« *We're very local, but we have international standards* » : circulation et appropriation de l'*indie rock* par six groupes suisses

« We're Very Local, but We Have International Standards » : Indie Rock's Dissemination and Appropriation by Six Swiss Bands

Loïc Riom

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5349>

DOI : 10.4000/volume.5349

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 13 décembre 2017

Pagination : 51-63

ISBN : 978-2-913169-43-2

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Loïc Riom, « « *We're very local, but we have international standards* » : circulation et appropriation de l'*indie rock* par six groupes suisses », *Volume !* [En ligne], 14 : 1 | 2017, mis en ligne le 13 décembre 2020, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5349> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5349>

Article

« We're Very Local, but We Have International Standards » : circulation et appropriation de l'indie rock par six groupes suisses

Par Loïc Riom (université de Genève)

Cet article a reçu le prix « Jeune chercheur » de l'IASPM-bfe pour l'année 2015. Plus d'information sur : iaspmfrancophone.online.fr/PrixJeuneChercheur/

Résumé : La musique, en tant qu'ensemble complexe de sons, de paroles, de pratiques, d'éléments visuels et d'actes physiques, est un objet de recherche fécond pour interroger la globalisation. S'intéresser à la diffusion des genres musicaux, comme l'*indie rock*, permet d'appréhender les logiques par lesquelles les objets culturels circulent dans nos sociétés globalisées.

En s'appuyant sur une recherche qualitative menée auprès de six groupes d'*indie rock* en Suisse, cet article vise à montrer comment des musiciens s'inscrivent dans un monde musical et s'y identifient. Il commence par décrire comment les musiciens interviewés prennent part au monde de l'*indie rock*, notamment à travers leurs pratiques d'écoute et les

conventions qu'ils mobilisent pour produire leur musique. Ces premières observations permettent de souligner l'importance des acteurs non-humains dans les processus de circulation et d'appropriation de l'*indie rock*. Dans un deuxième temps, l'article s'intéresse aux catégories utilisées par les interviewés et à la manière dont ils s'y identifient. La conclusion revient sur l'importance de distinguer les réseaux formant un monde musical des catégories projetées par les individus. Cette perspective est nécessaire afin de rendre compte de la façon dont les acteurs s'approprient un genre musical, et, ainsi, le font circuler.

Mots-clés : *indie rock* / circulation / genre musical / globalisation / Suisse

Abstract: Music, as a complex set of sounds, lyrics, practices, visual cues and physical acts, is a fruitful research object for examining globalization. Observing the dissemination of musical genres such as indie rock enables us to understand how cultural objects circulate within our globalised societies. This paper aims at showing how bands take part in a music world and identify with it. It is based on a qualitative research conducted with six indie rock bands in Switzerland. Firstly, it describes how interviewed musicians participate in the world of indie rock through their listening practices and the conventions used to produce their music. These first observations underline the importance of non-human actors in the circulation and appropriation processes of the genre. I then look at the categories used by the interviewees and the way they identify with them. The conclusion emphasizes the importance of drawing a distinction between networks of production and the categories used by actors, in order to give a clear picture of how they appropriate a musical genre, and by doing so, how they disseminate it.

Keywords: *indie rock* / circulation / genre (musical) / globalisation / Switzerland

La globalisation contribue à augmenter les dépendances et les échanges entre les différentes parties du monde (Ritzer, 2009). Le développement, à l'échelle du globe, de l'industrie musicale a permis la diffusion de nombreux genres musicaux (Harris, 2000; Seago, 2004). Considérer la musique comme un objet social (Becker, 2010; Small, 2011) composé de sons, de paroles, d'éléments visuels, d'actes physiques et de relations sociales (Bryson, 1996), nous permet d'interroger les processus de circulation des objets culturels et les transformations sur les collectifs qu'ils induisent. Pour traiter cette question, les genres musicaux sont particulièrement intéressants. D'une part, en tant que catégories, ils nous renseignent sur la manière dont les individus appréhendent et s'approprient la musique (Ribac, 2004; Martínez Garcia, 2006). D'autre part, ils véhiculent des conventions et des manières de faire (Ribac, 2004) qui définissent les modes de coopération entre les acteurs (Becker, 2010). De cette manière, ils peuvent devenir les supports de processus d'identification collective ¹ (Gerstin, 1998; Haenfler, 2004; Rice, 2007), permettant aux acteurs de définir et de tracer un *nous* afin de se reconnaître et d'être reconnu (Melucci, 1996).

En s'appuyant sur l'exemple de six groupes d'*indie rock* suisses, cet article interroge la façon dont des musiciens s'inscrivent dans un monde musical ² globalisé et s'y

identifient. La première partie de l'article introduit quelques éléments de méthodes, ainsi que mon approche de l'*indie rock* en tant que genre musical. La deuxième partie décrit comment les groupes interviewés prennent part au monde de l'*indie rock* à travers les réseaux de coopération qu'ils mobilisent et leurs pratiques. La troisième partie fait état de la manière dont ils s'identifient à celui-ci, en s'intéressant plus particulièrement à la question de l'existence d'un *indie rock* suisse. En conclusion, je reviens sur les enseignements de mon terrain pour l'étude de la circulation des genres musicaux.

