire dans la mémoire des habitants d'Oakland ; c'est un symbole des évolutions socioéconomiques de la ville, ce que m'ont confirmé les témoignages de plusieurs manifestants. Le quartier ouest d'Oakland, jadis un centre vivant de la culture immigrée et noire, a depuis subi un déclin économique spectaculaire, avec pour corolaires de forts taux de pauvreté, une violence urbaine accrue et une désertification alimentaire. La gentrification récente, accélérée par les saisies immobilières qui ont suivi la crise des *subprimes*, a fait exploser le prix des logements, et de nombreux résidents qui y étaient installés de longue date ont été évincés à un rythme alarmant. De fait, le Port a été fermé de nombreuses fois depuis son expansion massive dans les années 1960, à l'occasion de nombreuses luttes sociales dont l'opposition à la guerre en Irak. L'un des principes fondamentaux du mouvement *Occupy* veut que les communautés s'emparent de l'appareil qui régit leur vie¹². Le choix de s'attaquer au Port visait ainsi à enraceriner l'action dans l'histoire d'Oakland, pour encourager les communautés à affirmer leur contribution à des institutions qui sont censées améliorer leur vie, mais qui ont souvent fini par être des agents de leur ségrégation et les outils d'un système économique qui échappe à leur contrôle.

Les aspects sonores de cette performance ont fait partie intégrante de l'espace, et je soutiens que le BLO a contribué à la mise en scène

11. « Brass Liberation Orchestra : Occupy Oakland General Strike 11.02.11 », vidéo YouTube, mise en ligne par « utopiaparkfilms », le 29 décembre 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=uJUBE8xpHVk> [consulté le 10 juillet 2015] et « Oakland General Strike – Brass Liberation Orchestra (Bubamara Song) », vidéo YouTube, mise en ligne par « Tripleshack », le 4 novembre 2011, <http://www.youtube.com/watch?v=OmbzwikZBgE> [consulté le 10 juillet 2015].

12. Occupy est un mouvement sans meneur et qui refuse d'adopter un programme idéologique systématique. Pourtant, le fait qu'il s'organise notamment contre Wall Street a clairement fait de ce principe une de ses priorités.

de l'appropriation collective du lieu en promouvant la participation musicale. Pendant les longues heures d'attente avant de savoir si le Port avait été fermé, le BLO a soutenu le moral des troupes et contribué par ses rythmes syncopés et les chants collectifs à dissiper l'angoisse de représailles policières. Au sein de cette énorme mobilisation, l'environnement auditif des manifestants était saturé par le son du BLO et des autres groupes de percussions et de chant qui les entouraient, ainsi que par les haut-parleurs greffés aux camions. Tous ces sons ont contribué à la mobilisation de la marche sur le Port, en intensifiant l'implication émotionnelle des participants. Les chants antiphoniques tels que « Whose Port ? Our Port ! », sur fond de percussions, étaient le reflet sonore d'un processus d'appropriation collective de la machinerie capitaliste. Le fait de danser sur le port, celui d'une transgression exubérante qui abattait les limites répressives et symboliques érigées par l'État. L'ensemble de la grève générale pourrait ainsi être considéré, si l'on reprend la définition de Graeber, comme une effectuation de la liberté, de la communauté et de la non-existence de l'État.

Sur le port, le BLO a nourri l'humeur festive, intrépide et enjouée des manifestants avec une longue interprétation du classique *New Orleans*, « We Got That Fire », remplaçant le refrain par « Nous avons bloqué le Port » [*We shut the Port down*] et invitant tout le monde à le reprendre en chœur. Le groupe a lancé un bal général avec des standards afrobeat (« No Agreement » et « J.J.D. » de Fela Kuti) ou des Balkans (« Bubamara » de Goran Bregović). Le BLO, en l'occurrence, a interagi activement avec le public en encourageant d'autres musiciens à se joindre à lui, à lancer des chansons et à mener des danses. La « territorialisation sonore » a ainsi facilité l'occupation du lieu, en contrecarrant la peur et la fatigue par l'exubérance collective (McKay, 2007). Selon le batteur Josh Cohen, « le BLO peut apporter de la joie dans des situations tendues et aider à créer un environnement participatif tout en maintenant une position politique inébranlable » (entretien personnel, 2013).

