
Éditorial

La musique pop, bande-son de l'histoire contemporaine?

La pompeuse mise en scène architecturale du bâtiment d'exposition, avec un dôme surdimensionné, une capsule spatiale *Apollo* ou l'interminable et spectaculaire escalier roulant: voilà en effet ce qu'on peut attendre d'une exposition, écrit Andy Warhol dans son autobiographie, à propos de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal. Pourtant, plutôt que de se concentrer sur des innovations scientifiques et techniques, le pavillon des États-Unis s'est présenté dans la fraîche splendeur, encore un peu inhabituelle, de la nouvelle culture pop en exposant des objets comme les guitares de Joan Baez ou d'Elvis Presley, des affiches de stars et d'autres objets pop. Warhol, dont les sérigraphies en série d'Elvis étaient exposées avec d'autres œuvres, se montra surpris et ravi: «[T]andis que je regardais autour de moi, je pensais qu'il n'y avait plus deux cultures différentes aux USA: celle d'une société officielle, importante et «raisonnable», et celle d'une société pop frivole. On avait toujours fait comme si les millions de disques de rock'n'roll que les gamins achetaient chaque année ne comptaient pas, tandis que ce qu'un professeur d'économie à Harvard ou ailleurs disait, ça comptait. [...] L'Amérique pop était l'Amérique, de bout en bout.»¹

En 1967, à l'exception peut-être de Londres,² nulle part en Europe on ne pouvait encore parler d'une pénétration aussi profonde de l'espace public par des objets de consommation de masse de la culture pop. Et, à part aux États-Unis, il aurait probablement été impensable à cette époque de concevoir la culture pop, globale certes, mais également très hétérogène, comme un élément évident d'autoreprésentation nationale. Surtout pas dans la Suisse de 1967, l'année qui connut le premier scandale médiatique lié à la musique pop avec la destruction des sièges lors d'un concert des Rolling Stones. Dix ans plus tôt, cependant, l'arrivée du rock'n'roll d'outre-Atlantique avait aussi provoqué quelques troubles lorsque le groupe *The Original Rock and Roll Prophets* se produisit le 8 novembre 1956 au cinéma Rex à Zurich. Un concert rock de minuit³ dans un cinéma: une initiative astucieuse de l'organisateur, d'autant plus que l'année précédente des bagarres avaient accompagné la projection du film américain *Blackboard Jungle (Graine de violence)*, réalisé par Richard Brooks en 1955) dans quelques villes européennes.⁴

Pourtant les *Original Rock and Roll Prophets* se révélèrent un «quickie-combo» composé de groupes locaux, comme le rapporta le magazine culturel new-yorkais *Variety*.⁵ Leur performance improvisée sur une musique qui n'était pas du tout du rock'n'roll fit sensation, et s'accompagna des «typiques réactions r&r». ⁶ Une vingtaine de policiers en uniforme tentèrent en vain de calmer la situation, mais le public, déçu, protestait haut et fort et exigeait le remboursement du prix des billets ou l'utilisation des recettes pour en faire don aux réfugiés hongrois. «La «fièvre du rock'n'roll» n'a rien à voir avec les amis du jazz, les amateurs de jazz et les collectionneurs de disques, constata la *Neue Zürcher Zeitung*, ce n'est qu'un effet de mode, pas seulement musical», qui transforme le blues connu depuis longtemps en quelque chose de jamais vu «grâce à la publicité et à un nouveau nom commercial». «Le pouvoir de la psychose de masse fait le reste.»⁷

Ces images d'affrontement entre des adolescents et les forces de l'ordre sont répandues depuis longtemps, c'est là toute la question de l'histoire de la musique populaire: depuis les émeutes aux débuts du rock'n'roll jusqu'aux batailles de rue de Mai 68 ou l'alliance souple entre les punks et les autonomes des années 1980. Mais l'histoire de la pop, considérée dans la perspective d'une histoire sociale mettant l'accent sur la protestation et la répression, rend-elle justice à la complexité du phénomène?⁸ Il ne fait aucun doute que les émeutes, la répression policière et les coûts politiques, de la gauche à la droite, accompagnent la diffusion de la musique pop comme de la culture adolescente. L'insistance sur la déviance pour l'une et la violence étatique pour l'autre peut-elle expliquer de manière satisfaisante le changement culturel et social très rapide et profond que la musique pop a enclenché dans divers autres domaines culturels et esthétiques?

