

Wickström, David-Emil. 2014. *Rocking St. Petersburg: Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene*. 2nd, rev. and expanded ed. Soviet and Post-Soviet Politics and Society; 101. Stuttgart : Ibidem-Verlag. 364 p. ISBN : 9783838206004

Ariane Gruet-Pelchat

Volume 35, numéro 2, 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1043824ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1043824ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (imprimé)

1918-512X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gruet-Pelchat, A. (2015). Compte rendu de [Wickström, David-Emil. 2014. *Rocking St. Petersburg: Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene*. 2nd, rev. and expanded ed. Soviet and Post-Soviet Politics and Society; 101. Stuttgart : Ibidem-Verlag. 364 p. ISBN : 9783838206004]. *Intersections*, 35(2), 125–129. <https://doi.org/10.7202/1043824ar>

Wickström, David-Emil. 2014. *Rocking St. Petersburg: Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene*. 2nd, rev. and expanded ed. Soviet and Post-Soviet Politics and Society; 101. Stuttgart: Ibidem-Verlag. 364 p. ISBN : 9783838206004

La chute de l'URSS a été précédée par un mouvement musical tout d'abord contestataire, puis légitimé, nommé le rock russe (*russkij rock*). Si ce sujet est bien documenté, peu de recherches s'intéressent aux conséquences du changement de régime sur la construction identitaire des musiciens. C'est ce que propose d'explorer le Norvégien David-Emil Wickström dans son livre *Rocking St. Petersburg: Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene*¹, en se concentrant sur deux facettes : l'appropriation des influences musicales extranationales par les musiciens russes actuels, et leur rapport à leur bagage historique. Il propose donc un examen de la scène de Saint-Pétersbourg ainsi que de sa représentation dans un événement extranational, le *Russendisko*. D'abord publiée en 2011, cette nouvelle édition est enrichie de deux études de cas. Si elles permettent de mieux saisir les notions mises de l'avant par Wickström, elles n'apportent cependant pas de nouvel éclairage à ses conclusions.

Son principal objet d'étude à Saint-Pétersbourg est le groupe ska-punk *Svoboda*, qu'il a aussi intégré en tant que trompettiste pendant quelques mois. Déjà actif depuis un an, le groupe est mené par un chanteur d'origine ukrainienne, Aleksandr «Sasha» Rudenko, ce qui permet à Wickström d'effleurer le rapport des Russes avec leur histoire coloniale. Il discute également avec d'autres acteurs de la scène, expliquant à ce propos qu'il considère «la culture comme quelque chose qui émerge de la communication entre les humains et qui est en constant développement²» (p. 71). Finalement, il observe comment les musiciens et les organisateurs perçoivent l'événement extranational *Russendisko*, encore une fois grâce à des entrevues et à la participation de son groupe.

Du point de vue théorique, l'objectif principal de la recherche de Wickström est double : faire une ethnographie des deux scènes étudiées, et montrer comment la notion de « scène » telle que développée par Will Straw (1991, 2004), Lawrence Grossberg (1994) et Andy Bennett (2004) peut être appliquée à la

¹ Réédition augmentée de David-Emil Wickström, «“Okna otkroi!” — “Open the Windows!” Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene» (Stuttgart : Ibidem-Verlag, 2011), à partir de David-Emil Wickström, «“Okna otkroi!” — “Open the Windows!” Transcultural Flows and Identity Politics in Music from Post-Soviet St.Petersburg» (Thèse de doctorat, Université de Copenhague, 2009).

² «viewing culture as something that emerges from communication between people and which is in constant development» (p. 71).

fois à un lieu géographique défini (Saint-Petersbourg) et à un événement aux frontières nationales floues.