Le BLO est bien adapté à ce genre de situations car ses membres s'entraînent à être tactiquement flexibles et efficaces. Par exemple, lorsqu'il dirige des chants, le meneur (une fonction qui circule entre les membres à chaque changement de chanson) se coordonne avec

les leaders ou d'autres militants disposant de mégaphones. Il pourra par exemple inviter les cuivres à cesser de jouer pour laisser place à un chant soutenu par un rythme en 4/4. Avec ce changement subit de la texture musicale, les aspirants choristes auront moins de réticences à accompagner l'orchestre. Après quelque temps, le chef d'orchestre invitera les cuivres à se remettre à jouer, sans pour autant interrompre le chant. À la fin du morceau, les manifestants auront été pleinement impliqués dans la création collective, ils auront participé à l'expression sonore de la protestation.

Josh Sperry, saxophoniste du BLO diplômé de Berklee et leader syndical professionnel, me dit que « le groupe peut permettre aux gens de se sentir bruyants et importants ; alors que la musique gronde à l'arrière-plan, on leur fait sentir que c'est eux l'orateur, la star. Ils ne sont pas venus pour l'orchestre – l'orchestre est là pour eux » (entretien personnel, 2012).

Rosenthal et Flack soutiennent que la « participation active à une musique dans un contexte politisé tend à encourager et à refléter une participation plus active à la lutte politique elle-même » (Rosenthal & Flacks, 2011 ; 200). J'ai eu d'innombrables occasions d'observer et de mettre en œuvre ces méthodes d'implication politico-musicale des manifestants, et elles ont toujours semblé fonctionner. Cette façon de mettre en scène musicalement la résistance politique en tant que communauté protestataire est une possibilité pour eux « d'agir comme s'ils étaient déjà libres ».

Tout comme à l'occasion de l'action *Pride at Work*, le BLO a servi de groupe d'affinité privilégiant l'action, solidaire d'*Occupy Oakland*, de l'ILWU et des laissés-pour-compte de la gentrification de West Oakland. En solidarité notamment avec le ILWU, le blocage avait pour objectif de changer une politique, et plus particulièrement les contrats de travail. Mais les événements de la journée incarnèrent aussi des tensions plus anciennes entre syndicats et militants anarchistes, aux yeux desquels le blocage pouvait représenter une « zone autonome temporaire », un moment pendant lequel on pouvait imaginer que l'appareil institutionnel n'exerce plus de contrôle sur nos vies (Bey, 1991). De ce point de vue, l'ensemble du mouvement *Occupy* avait pour but d'établir une zone autonome temporaire préfigurant une nouvelle forme de politique pouvant un

jour devenir permanente. Selon moi, le BLO agit à la fois comme force de liberté et de libération et comme performance anarchiste affranchie des lois, des conventions et de l'État.

Conclusion

Plusieurs auteurs ont récemment défendu l'idée qu'au sein de l'appareil capitaliste, les traditions musicales participatives peuvent être des formations alternatives ou oppositionnelles qui génèrent des imaginaires du possible et défient l'ordre dominant. Tom Turino affirme que « le champ participatif rompt avec l'appareil capitaliste cosmopolite car il n'est pas destiné à *l'écoute séparée du faire* » (Turino, 2007 : 77). Dans le contexte euro-américain de privatisation et de contrôle de l'espace public et de répression croissante de manifestations publiques, nous pourrions considérer que la performance participative de la musique construit en elle-même une forme d'expression politique. Bien qu'il ne faille pas systématiquement considérer que la participation est émancipatrice – elle a également pu être mobilisée par des groupes fascistes, par exemple¹³ –, le BLO promeut effectivement la participation, l'inclusion radicale et le leadership horizontal tant au sein de son discours de libération et de démocratisation que comme effectuation collective de la liberté.