La thèse, déjà formulée vers 1970,⁹ selon laquelle cette nouvelle époque commençait en 1956 avec le rock'n'roll, un style de musique initialement local, qui reposait sur divers éléments hybrides issus de traditions musicales afro-américaines comme le *rhythm and blues* ou le gospel, s'est imposée dans le champ de la recherche.¹⁰ Très tôt, les conditions dans lesquelles cette musique a émergé ont été localisées dans les effets d'une rupture technico-esthétique structurelle, notamment par Charlie Gillett.¹¹ De fait, au milieu des années 1960 et en lien indissociable avec la musique, des transformations techniques et médiatiques, et donc aussi esthétiques, décisives apparaissent. Elles prennent la forme de la résine thermoplastique, ou PVC,¹² qui révolutionne l'enregistrement de la musique et fournit également la matière première pour la production bon marché de disques vinyle incassables.¹³ Ce matériau se prête, comme aucun autre support sonore ne l'avait fait auparavant, à une diffusion massive à l'échelle mondiale et à une production largement indépendante de sa localisation. Les nouveaux modes de programmation que l'introduction des normes FM apporte à la radio furent également décisives,¹⁴ tout comme la télévision, qui s'impose vers 1960 comme le

média principal et semble conçue pour mettre en scène la nouvelle danse, avec ses figures acrobatiques bouleversant les rapports de genre dominants, sur une musique fortement basée sur des pratiques spectaculaires qui se prêtent au nouveau médium visuel. Ensemble, ces médias ont offert les conditions structurelles pour la diffusion rapide et généralisée de la culture pop dans toutes les couches de la population. Une interpénétration qui se manifeste tant dans la visibilité de groupes socialement marginalisés¹⁵ que dans les pratiques de subjectivation¹⁶ et d'expérimentation de nouveaux rapports à soi-même.¹⁷

Bien que le terme «musique pop» n'apparaisse dans les sources que dans les années 1960, il s'est néanmoins imposé dans la recherche comme une catégorie d'analyse ouverte.¹⁸ Cela prête parfois à confusion, car la musique pop est d'une part souvent utilisée comme terme collectif pour désigner différents styles et d'autre part comme synonyme pour une musique particulièrement réussie et accrocheuse sur le plan commercial. Alexa Geisthövel et Bodo Mrozek comprennent la pop comme un domaine «qui a produit des formes économiques et politiques spécifiques et qui se réalise dans des pratiques, des discours, des médias et des matérialités spécifiques».¹⁹ On pourrait cependant aussi plaider pour une compréhension de la pop comme étant l'ensemble des dispositifs de production, de distribution et de réception au sein desquels la musique émerge, circule, est chargée de sens et est absorbée. Les acteurs de ce champ, qu'il faut toujours imaginer globalement, ne sont pas seulement humains, mais aussi humains-techniques. Cela va de la création de certains sons pendant l'enregistrement jusqu'aux appareils destinés à la consommation musicale. Par ces enchaînements, la musique pop fait toujours partie d'un marché mondial. Ainsi, même sa phase de forte politisation au début des années 1970 ne peut être comprise comme une pratique «rebelle», «anticapitaliste» en soi, mais comme une conséquence de ses conditions d'apparition et de ses stratégies de commercialisation: dans le cadre du discours néomarxiste anticonsumption,²⁰ qui s'opposait explicitement aux «rapports illusoire» de l'«industrie culturelle», et dont ladite «industrie culturelle» a précisément repris avidement les impulsions.²¹ En fait, on ne peut pas séparer les débuts de la musique pop du néolibéralisme de l'après-guerre, lorsque les marchés, indépendants de toute régulation politique, se sont rapidement développés et que la société bourgeoise s'est transformée en une société de «sujets économiques».²² Les contextes historiques dans lesquels la consommation est devenue le «mode de vie de l'ère moderne»²³ ont également transformé chaque musique en musique pop.²⁴