L'indie rock : une brève introduction ³

Cet article s'appuie sur une recherche dont l'objectif était de décrire comment des groupes basés en Suisse s'inscrivent et s'identifient au monde de l'*indie rock*. Pour ce faire, j'ai conduit quinze entretiens individuels et cinq séances de restitution collective ⁴ auprès des membres de six groupes différents. Ces données ont été complétées par des recherches sur Internet et des observations lors de concerts, ainsi que par ma propre expérience de ce terrain. Le

VOLUME I

¹ J'emploie ici le terme d'identification collective en faisant référence au concept d'identité collective chez Alberto Melucci (1996). Le fait d'utiliser le terme identité à l'actif permet de souligner sa dimension processuelle et construite (Brubaker, 2001).

² Application à la musique du concept beckerien de monde de l'art (voir Crossley, 2015). « Un monde

de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulière que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. » (Becker, 2010 : 58)

³ Pour plus de détails, j'invite le lecteur à lire mon mémoire (Riom, 2016a).

⁴ Les résultats intermédiaires n'ont été présentés qu'à cinq des six groupes rencontrés.

choix des groupes a été guidé par un souci de maximiser l'hétérogénéité des données (Glaeser, 2005) de manière à ce que chaque cas puisse enrichir mon analyse (Becker, 2014). Les différents matériaux ont été transcrits et analysés au moyen du logiciel TAMSanalyser (Weinstein, 2016). Les noms des groupes et des musiciens ont été anonymisés. Les verbatim cités dans un but d'illustration ont fait l'objet d'un nettoyage esthétique dans le but d'adapter le propos des interviewés à la forme écrite. Lorsque les entretiens ont été réalisés en anglais, les verbatim ont été traduits. La version originale est citée en note de bas de page.

Pour choisir les groupes, j'ai veillé à ce que les acteurs eux-mêmes définissent leur musique comme de l'*indie rock*⁵. Cette stratégie m'a évité de définir ce terme *a priori*. Une identification collective peut exister sans être nécessairement un ensemble stable, cohérent et homogène (Flesher Fominaya, 2010). L'*indie rock* est marqué par cette hétérogénéité⁶. Si les individus utilisent ce terme, ils ont parfois de la difficulté à en donner une définition précise (Kruse, 1993). J'ai donc plutôt cherché à mettre en perspective les différents discours des acteurs pour ainsi montrer la diversité des définitions qui peuvent être données à ce genre musical.

5 Pour ce faire, je me suis basé sur les descriptions affichées sur les différentes plateformes web utilisées par les groupes (p. ex. Bandcamp, Facebook, ou Soundcloud).

6 D'ailleurs, si j'ai choisi le terme d'*indie rock*, c'est uniquement parce que c'est celui que j'ai employé lors de mon terrain. D'autres pourraient très bien être utilisés comme *rock alternatif*, *rock indépendant* ou *rock indé*.

Cette approche m'a permis de dégager des entretiens trois aspirations⁷ idéales-typiques qui servent de références aux musiciens interrogés. Premièrement, ils possèdent ce qu'on pourrait appeler une aspiration *pop*, au sens du terme anglais, c'est-à-dire orienté vers un large public. Cette aspiration se traduit notamment dans les formes de leurs productions musicales – structure couplet/refrain ; morceaux construits autour d'une mélodie au chant – et les moyens de diffusion qu'ils privilégient – albums, concerts dans des clubs, diffusion à la radio, etc. Deuxièmement, j'ai constaté chez mes interlocuteurs une aspiration *artistique* qui se reflète dans un désir de différenciation et, par exemple, dans les longues et précises descriptions qu'ils donnent de leur musique. Enfin, troisièmement, ils sont animés par une aspiration *contre-culturelle* marquée par une volonté de produire leur musique en dehors des canaux de l'industrie musicale. Plusieurs groupes interviewés se revendiquent du *do it yourself*.

Ces trois aspirations s'agencent de manières différentes dans les entretiens. Chaque musicien leur attache plus ou moins d'importance. En outre, ces agencements peuvent changer selon les contextes. Ces aspirations ne sont, par ailleurs, pas entièrement compatibles entre elles et les individus sont amenés à négocier les tensions qui en découlent. Ainsi, leur définition de l'*indie rock* n'est toujours qu'une mise en ordre provisoire et revisitée au fil des expériences (Müller, 2016).

7 L'utilisation du terme d'aspiration me permet de souligner qu'il s'agit d'un idéal, qui, confronté à la réalité, n'est pas complètement applicable.

À la périphérie de l'*indie rock*, et pourtant totalement connectés

Lorsqu'on s'intéresse aux réseaux de productions dans lesquels les musiciens interviewés s'inscrivent, on note que la plupart des coopérations sont entretenues avec des acteurs basés, si ce n'est dans la même ville, dans un périmètre géographique restreint. Certaines tâches sont effectuées hors de Suisse, comme le *mastering* ou la fabrication des albums, mais elles se caractérisent par des relations fortement professionnalisées qui se limitent à des prestations de services. Les relations orientées sur la sociabilité avec des personnes habitant à l'étranger sont plus rares. Si les interviewés tissent des liens étroits avec d'autres artistes suisses, notamment en jouant lors des mêmes soirées, ils éprouvent beaucoup plus de difficultés à faire de même avec des groupes venant d'ailleurs :