Cette pratique musicale est emblématique du développement de tactiques protestataires ludiques depuis les mouvements altermondialistes des années 1990. Graham St. John qualifie l'émergence de cette culture et de ses « protestivals » de « contre-culture anti-disciplinaire » bien plus impliquée dans les luttes politiques qu'auparavant (St. John, 2004 : 423). Benjamin Shepard *et al.* affirment que « le jeu comme performance politique concerne la liberté – de l'esprit et du corps – vis-à-vis de toutes les forces répressives, de l'État et du surmoi, le flic qui surveille notre cerveau ». Ils suggèrent que le jeu offre une manière de défier « des cibles qui paraissent insurmontables » (Shepard *et al.*, 2008 : 2-3).

Je considère que le BLO, grâce au jeu, tente de déployer les inversions carnavalesques et les appropriations temporaires pour en

13. Voir l'article de Nunzio et Toscano dans cet ouvrage. [NDÉ]

faire des changements permanents dans les relations et les pratiques sociales, en vue de détrôner les hiérarchies et de promouvoir la démocratie directe. Le jeu offre une autre politique, en ce qu'il manifeste « une façon non violente d'interpeller le pouvoir, de jouer avec le pouvoir, plutôt que de répliquer des modèles ou des dynamiques de pouvoir oppressifs. » (*ibid.* : 3). Dans le sillage de la chute du communisme, de nombreux militants de gauche se sont dissociés des modèles hiérarchiques du marxisme-léninisme (Jasper, 2011), des partis communistes, des syndicats et des mouvements des droits civiques, avec leurs figures tutélaires telles que Martin Luther King ou César Chavez. Depuis, les formes d'organisation horizontale, les décisions par consensus et les mouvements sans meneurs sont devenus de plus en plus populaires, et les tactiques d'organisation du BLO doivent être comprises à l'aune de ce contexte (Marchart, 2004 ; Graeber, 2009). Olivier Marchart affirme que le mouvement antimondialisation et ses successeurs font partie d'un phénomène plus vaste de démocratisation : « l'objectif principal devient la démocratisation des institutions de (dé) régulation économique internationale et, *in extenso*, la démocratisation de la "démocratie". » (Marchart 2004, 419)

D'après Rosenthal et Flacks,

La musique permet aux militants de brandir quotidiennement leurs croyances et leurs allégeances ; elle érige un pont entre les manifestations d'hier et la journée de travail d'aujourd'hui, entre « faire l'histoire » et « faire la vie ». Pendant des périodes d'inactivité militante, la musique est un outil permettant d'éviter aux identités et aux liens essentiels à l'élaboration de mouvements futurs de se faire écraser par la routine quotidienne. (Rosenthal & Flacks, 2011 : 127)

En ce qui concerne la fanfare, l'utilisation de la musique *dans* des actions directes est le fruit d'un travail de répétition entre les actions : une musique *en tant qu'*action directe, par les interventions critiques sur l'organisation de l'orchestre, qui valorise l'égalité et la démocratie. Ainsi, la liberté de l'action musicale directe est mise en œuvre à la fois au sein et en dehors de l'espace de la mobilisation politique. Je soutiens que la musique et le jeu contribuent grandement au fait que ces changements puissent

être atteints, non pas simplement en tant que slogans pouvant être repris en chœur mais en tant qu'expériences performatives qui produisent des imaginaires du possible et même de l'utopie – et ce, à l'échelle même de la psyché. L'expérience politisée mais ludique de la répétition et de la performance musicales peut par ailleurs soutenir et promouvoir le travail souvent éreintant et aride du militantisme et de son organisation. Des pratiques joliment préfigurées dans l'ouvrage fameux d'Augusto Boal, *Le Théâtre de l'opprimé* (1979) :

Le spectateur [...] assume lui-même son rôle d'acteur principal, transforme l'action dramatique, tente des solutions, envisage des changements – bref, s'entraîne pour l'action réelle. [...] Il se peut que dans ce cas le théâtre ne soit pas révolutionnaire. Mais il est certainement une « répétition » de la révolution. (Boal, 1996 : 15)