Cela s'est accompagné d'une pénétration sans précédent de la société par la musique, dans une variété de plus en plus large. Mais comment cette musique s'articule-t-elle avec une pluralisation politique et culturelle globale dont les années 1960 auraient constitué une sorte d'assise?²⁵ Comment ces effets de pluralisation²⁶ sont-ils liés à la diversification et au raffinement des styles culturels

pop depuis la fin des années 1960?²⁷ Car la musique pop ne peut pas simplement être considérée comme le vecteur de la globalisation culturelle, mais également comme son résultat. Quoi qu'il en soit: la globalisation, dans la seconde moitié du XX^e siècle, est-elle concevable sans la musique pop?²⁸

Bien que la science historique ait toujours des difficultés avec la musique pop, une histoire non académique de la pop extrêmement féconde existe depuis longtemps. Sa production s'est considérablement intensifiée depuis les années 1990.²⁹ Désormais, il n'y a plus de genre musical qui ne dispose pas d'énormes stocks de connaissances enregistrées avec tous les médias. Le spectre est aussi large qu'on peut l'imaginer. Cela s'applique aux représentations (auto)biographiques de toutes sortes d'actrices et d'acteurs de la production de musique pop: musiciennes et musiciens,³⁰ productrices et producteurs,³¹ designers³² ou même fans.³³ On ne compte plus les innombrables histoires des genres et les aperçus d'ensemble qui témoignent parfois de connaissances incroyablement détaillées.³⁴ Comme les «sous-cultures» globales des années 1970 et 1980 se sont souvent développées à l'échelle régionale, il n'y a pas un recoin de l'hémisphère Nord qui n'offre pas sa «propre» histoire rap, hip-hop, *punk*, *hardcore* ou *heavy metal*, que ce soit sous forme de livre, de film documentaire, de dizaines de milliers de blogs ou d'autres formats sur internet. Cela vaut aussi pour la Suisse, où le nombre (et parfois la qualité) de cette historiographie pop dépasse largement celui des contributions universitaires.³⁵

La recherche historique continue toutefois à ignorer largement ces archives au lieu de les valoriser. En effet, la quantité et l'hétérogénéité des sources peuvent faire obstacle à la recherche sur l'histoire de la pop. À cela s'ajoute la difficulté de combiner la distance scientifique et l'intérêt non identitaire pour la recherche avec la connaissance indispensable des sources, c'est-à-dire la connaissance de la musique, qui résulte souvent d'une proximité émotionnelle profondément ancrée dans une dimension biographique.

L'histoire de l'historiographie de la musique pop montre clairement ces défis. Bien avant la révolution numérique, elle a dû se confronter non seulement avec la quantité de supports sonores, mais aussi avec de grandes lacunes dans ses connaissances. L'encyclopédie complète de la musique pop restera toujours un rêve irréalisable, et il faut reconnaître que les éditeurs du dictionnaire du rock publié en 1973 l'ont modestement admis.³⁶ Car comment obtient-on les données nécessaires? C'est ainsi que la base matérielle pour l'encyclopédie populaire du rock³⁷ – dont la richesse de données et la précision ont longtemps été considérées comme inégalées – était constituée de 10 000 disques³⁸ et d'une littérature, qui au début des années 1970, lorsque l'historiographie de la musique pop commençait seulement à se développer, était encore maîtrisable (par rapport à aujourd'hui).