« Ce que je veux dire c'est que ces concerts [lors desquels Stefan a joué avec des groupes internationaux] n'étaient qu'une première partie. Et c'est difficile. Ils sont en tournée. Ils jouent chaque soir avec une première partie différente et des fois, ils veulent juste leur liberté et ne pas traîner avec toi. Généralement, c'est un bonjour amical et ça ne va pas plus loin ⁸. » (Stefan, guitariste, Gamma)

8 « *I mean these shows that you saw that were just support concerts and it's difficult sometimes with the bands. I mean they are on tour. They play every night with another support band. Sometimes they just want*

Si mes informateurs ont souvent l'occasion de côtoyer des groupes internationaux, il est rare qu'une relation se poursuive au-delà du temps d'un concert. Stefan explique ce fait par le format des tournées de ces groupes. Ces derniers enchaînent les dates à travers toute l'Europe et s'attardent rarement plus de deux ou trois soirées en Suisse. De surcroît, ils jouent avec des musiciens différents chaque soir. Dans ces conditions, il est difficile de créer de la familiarité et les groupes suisses se trouvent souvent cantonnés à un rôle secondaire.

Dans le même temps, les groupes interviewés rencontrent des difficultés pour se produire dans d'autres pays. Ces difficultés s'expliquent par le manque de contacts à l'étranger, les coûts relatifs à un tel projet et les contraintes professionnelles et familiales auxquelles ils sont confrontés. Globalement, ils peinent à se faire connaître en dehors du territoire helvétique, voire de leur région :

« C'est difficile pour nous de jouer quelque part d'autre en Suisse. Si on quitte un périmètre de 50 kilomètres, personne n'est intéressé par notre musique. Personne ne vient au concert ⁹. » (Damien, bassiste, Gamma)

Plusieurs interviewés ont insisté sur le fait que, pour trouver des dates à l'étranger, il est nécessaire soit de bénéficier du soutien d'acteurs prêts à investir dans le

to have their freedom and not hanging out with you. But it's mostly like friendly hi and it doesn't get above that level. »

9 « *It's difficult for us to play somewhere else in Switzerland I think. If we leave a fifty kilometers radius nobody is interested in us. Nobody comes to the show. »*

développement de la carrière du groupe, soit de compter sur des contacts pouvant aider à l'organisation d'une tournée dans une optique de don/contre-don. Et dans ce cas, le fait que ces groupes jouent peu de concerts dans d'autres pays restreint leurs possibilités de s'appuyer sur un tel réseau. Seul Zêta parvient régulièrement à se produire à l'étranger. Les membres de ce groupe bénéficient d'un réseau amical avec des musiciens basés à l'étranger. Ces derniers les ont, petit à petit, introduit dans leur réseau national et invité à se produire avec eux. Néanmoins, cet exemple reste relativement exceptionnel et Zêta est le seul des groupes rencontrés à avoir, dans une certaine mesure, intégré le marché de l'*indie rock* ¹⁰. De manière générale, les groupes interviewés se heurtent à certaines des structururations du monde de l'*indie rock*. L'organisation de celui-ci en marché et la large professionnalisation de ses acteurs peuvent expliquer ces difficultés, qui sont moins présentes dans d'autres mondes musicaux à l'organisation moins professionnalisée ¹¹.

Cette première lecture laisse apparaître que les groupes interviewés se situent en périphérie du monde de l'*indie rock* et peinent à intégrer son marché. Toutefois, elle n'est pas suffisante pour comprendre comment ils s'inscrivent dans ce monde musical. Pour ce faire, il faut prendre en compte l'ensemble des réseaux dans lesquels ils s'inscrivent, y compris ceux composés

d'acteurs non-humains, et en particulier les réseaux de circulation de la musique elle-même. Autrement dit, pour comprendre comment un genre musical se diffuse, il est nécessaire de s'intéresser aux pratiques d'écoute des musiciens ¹². Comme le rappelle Marc Perrenoud (2004), le musicien est d'abord un consommateur, avant d'être lui-même un producteur.

Sur la base des entretiens, on peut dégager trois canaux principaux par lesquels les interviewés découvrent de la musique : les médias (au sens large, y compris Internet), les concerts et les discussions avec d'autres amateurs. Les recommandations des médias tiennent un rôle particulier, puisqu'elles nourrissent en bonne partie le contenu des deux autres canaux : la prescription médiatique sert, à la fois, aux choix des programmeurs des salles de concert et alimente les discussions entre amateurs. Or, si les programmeurs et les amateurs sont des personnes avec qui mes informateurs partagent une certaine proximité, non seulement spatiale mais également sociale, les médias consultés (p. ex. Pitchfork, KEXP ou LastFM) sont, eux, beaucoup plus éloignés d'eux. De la même manière, les groupes cités en référence viennent en majorité de pays anglo-saxons (p. ex. Sonic Youth, My Bloody Valentine ou Radiohead). Les musiciens interviewés écoutent, en effet, relativement peu d'artistes suisses. Ils se justifient en faisant remarquer qu'il existe peu de « bons » groupes suisses ou que cette musique ne correspond pas à celle qu'ils souhaitent jouer.