Bibliographie

- BEY Hakim (1997) [1991], *TAZ, Zone d'autonomie temporaire*, Paris, Éditions de l'Éclat.
- BIDDLE Ian (2009), « Visitors, or The Political Economy of Noise », *Radical Musicology*, n° 4, en ligne : <http://www.radical-musicology.org.uk/2009/Biddle.htm> [consulté le 10 juillet 2015].
- BOAL Augusto (1996) [1971], *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte.
- BOBO Kim (ed.) (2003), *Organizing for Social Change : Midwest Academy Manual for Activists*, Minneapolis, Seven Locks Press.
- BOBO Kim, KENDALL Jackie & MAX, Steve (2010), *Midwest Academy Manual for Activists*, Chicago, Midwest Academy.
- COLLECTIF (2010), « Marching For Change : Street Bands in the US », *Making Contact*, 14 septembre, en ligne : <http://www.radioproject.org/2010/09/marching-for-change-street-bands-in-the-u-s/> [consulté le 10 juillet 2015].
- DOLAN Jill (2001), « Performance, Utopia, and the "Utopian Performative" », *Theatre Journal*, Baltimore, John Hopkins University Press, p. 455-479.

- DROOKER Eric (2013), *Body Eclectic : The Body and Beyond*, 10 novembre, en ligne : <http://bodyeclectic.net/eric-drooker/> [consulté le 10 juillet 2015].
- EYERMAN Ron & JAMIESON Andrew (1998), *Music and Social Movements : Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FISCHLIN Daniel (2003), *Rebel Musics : Human Rights, Resistant Sounds, and the Politics of Music Making*, Montréal, Black Rose Books.
- FREEMAN Jo (1972), « The Tyranny of Structurelessness », *Berkeley Journal of Sociology*, n° 17, p. 151-164.
- GARAFALO Reebee (2011), « HONK ! Pedagogy : A New Paradigm for Music Education ? », *The Radical Teacher*, n° 91, p. 16-25.
- (2012), « HONK ! Pedagogy and Music », *Journal of Popular Music Studies*, vol. 24, n° 3, p. 280-286.
- GRAEBER David (2009), *Direct Action : An Ethnography*, Oakland, AK Press.
- (2013), *The Democracy Project : A History, A Crisis, A Movement*, New York, Spiegel and Grau.
- HARCOURT Bernard (2012), « Political Disobedience », *Critical Enquiry*, vol. 39, n° 1, p. 33-55.
- HARDT Michael & NEGRI Antonio (2004), *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, trad. de Nicolas GUILHOT, Paris, La Découverte.
- Hogarth Peter (2010), « Caught in a Bad Hotel : the Future of Political Protest », *Huffington Post*, 12 mai, en ligne : http://www.huffingtonpost.com/paul-hogarth/caught-in-a-bad-hotel-the_b_573407.html [consulté le 10 juillet 2015].
- KUPERBERG Jonathan (2013), « Brass Liberation Orchestra Keeps Protest Beat », *San Francisco Chronicle*, 25 mai.
- MARCHART Oliver (2004), « New Protest Formations and Radical Democracy », *Peace Review*, vol. 16, n° 4, p. 415-20.
- MASON Paul (2013), *Why it's still kicking off everywhere : The new global revolutions*, Londres, Verso.
- McKAY George (2003), « Just a Closer Walk with Thee : New Orleans-Style Jazz and the Campaign for Nuclear Disarmament in 1950s Britain », *Popular Music*, vol. 22, n° 3, p. 261-281.

- (2007), « A Soundtrack to the Insurrection' : Street Music, Marching Bands and Popular Protests », *Parallax*, vol. 13, n° 1, p. 20-31.
- MOYNIHAN Colin (2013), « The Revolution Will Have Live Music », *The New York Times*, 17 november, p A26.
- ROSENTHAL Rob & FLACKS Rob (2011), *Playing for Change : Music and Musicians in the Service of Social Movements*, Boulder, Paradigm Publishers.
- ROY William (2010), *Reds, Whites and Blues : Social Movements, Folk Music, and Race in America*, Princeton, Princeton University Press.
- SHEPARD Benjamin, BOGAD L. M. & DUCOMBE Stephen (2008), « Performing vs. the Insurmountable : Theatrics, Activism, and Social Movements », *Liminalities : A Journal of Performance Studies*, vol. 4, n° 3, p. 1-30.
- ST. JOHN Graham (2004), « Counter-Tribes, Global Protest and Carnivals of Reclamation », *Peace Review*, vol. 19, n° 3, p. 421-28.
- STERNE Jonathan (2012), « Quebec's Casseroles : On Participation, Percussion and Protest », *Sounding Out!*, en ligne : <http://soundstudiesblog.com/2012/06/04/casseroles/> [consulté le 10 juillet 2015].
- TURINO Tom (2008), *Music as Social Life : The Politics of Participation*, Chicago, University Press of Chicago.