18 Ces débuts d'une culture du savoir de la pop, qui cherchait pas à pas à en carto-

graphier l'histoire fugace, éphémère, changeante et globale et à la transformer en objet de savoir, ont été totalement laminés par les changements technologiques et médiatiques et par internet. La base de données en ligne de discogs.com compte plus de 10 millions de supports audio et s'enrichit à chaque minute. Les serveurs de la firme, situés à Portland dans l'État nord-américain de l'Oregon, ont été alimentés en données par 390 000 utilisatrices et utilisateurs depuis l'an 2000. Une discographie mondiale s'est développée comme jamais auparavant. Les données traitées permettent aussi d'identifier environ un million de maisons de disques et plus de 5 millions de groupes et d'interprètes. Depuis les débuts de l'enregistrement sonore jusqu'à aujourd'hui, nous travaillons sans cesse à la réalisation d'un rêve collectif: une liste complète et sans cesse croissante de tous les supports sonores jamais produits. Sur la plateforme à but commercial setlist.fm, on peut même suivre les traces, toujours plus abondantes, de la pratique la plus éphémère de la musique pop: le concert.

Est-ce qu'une approche historique de la musique pop, outre la connaissance des sources, nécessite aussi des instruments méthodologiques et théoriques spécifiques? Comment contourner l'approche herméneutique et réductionniste de la musique pop que l'on observe sans cesse dans la science? L'un des défis est certainement de mieux connaître les bases matérielles et médiatiques, de suivre les flux de marchandises et de capitaux, de développer une connaissance de leurs effets qui soit autant globale qu'informée des événements locaux.

La Suisse n'a jamais été une «grande» nation pop. Le nombre de groupes et d'artistes qui ont fait sensation à l'échelle internationale (et peut-être aussi pour le chiffre d'affaires) se comptent sur les doigts des deux mains. La musique pop n'a toujours pas de place permanente dans les institutions vouées à la conservation du patrimoine national, et les initiatives qui tentent de sauvegarder ce patrimoine rencontrent des problèmes. En même temps, la Suisse a été et est toujours largement perméable à la culture pop, que ce soit en tant que force d'une modernisation souvent freinée par les acteurs politiques, en tant que champ d'expérimentation, pour distinguer le prétendu «propre» du prétendu «étranger», ou pour démontrer combien ces catégories sont arbitraires et sans fondement face à une imbrication des relations toujours plus importante et à une expérience quotidienne du monde devenue depuis longtemps banale.³⁹

Les contributions de ce numéro tournent à des degrés divers autour de ces champs de force, dans lesquels la musique pop et les questions de pluralisation, de modernisation ou de démarcation sont liées entre elles. *Vojin Saša Vukadinović* montre ainsi, à partir de la biographie du groupe punk Kleenex (qui a dû plus tard se renommer LiLiPUT pour des raisons juridiques), comment il apparaît dans divers dispositifs de réception – comme groupe suisse, groupe féminin, groupe post-punk – et comment il s'oppose à ces attributions identitaires. *Ayla Güler*

Saied, en revanche, comprend comme «*empowerment* subversif» le positionnement identitaire des actrices et des acteurs dans la culture rap suisse alémanique. De tels processus de négociation identitaire sont observés aussi dans la musique folklorique, dont *Dieter Ringli* retrace l'histoire mouvementée des relations avec la musique pop. *Pierre Raboud* décrit les effets de la pluralisation, de la territorialisation et de la commercialisation à partir des controverses entourant ce qu'on a appelé la «Swiss Wave» et les mouvements des jeunes des années 1980. En haute définition, *Alain Mueller* revient sur son expérience et ses souvenirs d'éditeur d'un fanzine *hardcore* pour en tirer un récit autoethnographique. La contribution de *Meret Fehlmann* traite également de la relation étroite entre la musique pop et la presse et repère des discours contradictoires dans la revue musicale suisse *POP*. Dans sa contribution photographique, thématiquement placée au centre du numéro, *Sonja Furger* souligne un lien surprenant entre répression et musique. Elle montre comment le changement de direction dans une institution d'éducation au travail a créé la possibilité pour quelques résidents de fonder un groupe de jazz, un bref sursaut dont témoigne à peine plus qu'une photographie. *Florian Müller* présente l'extraordinaire collection d'archives sonores électroniques du Musée et centre suisse de musique électronique CMEM et souligne l'urgence de préserver ses collections.