10 Entendu comme l'ensemble des acteurs professionnalisés de ce monde de l'art (labels, médias, tourneurs, etc.).

11 Voir par exemple Alain Müller (2017) sur le hardcore punk ou Nick Crossley (2015) sur le début du punk.

12 Je passerai ici rapidement sur les détails des pratiques d'écoute de mes informateurs. Pour une analyse plus détaillée voir (Riom, 2017, à paraître).

Leurs références restent donc essentiellement ancrées dans les conventions du monde de l'*indie rock*. Cela se reflète aussi bien dans l'esthétique de leur musique, que dans les termes utilisés pour la décrire. On parlera par exemple d'un son *tight* ou *heavy*. Leurs pages web sont également en grande partie rédigées en anglais de manière à être accessibles au plus grand nombre. De surcroît, cinq des six groupes interviewés ont fait le choix de chanter en anglais. L'une des raisons avancées est une certaine fidélité aux standards de l'*indie rock* :

« Chanter en français sur du rock dans la plupart des cas ça sonne un petit peu comme une adaptation, comme quand tu regardes un film doublé. » (Bastien, chanteur et guitariste, Epsilon)

Comme l'explique Bastien, l'anglais est pour beaucoup la langue dans laquelle il apparaît le plus adéquat de chanter. L'utilisation de l'anglais non seulement participe à reproduire les conventions utilisées par les artistes qui les inspirent, mais traduit également leur attachement à l'univers qu'ils associent avec cette musique (Guibert, 2003; Spanu, 2015). À l'inverse, Peter (chanteur de Bêta) ne chante plus en anglais. Il a fait le choix du dialecte ¹³ afin que ses paroles puissent être mieux comprises par ses auditeurs. Parmi mes informateurs, Peter est celui qui associe le plus fortement musique et politique. Il milite notamment pour la défense des squats et des lieux de culture

alternative. Pourtant, il ne revendique pas l'influence d'artistes chantant en dialecte alémanique. Au contraire, il cite les Talking Heads ou le label Constellation comme inspiration de sa volonté de produire une musique engagée.

Ces exemples montrent que, si les groupes interviewés se trouvent en périphérie du monde de l'*indie rock*, ils n'y sont pas moins totalement connectés. Leur inscription ne passe pas tant par les coopérations qu'ils mobilisent pour produire leur musique que par l'ensemble des réseaux qu'ils tissent à travers leurs pratiques : choix esthétiques, écoute de musique, usages d'instruments, techniques d'enregistrement, etc. Ces flux d'objets et de conventions permettent aux individus de construire et de maintenir leur inscription dans ce monde musical (Ma, 2002). Il ne faut donc pas uniquement prêter attention aux coopérations entre individus, mais également prendre en compte le rôle des objets (Zimmermann, 2015) et les médiations qu'ils induisent (Hennion, 1993) dans la circulation des formes culturelles. Cette perspective permet d'insister sur le niveau individuel et de montrer que les phénomènes de circulation de musique ne peuvent être compris en dehors de la description fine des pratiques des acteurs qui la mettent en mouvement.

Un *indie rock* suisse existe-t-il ?

Toutefois, pour comprendre la circulation d'un genre musical, il n'est pas suffisant de s'en tenir aux réseaux dans lesquels les acteurs s'inscrivent. Il faut également

¹³ La région germanophone de la Suisse possède différentes formes de dialectes dérivés de l'allemand. Néanmoins, ils s'en distinguent fortement, de telle sorte qu'il n'est pas possible pour une personne uniquement germanophone de les comprendre.

prendre en compte comment ils s'identifient à des catégories. Les catégories sont importantes car, comme le relève François Ribac (2004 : 273-274), elles sont « le *médiateur* par lequel nous tissons des liens avec autrui et avec les choses », des « entités autonomes qui façonnent ceux qui passent et continuent d'exister à travers les générations de musiciens ». À ce titre, la question de l'existence d'un *indie rock suisse* me paraît pertinente pour saisir les processus de *boundary work* effectués par mes informateurs et la manière dont ces derniers s'identifient au monde de l'*indie rock*.

Plusieurs auteurs ont montré que le lien entre une esthétique et un lieu est le fruit d'un processus de construction sociale (voir, p. ex., Stokes 2004 ; Prior 2014). Cette opération permet d'établir l'existence d'un regroupement d'artistes ou d'œuvres réputés partager des caractéristiques particulières et former un ensemble cohérent. Si ce travail peut être pris en charge par les artistes eux-mêmes, des acteurs extérieurs à la production artistique, notamment institutionnels ou médiatiques, y participent également (Crane, 1989).

À l'instar de Stefan, les musiciens interviewés rejettent l'idée d'un rattachement local de leur musique :

« Notre musique est, je pense, comme style, un peu étrange ici. Il n'y a pas beaucoup de groupes qui font la même chose. [...] Je ne sais pas, ce n'est juste pas d'ici. Je n'ai pas vraiment l'impression que c'est de la musique d'ici ¹⁴. » (Stefan, guitariste, Gamma)

14 « *Our music, I think, is a bit alien here. Not a lot of bands are doing that [...] I don't know it's just not from here. I don't feel like it's music coming from here really.* »

Ils ne font jamais référence à une catégorie qui regrouperait des groupes *locaux*. Si un sentiment d'affinité peut se former autour d'éléments concrets, comme un label, l'utilisation d'un local de répétition ou l'organisation de concerts, celui-ci n'est jamais étendu au partage d'une esthétique commune. Comme le note Bastien (chanteur et guitariste, Epsilon), « c'est plus une bande de copains qu'un mouvement artistique ». Plutôt que de faire appel à une catégorie, les interviewés énumèrent les groupes qu'ils connaissent ou avec qui ils se reconnaissent une certaine similarité :