Entretiens

- COHEN Josh (2013), Entretien personnel avec l'auteur, 1^{er} novembre.
- SPERRY Josh (2012), Entretien personnel avec l'auteur, 1^{er} décembre.
- VARMA Deepa (2013), Entretien personnel avec l'auteur, 26 octobre.

Remerciements

Le colloque « Changing the Tune » a eu lieu à Strasbourg les 7 et 8 juin 2013 à l'initiative de l'association Arbeitskreis Studium Populärer Musik, de l'IASPM-bfe et de la revue *Volume !* des Éditions Mélanie Seteun. Le Pr. Dietrich Helms, membre de l'ASPM nous a fait l'honneur d'ouvrir le colloque. Nous remercions vivement ces associations et leurs membres pour leur enthousiasme et leur professionnalisme dans la préparation et l'organisation de cet événement.

Celui-ci n'aurait pas été possible sans le soutien de l'Université de Strasbourg, de l'équipe d'accueil SEARCH et de sa directrice Anne Bandry, de la Région Alsace et de l'Université franco-allemande (UFA), qui a également financé l'essentiel de cette publication. Nous remercions ces organisations de nous avoir accordé très tôt leur confiance, alors que notre congrès n'était encore qu'une idée sur le papier.

Nous voudrions également exprimer notre reconnaissance au doyen de la Faculté des Langues et des Cultures Etrangères, Bernard Genton, pour son accueil et ses mots de bienvenue ainsi qu'à la Maison Interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace (MISHA) qui nous a prêté ses locaux.

Nous tenons à remercier les universitaires qui ont accepté de modérer des séances du colloque : Maurice Blanc, Giacomo Bottà, Philip Ciantar, Martin Cloonan, André Doebling, G  r  me Guibert, Anthony Kosar, Christophe Lebold, Hazel Marsh, Rajko Mursic, Giancarlo Siciliano.

Merci à tous les doctorants et étudiants qui nous ont prêté main forte : Laurie B  reau, François Doppler, Karine Fuhrmann, Clément Gonneau, Aurélie Guerra, Emilie Jehl, Maryline Kautzmann, Diana Moklowicz, Lena Rémy, Aleksandra Siwek, Amandine Tiberi et Hélène Tschudy.

La qualité de l'ouvrage que vous avez entre les mains reflète le savoir-faire et le professionnalisme des équipes de *Volume !* et de Mélanie Seteun. Nous tenons particulièrement à exprimer notre gratitude à Béatrice Ratréma pour son travail minutieux, comme de coutume, ainsi que Manuel Zadok qui a réalisé le graphisme de couverture.

Merci à tous les participants au colloque et au public, pour la qualité des échanges qui y ont eu lieu : Bruno Agar, Sofiane Ailane, Olivier Bourderionnet, David Bousquet, Ali Charrier, Nathalie Churn, Philip Ciantar, Nicolas Debade, Keivan Djavadzadeh-Amini, Torsten Esser, Martin Farías Zúñiga, Hélène Garcia-Solek, Dietrich Helms, Thorsten Hindrichs, Ana Hofman, Nicole Ives-Allison, Marc Kaiser, Eileen Karmy Bolton, Joshua Katz-Rosene, Thomas Kernan, Anthony Kosar, Hazel Marsh, Henrik Marstal, Mirjana Matović, Simone Münz, Rajko Muršič, Mario Ortiz, Alyssa Pereira, Naomi Podber, Pierre Raboud, Anne-Claire Riznar, Marina Romano, Zoraida Santiago Buitrago, Jean-Christophe Sevin, Marcus Shepard, Mounira Soliman, Gavin Steingo, Marko Stojanovska Rupčić, Domenico Torre, Jérémy Tranmer, Luis Velasco-Pufleau et Julijana Zabeva-Papazova.