Bien que Wickström donne l'impression de construire son discours sur des fondations théoriques déjà éprouvées (l'ethnographie de Sara Cohen, les transferts culturels de Ulf Hannerz, les identités collectives de Stephan Michael Schröder), il établit très peu de liens avec ces dernières dans sa recherche. Par exemple, les concepts de *de-mediaization* et de *re-mediaization* de Lundberg et al. (p. 51), qui sont développés dans son cadre théorique, ne sont mentionnés qu'une fois sans vraiment servir sa réflexion, alors qu'ils auraient été particulièrement éclairants dans le cadre de son approche. Par ailleurs, Wickström définit le rock selon Keir Keightley (p. 46), soit comme une culture musicale large plutôt qu'un style musical particulier. Or, utiliser ce terme jusqu'à le reprendre dans le titre du livre («Rocking St. Petersburg») paraît trompeur, en ce sens qu'à l'exception du contexte historique de la musique russe, il n'est question que de reggae et de ska-punk. On devine que l'auteur souhaitait éviter une discussion sur les frontières stylistiques, mais il est indéniable que les musiciens évoluant dans ces styles ont souvent une réflexion qui s'éloigne de ceux des milieux rock et pop, ne serait-ce qu'en raison de leur différence d'âge, spécificité qu'il mentionne d'ailleurs (p. 285).

Pour examiner le rapport qu'entretient le groupe Svoboda avec l'Ukraine dont est originaire son chanteur, Wickström se sert de la perspective postcoloniale telle que développée par le professeur à l'université de New York et spécialiste de la question des «juifs-arabes» Ella Shohat. Selon la définition de Shohat, la perspective postcoloniale «désigne un discours qui thématise des problématiques émergeant des relations coloniales et de leurs répercussions sur une longue période de temps (incluant le présent)³» (p. 62). Or, bien que l'Ukraine ait proclamé son indépendance en 1991, elle est encore considérée par beaucoup de Russes comme une colonie. Cela se perçoit notamment dans l'organisation des magasins de disques, où les artistes ukrainiens sont classés avec les musiciens russes, et dans le slogan de la radio Nashe («Nôtre»), qui programme aussi des artistes ukrainiens «Made in Russia».

Wickström explique comment le chanteur de Svoboda revendique son identité ukrainienne: il reproduit volontairement certains stéréotypes que la Russie entretient envers son pays d'origine dans sa publicité, et il s'exprime en *surzhik*, un sociolecte à mi-chemin entre le russe et l'ukrainien. Ce langage particulier porte une signification idéologique, puisqu'il était traditionnellement parlé par des paysans ukrainiens avec peu d'éducation imitant le langage des colonisateurs.

L'auteur dresse ensuite un bon portrait de la musique populaire en Russie depuis les années 1970 et propose de situer les musiques *underground* et l'*estrada* (musique commerciale) sur un continuum plutôt que de les opposer. Selon cette approche, l'identité est conçue comme émanant des habitudes

³ « designation for critical discourses which thematize issues emerging from colonial relations and their aftermath, covering a long historical span (including the present) » (Shohat 1992, cité dans Wickström, p. 62).

d'une personne — ce qui le pousse à faire de longues illustrations, un peu superflues, de la façon dont les musiciens se côtoient au quotidien —, et se construisant toujours en relation avec un objet quelconque. Cette seconde perspective permet à Wickström d'expliquer que plusieurs acteurs de la scène se situent en opposition au *popsa*, pop préfabriquée et subventionnée par l'État, ainsi qu'au *rock russe*. Ce mouvement, aujourd'hui de masse, ayant émergé de l'*underground*, il est particulièrement intéressant d'explorer la façon dont il est perçu par les musiciens actuels. Tout en soulignant la qualité générale des textes écrits par leurs prédécesseurs, les musiciens interviewés par Wickström tendent à s'éloigner du *rock russe* en raison d'une musique qu'ils qualifient de convenue et de négligée au profit des textes.