« Ouais bien sûr, à peu près. La musique ce n'est pas la même chose naturellement, mais ils ont le même esprit. [...] Ils travaillent beaucoup et peut-être ça ne sert à rien ou ça ne rapporte pas d'argent. Mais ils aiment bien la musique. » (Brian, batteur, Gamma)

Si Brian reconnaît une certaine similitude avec d'autres groupes, il ne fait pas référence à une catégorie définie. À l'inverse, il utilise l'expression « même esprit » ce qui lui permet d'éviter de devoir définir cette ressemblance et de faire appel à l'explicite de celle-ci. De manière générale, le rattachement à d'autres groupes se fait plutôt par la reconnaissance de pratiques communes – dans ce cas, le fait de ne pas avoir une ambition commerciale. D'ailleurs, ces pratiques, largement diffusées dans le monde de l'*indie rock*, ne sont pas spécifiques au contexte helvétique.

Pour mieux saisir l'identification des catégories, il est nécessaire de s'intéresser à leur utilisation dans leur contexte d'énonciation (Barna, 2012). Certains interviewés laissent entendre leur réticence à utiliser le terme d'*indie rock*. Dans le contexte suisse, ils

l'associent à des groupes dont, au contraire, ils cherchent plutôt à se distancer, car ils ne répondent pas à leurs propres aspirations (voir introduction). Par exemple, David (bassiste, Alpha) qualifie certains groupes d'*indie-pop*. L'ajout du suffixe *pop* lui permet de souligner le caractère qu'il juge trop accessible de leur musique, ou, pour reprendre les éléments mobilisés en introduction, leur engagement trop important dans l'aspiration *pop*, au détriment des aspirations *contre-culturelle* ou *artistique*.

Par ces stratégies de différenciation, mes informateurs tentent d'établir une frontière entre le « vrai » et le « faux » *indie rock* ¹⁵. Ce mouvement de distanciation existe d'ailleurs de manière générale par rapport à ce qu'ils considèrent comme la musique suisse. Raffaele (guitariste et chanteur, Zêta) assure que « si un son suisse existe, il doit être mauvais ¹⁶ ». Globalement, les critiques envers la musique suisse se concentrent sur le manque d'innovation des musiciens en question – ils ne feraient qu'essayer d'imiter la musique à la mode – et leur motivation – leur but serait davantage de réussir leur carrière que la création musicale en elle-même. En somme, les groupes identifiés comme *suisses* ne répondent pas aux exigences des aspirations – notamment *artistiques* et *contre-culturelles* – de mes informateurs. Si l'on comprend, dès lors, pourquoi ils sont peu enclins à s'identifier à un *son* suisse, il nous reste à examiner la possibilité de l'émergence d'une définition alternative de celui-ci.

Plusieurs auteurs (voir Hodgkinson, 2004 ; Guibert 2012) ont souligné l'importance d'acteurs médiatiques et institutionnels, proches des groupes, pour, à la fois, les mettre en avant et développer une identification collective propre ¹⁷. Ceux-ci permettent la création d'un espace de discussions propre aux acteurs d'un monde musical (Bennett, 2002). Or, les musiciens interviewés évoquent très peu d'acteurs de ce type. De fait, ces groupes dépendent directement des médias suisses grand public auxquels ils ont peu accès et avec qui ils ne partagent pas la même évaluation du succès ¹⁸. Ils se trouvent donc peu mis en scène médiatiquement dans des termes qu'ils puissent reprendre à leur avantage.

Par exemple, dans une bonne partie des festivals, mes informateurs se retrouvent à jouer sur la « scène suisse ¹⁹ ». Certains d'entre eux sont très critiques par rapport à ces initiatives, car ils refusent de correspondre à l'image de la musique suisse véhiculée par ces institutions :

17 Par exemple, Véra Vidal (2015) décrit très bien l'importance de ce type de médias (blog, fanzine, etc.) dans la constitution d'un réseau d'acteurs autour de la pratique des *basement shows* à Boston.

18 Par exemple, Raffaele déplore que, lorsque les genevois de Mama Rosin se sont produits dans l'émission – qu'il considère comme une référence – de Jools Holland sur la BBC, très peu de médias suisses ont relayé cette information. Or, comme un journaliste musical me l'a, ensuite, fait remarquer, peu de gens en Suisse connaissent cette émission. Cet exemple illustre le décalage qui existe entre les groupes et les médias généralistes quant à l'évaluation des marques du succès.

19 Plusieurs festivals, comme le Paléo à Nyon, cherchent depuis quelques années à mettre en avant les *groupes suisses* en leur consacrant une scène particulière.

15 Sur cette tension inhérente au monde de l'*indie rock* voir également Moore (2005) et Newman (2009).

16 « *If there is a Swiss one, then it's a bad sound.* »

« Quand on joue aux États-Unis, on est un groupe. [...] Tu sais c'est tellement ridicule cette manière de te présenter: "oh allons à la tente suisse. Peut-être ils ont de la rösti ou de la fondue ²⁰". » (Raffaele, chanteur et guitariste, Zêta)

Dans cet extrait, Raffaele marque clairement son refus de devoir répondre aux clichés mis en avant lors de certains événements des institutions de promotions culturelles helvétiques, et affirme son désir d'être considéré comme n'importe quel autre groupe d'*indie rock*.