Nous sommes reconnaissants aux universitaires qui ont accepté de relire les articles issus du congrès : Geoff Baker, Christian Béthune, Egberto Bermudez, Anna Colin-Lebedev, William Danaher, Christophe Daum, Stéphanie Dechezelles, Lynda Dematteo, Joana Demers, David Diallo, Stéphane Dorin, Kevin Fellezs, Anaïs Fléchet, Murray Forman, Bastien Gallet, Laure Garrabé, David Goldblatt, Gérôme Guibert, Hariz Halilovic, Karim Hammou, Laura Francisca Jordán Gonzalez, Paul Hegarty, Lauren Joseph, Alina Klin, Barbara Lebrun, Gildas Lescop, Jennifer Matsue, Gerry McGoldrick, Christian McWhirter, Allan Moore, Nancy Morris, Keith Negus, Laudan Nooshin, Emmanuelle Olivier, Susan Opotow, Emmanuel Parent, Pauline Picco, Megan Rancier, Lorraine Roubertie Soliman, Matthieu Saladin, Toni Sant, Carolina Santamaria, Isabelle Stegner-Petitjean, Virginie Symaniec, Alan Tansman, Timothy Taylor, Thomas Vendryes, Milicent Vladiv-Glover et Stephen Wilkinson.

Merci enfin aux travailleurs de l'ombre : les excellentes traductions d'Olivier Borre, Dario Rudy, Giancarlo Siciliano et Alexandre Tanase ont permis à cet ensemble de textes de parvenir à un public francophone – nous les félicitons pour la qualité de leur travail.

Biographies des contributeurs

Martin Cloonan

Martin Cloonan est Professeur de politiques publiques des musiques populaires à l'université de Glasgow. Ses recherches portent sur l'économie politique des industries du disque et la liberté d'expression musicale. Avec Simon Frith, Matt Brennan et Emma Webster, il a notamment récemment coécrit l'ouvrage *History of Live Music in Britain, Volume 1 : 1950-1967* (Ashgate, 2013).

Daniele Di Nunzio

Daniele Di Nunzio est chercheur à la Fondation di Vittorio à Rome (Institut de recherche et de formation syndicale), directeur de plusieurs projets de recherche sur les conditions de travail et l'action collective publiés pour EUROFOUND (Fondation européenne pour l'amélioration des conditions de vie et de travail) et ETUI (Institut syndical européen), entre autres. Avec Emanuele Toscano il a publié récemment « Take everything back. A socio-logical reading of CasaPound, a far right movement in Italy », in Antimo L. Farro & Henri Lustiger Thaler (eds.), *Reimagining Social Movements. From collectives to individuals* (Ashgate, 2014).

Elsa Grassy

Elsa Grassy est maître de conférences en civilisation américaine à l'Université de Strasbourg, agrégée d'anglais et ancienne élève de l'École normale supérieure de Cachan. Ses recherches portent sur la symbolique du lieu et des identités géographiques dans les musiques américaines de 1920 à nos jours, à laquelle elle a consacré une thèse de doctorat en 2010, soutenue à l'Université de Paris-Sorbonne, où elle a enseigné. Elle travaille aujourd'hui sur la country en Alsace. Elle est membre du bureau de l'IASPM-Bfe et du comité de rédaction de la revue en ligne *Transatlantica*.

Yauheni Kryzhanouski

Yauheni Kryzhanouski est docteur en science politique, membre associé du laboratoire Sociétés, Acteurs, Gouvernements en Europe (SAGE, UMR 7363, IEP-CNRS) à l'université de Strasbourg. En 2015, il a soutenu sa thèse de doctorat intitulée « Contester par la musique sous régime autoritaire : rock et politisation en Biélorussie ». Il a enseigné à l'Université de Strasbourg et à l'Université européenne des sciences humaines à Vilnius ; il travaille actuellement pour le Conseil de l'Europe.