Erich Keller

(Traduction: Diane Gilliard)

Notes

- 1 Andy Warhol (avec Pat Hackett), *POPism. Meine 60er Jahre*, Munich 2008, 349.
- 2 Bodo Mrozek, *Jugend, Pop, Kultur. Eine transnationale Geschichte*, Berlin 2019, 717–726.
- 3 *Neue Zürcher Zeitung*, 3. 11. 1956, o. S.
- 4 Mrozek (voir note 2), 260–276.
- 5 *Variety*, 5 décembre 1956, 16.
- 6 *Ibid.*, 16.
- 7 *Neue Zürcher Zeitung*, 10. 11. 1956, Morgenausgabe, feuille 7, 25.
- 8 Sur le thème de 68, les émeutes des jeunes à Zurich et la musique pop en Suisse, voir: Lorenz Durrer, «Rebellion ist berechtigt.» Pop und Politik im Zürcher Sommer 1968», in Angelika Linke, Joachim Scharloth (éd.), *Der Zürcher Sommer 1968. Zwischen Krawall, Utopie und Bürgersinn*, Zurich 1998, 95–104; Yves Niederhäuser, «Beat-Soirées und Sit-Ins. Popmusik und das AJZ im Biel der 1960er-Jahre», in Bernhard C. Schär et al. (éd.), *Bern 68. Lokalgeschichte eines globalen Aufbruchs. Ereignisse und Erinnerungen*, Baden 2008, 57–73; Jakob Tanner, «The Times They Are A-Changin'». Zur subkulturellen Dynamik der 68er Bewegungen», in Ingrid Gilcher-Holtey (éd.), *1968. Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft*, Göttingen 1998, 207–223; Erich Keller, «1981 Punk oder Heavy Metal? Zentrum der Buezermusik», in Urs Kälin, Stefan Keller, Rebekka Wyler (éd.), *Hundert Jahre Volkshaus Zürich. Bewegung, Ort, Geschichte*, Baden 2010, 96–97.
- 9 Charlie Gillett, *The Sound of the City. The Rise of Rock'n'Roll*, New York 1996 [1970].
- 10 Gillett (voir note 9), 1–35, 119–168.