Ce travail de définition de l'*indie rock suisse* pourrait venir de médias étrangers. Dans le cas par exemple de la *musique du monde*, les industries musicales occidentales ont construit une représentation de la musique de certains pays du Sud (Connell & Gibson, 2004). Néanmoins, les groupes interviewés qui sont en contact avec des médias étrangers ne rapportent pas de telles expériences. Comme le fait remarquer Johann (chanteur, Delta), ses interlocuteurs ont rarement eu l'occasion d'écouter un musicien suisse et n'ont de fait pas d'attentes particulières concernant sa musique. Ceci peut s'expliquer par le fait que relativement peu d'artistes helvétiques connaissent le succès à l'étranger. La Suisse est même parfois confondue avec la Suède, qui, elle, est un grand pays exportateur de musique (Burnett & Wikström, 2006 ; Moon, *et al.*, 2010) :

« Beaucoup de gens pensent que la Suisse, c'est la Suède. [...] Alors on a commencé à plaisanter avec ça :

20 « *When we play in the state we are a band. [...] You know it's so ridiculous that's kind way that put yourself "oh let's go to the Swiss tent maybe they have rösti or fondue".* »

« Nous venons de Suisse, c'est une île en Suède, une île en chocolat en Suède ²¹ ». (Karen, guitariste, Zêta)

Si, comme l'explique Karen, Zêta a fini par tourner cette méprise en dérision, l'anecdote illustre l'absence de la définition d'un *indie rock suisse*. Contrairement aux musiciens de *musique du monde* qui sont tenus de s'inscrire dans la représentation de la musique de leur pays, les groupes que j'ai interviewés, ne font pas l'objet de telles attentes. Il n'y a donc pas d'étiquette clairement définie qui puisse permettre une identification propre au contexte territorial suisse.

En somme, une identification *locale* ne va pas de soi et n'existe pas en dehors de son affirmation par les acteurs eux-mêmes (Lussier, 2009). Dans le cas de mon terrain, celle-ci n'existe pas et ni les groupes interviewés, ni d'autres acteurs (p. ex. des médias) ne cherchent à en établir une. Contrairement à ce que certains auteurs ont cherché à montrer (voir notamment Regev, 2007), la diffusion des genres musicaux ne se fait donc pas nécessairement dans une logique de construction d'une identité *glocale*, c'est-à-dire d'une identité *locale* reconstruite à partir d'influences ou de pressions exercées par des mouvements *globaux*. À l'inverse, mes informateurs s'identifient plutôt à un monde musical qu'ils participent à globaliser ²² (Harris, 2000 ; Müller, 2011).

21 « *A lot of people think that Switzerland is Sweden [...] so we start to joking "we are from Switzerland that's an island in Sweden, a chocolate island in Sweden".* »

22 Pour autant, cela ne veut pas dire qu'il faille abandonner toute idée de s'intéresser à la dimension territoriale de la production musicale

En guise de conclusion : différencier les réseaux des catégories

En conclusion, les groupes interviewés s'inscrivent totalement dans le monde de l'*indie rock* à travers un ensemble de réseaux non seulement composés de personnes, mais également de conventions, de pratiques et d'objets. Néanmoins, ils se heurtent à des difficultés pour diffuser leur musique et se trouvent, d'une certaine manière, en périphérie de ce monde. Les réseaux de production et de diffusion de leur musique restent restreints aussi bien au niveau de leur étendue géographique que du nombre d'acteurs impliqués. Pour autant, cela ne les empêche pas de s'identifier à ce monde sans faire appel à des références *locales*.

Ces constats permettent de souligner l'importance de faire la distinction entre, d'une part, la description des réseaux, des coopérations et des interdépendances qui constituent les mondes de l'art, et, d'autre

part, le travail d'identification collective mené par les acteurs. Le cas des six groupes que j'ai interviewés montre que ces deux niveaux d'analyse ne correspondent pas forcément l'un à l'autre : les réseaux de collaborations ne sont jamais finis et vont bien au-delà des frontières des catégories tracées par les individus ²³. Inversement, ces catégories peuvent réunir des éléments qui ne sont pas en relation directe. Dit autrement, mon terrain se distingue de l'image d'une production localement située et organisée autour d'une scène (Straw, 1991 ; Guibert, 2012). Il ne correspond pas non plus à une *scène translocale* que les acteurs parcourraient librement (Peterson & Bennett, 2004). Au contraire, les acteurs de mon terrain se heurtent à de forts effets de structuration qui les maintiennent en périphérie du monde de l'*indie rock* et de son marché. Pour autant, leurs pratiques et leur travail d'identification s'ancrent dans ce monde musical et participent à le globaliser (voir également Templeton, 2006 ; Luvaas, 2009).