Noriko Manabe

Noriko Manabe est Professeure Associée en études musicales et associée de recherche en musique à l'École d'études orientales et asiatiques. Elle a enseigné la musique et la civilisation d'Asie de l'Est à l'Université de Princeton. Sa première monographie, *The Revolution Will Not Be Televised : Protest Music After Fukushima*, fut publiée chez Oxford University Press en 2015. Elle sera suivie d'une seconde, *Revolution Remixed : Intertextuality in Protest Songs*. Elle a également publié des articles sur le hip-hop japonais, l'industrie musicale, internet, les chansons pour enfants et la musique cubaine dans plusieurs publications majeures. Elle va codiriger, avec Jessica Schwartz, *Sonic Contestations of Nuclear Power*, ainsi que *The Oxford Handbook of Protest Music* avec Eric Drott. Sa recherche a été soutenue par de nombreuses institutions (NEH, Kluge, Fondation japonaise, SSRC/JSPS). Elle est enfin membre du comité de lecture de *Twentieth-Century Music* et du comité de rédaction d'*Asia-Pacific Journal*.

Renata Pasternak-Mazur

Renata Pasternak-Mazur est doctorante à l'Université Rutgers. Elle a obtenu son Masters en musicologie de l'université Jagellon. Sa recherche porte sur les musiques du ^{xx}e siècle et la musique contemporaine. Sa thèse porte sur la musique dans la Pologne postsocialiste et les controverses qui en ont accompagné les développements.

Naomi Podber

Naomi Podber est doctorante en psychologie sociale critique et *women's studies* au centre de recherches doctorales de la City University de New York. Sa recherche porte sur la musique comme outil d'engagement politique, l'action participative, la pédagogie quantitative et les théories queer et féministes. Elle enseigne la musique depuis une douzaine d'années. Elle est l'un des membres fondateurs du Rude Mechanical Orchestra. Elle enseigne les

méthodes statistiques en recherche psychologique au Brooklyn College et travaille avec des professeurs du Borough of Manhattan Community College pour intégrer le développement pluridisciplinaire de compétences et de raisonnements mathématiques.

Jen Semken

Jen Semken étudie la musique de l'Iran et de sa région. Elle travaille à la Faculté des Arts de l'université Monash en Australie.

Jedediah Sklower

Jedediah Sklower est doctorant en sciences de l'information et de la communication (université Sorbonne Nouvelle – CIM) et en histoire culturelle (université Panthéon-Sorbonne – CSH-xx^e siècle). Sa thèse porte sur l'histoire des musiques populaires dans les années 1960 en France. Il est ATER à l'université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, et a notamment enseigné à l'Institut Catholique de Lille et Sciences Po Paris. Il a publié *Free jazz, la catastrophe féconde* (L'Harmattan, 2006), dirigé le numéro « Écoutes » de *Volume !* et codirigé *Counterculture and Popular Music* (Ashgate, 2014) avec Sheila Whiteley. Il est membre du comité de rédaction de la revue *Volume !* depuis 2008.

Andrew Snyder

Andrew Snyder fait sa thèse en ethnomusicologie à l'Université de Californie, Berkeley. Il travaille sur le quartier de Lapa à Rio de Janeiro, au Brésil, comme site contesté de production culturelle, animé par des dynamiques diverses et conflictuelles (gentrification, investissement, privatisation et militantisme). Il explore par ailleurs le développement d'un réseau de fanfares militantes aux États-Unis et en Europe, dans le contexte de mouvements politiques récents, dont les mobilisations contre la mondialisation néolibérale, la guerre en Irak et l'austérité. Il participe à l'une de ces fanfares, le Brass Liberation Orchestra (actif dans la région de la baie de San Francisco), l'objet de sa contribution à cet ouvrage. Il est guitariste et trompettiste.

Emanuele Toscano

Emanuele Toscano est chercheur à l'Université Guglielmo-Marconi de Rome, et membre associé au Cadis-EHESS à Paris. Sa recherche porte sur la subjectivité, les mouvements sociaux, le populisme, l'extrême droite et la précarisation du travail. Parmi ses dernières publications se trouve l'article coécrit et mentionné dans la biographie de Daniele Di Nunzio.