Après avoir examiné le rapport des groupes russes envers leur histoire nationale, Wickström met clairement en perspective leur appropriation du reggae et du ska. On y découvre que « les pionniers locaux des années 1990, et non les groupes originaux de ska jamaïcain ou de ska-punk anglais, sont la principale source d'inspiration des musiciens contemporains de Saint-Pétersbourg⁴ » (p. 156). Le groupe S.O.K., par exemple, se distancie du reggae d'origine en se présentant comme faisant du « reggae des gens du Nord ». Ce phénomène découle de la façon dont les styles originaux ont été publicisés pour les Blancs après la vague d'immigration jamaïcaine des années 1970, soit en exagérant la place des symboles culturels des pays d'origine et en adoptant leur son :

Il est facile de voir de quelle façon les transferts culturels ont, pour une grande partie de la population, réduit le reggae à quelques indicateurs de style (en intégrant des aspects non-musicaux — la marijuana, les couleurs rouge-vert-or, le rastafarianisme, et, musicalement, un accent sur les contretemps). Cela montre de quelle façon les styles musicaux sont réduits et présentés comme paquets facilement identifiables lorsqu'ils traversent les frontières, et comment le contexte culturel est mis de côté — ce que Alleyne (2000) appelle la *dilution culturelle* en parlant des artistes Euro-Américains inspirés par le reggae⁵. (p. 165)

C'est donc en mettant de l'avant les mécanismes de migration, la politique internationale, la demande des consommateurs, les interactions quotidiennes et l'influence de l'entourage que Wickström explique le processus de contagion musicale, contrairement, par exemple, à Roger Wallis et Krister Malm qui parlent de *culture musicale transnationale* lorsqu'elle intègre des éléments de plusieurs cultures musicales (p. 165). Les *transferts culturels* (*cultural flows*)

4 « the local pioneers of the 1990s and not necessarily the original Jamaican ska and British ska-punk groups, are the main source of inspiration for contemporary musicians in St. Petersburg » (p. 156).

5 « [...] It is easy to see how the flow has reduced reggae for a large part of the population to a few recognizable key style indicators (here expanded to include non-musical aspects — marijuan [sic], dreadlocks, the colors red-green-gold, Rastafarianism, and musically, an accent on the off-beats). This points to how musical styles are reduced and commodified as easily identifiable packages and flow between borders, and where the cultural context is to a great extent sidelined or reduced—something Alleyne (2000) labels *cultural dilution* when discussing Euro-American reggae inspired artists » (Wickström 2014, p. 165).

impliquent la construction d'un nouveau sens, ainsi que l'ethnomusicologue Keila Diehl l'a expliqué dans l'étude d'une communauté de réfugiés tibétains : « Les transferts culturels, comme je l'ai déjà dit, ne sont pas un buffet ouvert. Qu'est-ce qui est pêché dans le torrent et par qui, qu'est-ce qu'il en fera, qu'est-ce que cela *signifie* pour lui et sa famille et ses amis ; c'est là que se rencontrent le global et le local⁶. » (p. 48)

LA SCÈNE RUSSENDISKO

L'étude des processus d'influence que Wickström fait à Saint-Petersbourg prend tout son sens lorsqu'il l'applique à la scène translocale de *russendisko*. Cet événement, présenté pour la première fois à Berlin en 1999, a inspiré plusieurs événements satellitaires : émissions de radio, livres, étiquettes de disque et soirées thématiques. Organisé par deux Russes d'origine, le premier festival était présenté dans un environnement stéréotypé : distribution de vodka, diffusion de dessins animés russes, accessoires de mode russes.

Or, en soulignant les stéréotypes appliqués à la Russie, l'événement s'adresse dans les faits davantage aux Allemands, comme l'indique Ellen Rutten dans un article de 2007 : « *Russendisko* ne fait pas appel à un sentiment d'inclusion, mais plutôt à une perception stéréotypée d'"eux", "Les Russes", "les Autres", "les Étrangers"⁷. » (p. 281) De plus, les émissions de radio et les livrets de disque liés à la scène sont en allemand. Selon les informations de Wickström, qui précise que le peuple russe n'est pas un groupe homogène avec des goûts musicaux identiques, seuls 15 à 20 % des participants du festival sont d'origine russe.