Pour comprendre les phénomènes de diffusion et d'appropriation des genres musicaux, il faut donc, comme j'ai essayé de le faire dans cet article, considérer ces deux dimensions de manière différenciée. Autrement dit, il est nécessaire de décrire comment les acteurs composent collectivement des réseaux d'action, tout en s'intéressant à la manière dont ils tracent des frontières dans ces flux. Pour autant, cela ne veut pas dire que ces deux dimensions sont complètement séparées. Au contraire,

(pour plus de détails voir Riom, 2016a). Il s'agit néanmoins de prendre en compte ce que nous disent les anthropologues de la globalisation (p. ex. Marcus, 1995 ou Hannerz, 2003) pour dépasser l'opposition entre local et global et renoncer à l'idée d'indigénisation, ceci dans le but de saisir l'ensemble des réseaux qui parcourent les mondes musicaux (Müller, 2011), ainsi que les processus qui font « tenir ensemble » les identifications collectives qui y circulent (Riom, 2016b).

23 Becker (2010 : 59) note, d'ailleurs, que « les mondes de l'art n'ont pas de frontières précises [...] le problème n'est pas ici d'essayer de tracer une ligne de démarcation ».

il s'agit de rendre compte de comment elles s'imbriquent l'une par rapport à l'autre en offrant des prises et des résistances (Müller, 2016).

Cette approche s'appuie résolument sur des situations concrètes d'interactions et prête une attention toute particulière aux dispositions dans lesquelles l'action prend place. Elle permet de montrer comment la circulation de formes culturelles, aussi globalisée qu'elle puisse apparaître, s'ancre dans des réalités matérielles localisées (Zimmermann, 2015). Une telle approche rend également possible de comprendre comment un monde musical se structure à partir de situations d'interaction et, ainsi, d'expliquer les asymétries de pouvoir et de ressources qui le traverse. Si l'on peut voir dans mon terrain le reflet d'une hypothétique

hégémonie anglo-saxonne ou l'indigénisation d'une musique nord-américaine, cela nous ferait passer à côté des micro-dynamiques (organisation de tournées, pratiques d'écoute, prescription médiatique) qui créent de telles asymétries. Cette perspective permet de comprendre un genre musical comme un ensemble de flux qui relie, par une multitude de médiateurs, des individus qui le produisent et le reproduisent dans des agencements singuliers et, ainsi, de mettre en évidence comment, pour reprendre les mots de Fabien Hein, celui-ci est adapté par les individus qui l'adoptent (Hein, 2012). Autrement dit, cette perspective nous offre la possibilité de rendre compte du caractère décentralisé, chaotique, rhizomique pourrait-on même dire, des phénomènes de circulation des objets culturels.

Remerciements

Je tiens à remercier l'ensemble des personnes qui ont contribué à cette recherche à commencer par les musiciens qui ont donné de leur temps pour répondre à mes questions. Ma gratitude va également à mes différents lecteurs qui m'ont permis d'améliorer les différentes versions de ce texte : Sylvette Riom, Pierrette Bertholet, Arnaud Riom ; aux deux évaluateurs anonymes ainsi qu'à Gêrôme

Guibert pour leurs commentaires et leurs suggestions ; à l'ensemble du comité d'organisation et d'évaluation du prix jeune chercheur de l'IASPM – branche francophone d'Europe ; et à François Ribac et Alain Müller pour leurs encouragements et leur bienveillance. Des versions intermédiaires de ce texte ont été présentées dans le cadre du colloque *Keep It Simple, Make It Fast !* à Porto en juillet 2015 et du Déjeuner sociologique de l'université de Genève du 17 mars 2016.

Bibliographie

Barna Emília (2012), « Musical Identity and Social Shange : Articulating the National and the Translocal in Hungary's Indie Music Scene », *United academics journal of social sciences*, n° 7, p. 72-86.

Becker Howard S. (2010), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

— (2014), *What about Mozart ? What about Murder ? Reasoning from Cases*, Chicago, University of Chicago Press.

Bennett Andy (2002), « Music, Media and Urban Mythscapes : A Study of the "Canterbury Sound" », *Media, culture & society*, n° 241, p. 87-100.

Brubaker Rogers (2001), « Au-delà de l'«identité» », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 139, p. 66-85.

Bryson Bethany (1996), « Anything but Heavy Metal : Symbolic Exclusion and Musical Dislikes », *American sociological review*, n° 61, p. 884-899.

Burnett Robert & Wikström Patrik (2006), « Music Production in Times of Monopoly : The Example of Sweden », *Popular music and society*, n° 29, p. 575-82.

Connell John & Gibson Chris (2004), « World Music : Deterritorializing Place and Identity », *Progress in human geography*, n° 28, p. 342-61.

Crane Diana (1989), *The Transformation of the Avant-garde : The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press.

Crossley Nick (2015), *Networks of Sound, Style and Subversion. The Punk and Post-punk Worlds of*

Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80, Manchester, Manchester University Press.

Flesher Fominaya Cristina (2010), « Collective Identity in Social Movements : Central Concepts and Debates », *Sociology compass*, n° 4, p. 393-404.

Gerstin Julian (1998), « Reputation in a Musical Scene : The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics », *Ethnomusicology*, n° 42, p. 385-414.

Glaeser Andreas (2005), « An Ontology for the Ethnographic Analysis of Social Processes : Extending the Extended-case Method », *Social analysis*, n° 49, p. 16-45.

Guibert Grme (2003), « "Chantez-vous en franais ou en anglais ?" Le choix de la langue dans le rock en France », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 2, p. 83-98.