- 11 Gillett (voir note 9).
- 12 Voir Andrea Westermann, *Plastik und politische Kultur in Westdeutschland*, Zurich 2007.
- 13 Erich Keller, *Die Plastik-Revolution. 45 RPM*, <https://geschichtedergegenwart.ch/die-plastik-revolution-45-rpm> (11. 5. 2019).
- 14 Edgar Lersch, «Mediengeschichte des Hörfunks», in Helmut Schanze (éd.), *Handbuch der Mediengeschichte*, Stuttgart 2001, 455–489, ici 476 ss.
- 15 Glenn C. Altschuler, *All Shook Up. How Rock'n'Roll Changed America*, New York 2003.
- 16 Sven Reichardt, *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*, Berlin 2014.
- 17 Alexa Geisthövel, «Lebenssteigerung. Selbstverhältnisse im Pop», in Alexa Geisthövel et Bodo Mrozek (éd.), *Popgeschichte*, vol. 1: *Konzepte und Methoden*, Bielefeld 2014, 177–199.
- 18 Voir Mrozek (voir note 2), 22–23.
- 19 Alexa Geisthövel, Bodo Mrozek, «Einleitung», in Geisthövel, Mrozek (voir note 17), 7–31, ici 22.
- 20 Alexander Sedlmaier, *Konsum und Gewalt. Radikaler Protest in der Bundesrepublik*, Berlin 2018.
- 21 Thomas Frank, *The Conquest of Cool. Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*, Chicago 1997.
- 22 Michel Foucault, *Die Geburt der Biopolitik – Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France, 1978/79*, Francfort-sur-le-Main 2005, 414 ss.
- 23 Wolfgang König, *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft. Konsum als Lebensform der Moderne*, Stuttgart 2008.
- 24 Geisthövel, Mrozek (voir note 19), 20.
- 25 Detlef Siegfried, *Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2017 [2006], 10–11.
- 26 Un aperçu propose Dietmar Hüser (éd.), *Populärkultur transnational. Lesen, Hören, Sehen, Erleben im Europa der langen 1960er Jahre*, Bielefeld 2017.
- 27 Une approche explicative intéressante et complémentaire dans le domaine de la formation à la gestion culturelle est fournie par Peter Tschmuck, *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*, Innsbruck 2003.
- 28 Cf. aussi Mrozek (voir note 2), 744–745.
- 29 Steve Waksman, *This ain't the Summer of Love. Conflict and Crossover in Heavy Metal and Punk*, Berkeley 2009, 290–308.
- 30 Cf. Michael Bracewell, *Re-make/Re-model. Art, Pop, Fashion and the Making of Roxy Music 1953–1972*, Londres 2007; Viv Albertine, *Clothes, Music, Boys*, Londres 2014; Cosy Fanni Tutti, *Art, Sex, Music*, Londres 2017.
- 31 Mick Middles, *Factory. The Story of a Record Label*, Londres 1996; Gareth Murphy, *Cowboys & Indies. The Epic History of the Record Industry*, New York 2014; John Tucker, *Neat & Tidy. The Story of Neat Records*, Berlin 2015.
- 32 Joe Carducci, *Enter Naomi. SST, L.A. and all that...*, Centennial 2007; Nathan Nedorostek, Anthony Pappalardo (éd.), *Radio Silence. A Selected Visual History of American Hardcore Music*, New York 2008.
- 33 Laina Dawes, *What Are You Doing Here? A Black Woman's Life and Liberation in Heavy Metal*, New York 2012; Bob Suren, *Crate Digger. An Obsession with Punk Records*, Portland 2015.
- 34 Cf. Jon Savage, *1966. The Year the Decade Exploded*, Londres 2015; Simon Reynolds, *Shock and Awe. Glam Rock and its Legacy*, Londres 2016; Burkhard Järisch, *Flex! Discography of Japanese Punk Hardcore Mod No Wave 1975–1986*, Sindelfingen 2018.
- 35 Cf. Samuel Mumenthaler, *Beat Pop Protest. Der Sound der Schweizer Sixties*, Lausanne 2001; *Back around the Clock* (R: Beat Hirt, 2005, produit pour la SF DRS); Lurker Grand et al., *Hot Love. Swiss Punk & Wave, 1976–1980*, Zurich 2006; Loic Riom, Marc Perrenoud (éd.), *La musique en Suisse sous le regard des sciences sociales*, Genève 2018.

- 36 Siegfried Schmidt-Joos, Barry Graves, *Rock-Lexikon. Mit Diskographien von Bernie Sigg*, Hambourg 1973.
- 37 Il a toujours été republié jusqu'au début des années 1990 et constamment élargi. Déjà avec sa 9^e édition de 1977, il a atteint un tirage total de 200 000 exemplaires.
- 38 Siegfried Schmidt-Joos, Barry Graves, «Vorwort», in Schmidt-Joos, Graves (voir note 36), 8. Les données discographiques ont été complétées et corrigées par le journaliste musical suisse Bernie Sigg.
- 39 Erich Keller, «Einer steigt aus, der andere steigt ein», *Die Wochenzeitung*, 3. 8. 2017, www.woz.ch/-7eca (12. 5. 2019).