Wickström place ensuite la scène *Russendisko* sur les trois pôles d'Andy Bennett : elle est basée à Berlin (scène locale), a des imitations ailleurs en Allemagne (translocal) et passe par les sites Internet, les pages Myspace et les radios Internet (scène virtuelle). Wickström souligne par ailleurs que les frontières de cette scène sont floues, entre autres parce qu'elles varient selon qu'il discute avec les fondateurs de la maison de disques basée à Berlin Eastblok Music ou les organisateurs de l'événement *Russendisko*, et que certains groupes sont associés à plusieurs scènes. Finalement, les personnes que Wickström a interrogées à Berlin ont une conception plus large du *rock russe* que celles interrogées à Saint-Petersbourg. L'auteur explique ce phénomène par une conception de la musique soviétique basée sur la nostalgie ainsi que par une exposition moins soutenue aux groupes contemporains.

Le livre est particulièrement bien documenté au moyen d'annexes : glossaire, liste de groupes, de festivals et de maisons de disques avec leurs traductions anglaises, courte biographie des personnes interviewées, paroles de chansons et citations dans leur langage d'origine.

⁶ « Yet, the flow is, as I have said, not a free-for-all. What gets grabbed out of the torrents by whom, what is done with it, and what this *means* to the grabber and his or her family and friends; this is where the global and the local come together [...] » (Diehl 2002, cité dans Wickström, p. 48).

⁷ « The Russendisko does not appeal to a 'We'-feeling, but to stereotypical perceptions of 'them', 'the Russians', 'the Others', 'the Foreigners'. » (Rutten 2007, cité dans Wickström, p. 281).

Rocking St. Petersburg: Transcultural Flows and Identity Politics in the St. Petersburg Popular Music Scene est une lecture pertinente pour qui s'intéresse à la notion de « scène musicale », à la construction identitaire et aux relations d'influence avec d'autres musiques. Par contre, la description des transferts culturels aurait pu être davantage étayée. Bien que Wickström explique que les musiciens et promoteurs s'adaptent à leurs fans dans leur façon de gérer leur publicité, il n'explore pas le point de vue de ces derniers. Il analyse aussi peu l'influence de l'« Autre » ou les éléments russes dans la musique, mais se contente de suivre les activités des musiciens. De plus, Saint-Petersbourg ayant connu un formidable développement économique depuis que l'auteur a conduit sa recherche sur le terrain entre 2004 et 2006, une mise à jour de la présentation du contexte national et de l'impact des développements technologiques survenus depuis aurait été la bienvenue.

ARIANE GRUET-PELCHAT

RÉFÉRENCES

- Bennett, Andy. 2004. « Consolidating the Music Scenes Perspective ». *Poetics* 32: 223–34.
- Diehl, Keila. 2002. *Echoes from Dharamsala: Music in the Life of a Tibetan Refugee Community*. Berkeley, Los Angeles et Londres: University of California Press.
- Grossberg, Lawrence. 1994. « Is Anybody Listening? Does Anybody Care? On Talking about “The State of Rock” ». *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, sous la dir. de Tricia Rose et Andrew Ross, 41–58. New York et Londres: Routledge.
- Keightley, Keir. 2001. « Reconsidering Rock ». *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, sous la dir. de Simon Frith, Will Straw et John Street, 109–42. Cambridge et New York: Cambridge University Press.
- Rutten, Ellen. 2007. « Tanz um den roten Stern — Die Russendisko zwischen Ostalgie und SozArt ». *Osteurop.* 57 (5): 109–24.
- Shohat, Ella. 1992. « Notes on the «Post-Colonial» ». *Social Text* 31/32 (Third World and Post-Colonial Issues): 99–113.
- Straw, Will. 1991. « Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music ». *Cultural Studies* 5 (3): 368–388.
- . 2004. « Cultural Scenes ». *Society and Leisure* 27 (2): 411–22.

BIOGRAPHIE

Ariane Gruet-Pelchat est étudiante à la maîtrise en musicologie à l'Université Laval, où elle travaille sous la co-direction de Serge Lacasse et Sophie Stévanca. Ses recherches concernent les relations entre le discours journalistique et les dynamiques des scènes musicales locales. Elle est également musicienne et journaliste musicale, et est très impliquée dans la scène underground québécoise.