— (2012), « La "scne locale" : Gense d'une posture de travail », in Dorin Stphane (ed.), *Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation*, Paris, Seteun, p. 94-124.

Haenfler Ross (2004), « Collective Identity in the Straight Edge Movement », *The sociological quarterly*, n° 45, p. 785-805.

Hannerz Ulf (2003), « Several Sites in One », in Eriksen Thomas H. (ed.), *Globalisation : Studies in Anthropology*, Londres, Pluto Press, p. 18-38.

Hein Fabien (2012), « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de La scne punk rock », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 9, p. 105-26.

Hennion Antoine (1993), *La passion musicale. Une sociologie de la mdiation*, Paris, ditions Mtali.

Hodgkinson James A. (2004) « The Fanzine Discourse over Post Rock », in Bennett Andy & Peterson Richard A. (eds.), *Music Scenes : Local, translocal and virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, p. 221-53.

Kahn-Harris Keith (2000), « "Roots" ? The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene », *Popular music*, n° 19, p. 13-30.

Kruse Holly (1993), « Subcultural Identity in Alternative Music Culture », *Popular music*, n° 12, p. 33-41.

Lussier Martin (2009), « La scne punk montralaise », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 6, p. 221-36.

Luvaas Brent (2009), « Dislocating Sounds : The Deterritorialization of Indonesian Indie Pop », *Cultural anthropology*, n° 24, p. 246-79.

Ma Eric Kit-wai (2002), « Translocal Spatiality », *International journal of cultural studies*, n° 5, p. 131-152.

Marcus George E. (1995), « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-sited Ethnography », *Annual Review of Anthropology*, n° 24, p. 95-117.

Martnez Garcia Slvia (2006), « La production de genres : analyses depuis les priphries du heavy metal », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 5, p. 91-113.

Melucci Alberto (1996), *Challenging Codes : Collective Action in the Information Age*, Cambridge, Cambridge University Press.

Moon Shin-II, Barnett George A., & Lim Yon Soo (2010), « The Structure of International Music Flows Using

Network Analysis », *New media & society*, n° 12, p. 379-399.

Moore Ryan (2005), « Alternative to What? Subcultural Capital and the Commercialization of a Music Scene », *Deviant behavior*, n° 26, p. 229-252.

Müller Alain (2011), « Understanding Dislocal Urban Subcultures : The Example of the Hardcore Scene, from Tokyo and Beyond », *Music and arts in action*, n° 3, p. 136-47.

— (2016), « Beyond Ethnographic Scriptocentrism : Modelling Multi-scalar Processes, Networks, and Relationships », *Anthropological theory*, n° 16, p. 98-130.

— (2017, à paraître), *Construire le monde du hardcore punk*, Genève & Zürich, Seismo.

Newman Michael Z. (2009), « Indie Culture : In Pursuit of the Authentic Autonomous Alternative », *Cinema Journal*, n° 48, p. 16-34.

Perrenoud Marc (2004), « Partitions ordinaires », *Sociétés*, n° 3, p. 25-34.

Peterson Richard A. & Bennett Andy (2004), « Introducing Music Scenes », in Bennett Andy & Peterson Richard A. (eds.), *Music Scenes : Local, Translocal, and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, p. 1-16.

Prior Nick (2014), « “It’s a Social Thing, Not a Nature Thing” : Popular Music Practices in Reykjavík, Iceland », *Cultural sociology*, n° 9, p. 81-98.

Regev Motti (2007), « Ethno-national Pop-Rock : Music, Aesthetic, Cosmopolitanism Made from within », *Cultural sociology*, n° 1, p. 317-341.

Ribac François (2004), *L'avaleur de rock*, Paris, La Dispute.

Rice Timothy (2007), « Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology », *Muzikologija*, n° 7, p. 17-38.

Riom Loïc (2016a), « *We're from Switzerland, that's a chocolate island in Sweden!* » *Comprendre l'indie rock du point de vue de six groupes suisses*, Genève, Institut de recherches sociologiques.

— (2016b), « We're from Switzerland, That's a Chocolate Island in Sweden : Understanding the Situation of Swiss Bands with Regard to the Indie Rock Rhizome », in Guerra Paula & Moreira Tânia (eds.), *Keep It Simple, Make It Fast! An Approach to Underground Music Scene: Volume 2*, Porto, University of Porto, p. 221-228.

— (2017, à paraître), « “We Got Together Through the Sound of Pink Floyd” : Comprendre les groupes d'indie rock à travers les carrières d'amateurs de leurs membres », *Working paper*, université de Genève, Suisse.

Ritzer George (2009), *Globalization : A Basic Text*, Hoboken, John Wiley & Sons.

Rutten Paul (1996), « Global Sounds and Local Brews : Musical Developments and Music Industry in Europe », in Rutten Paul (ed.), *Music, culture and society in Europe*, Bruxelles, European Music Office, p. 64-76.

Seago Alex (2004), « The “Kraftwerk-Effekt” : Transatlantic Circulation, Global Networks and Contemporary Pop Music », *Atlantic studies*, n° 1, p. 85-106.

Small Christopher (2011), *Musicking : The Meanings of Performing and Listening*,

Middletown, Wesleyan University Press.

Spanu Michael (2015), « Sing It Yourself! Uses and Representations of the English Language in French Popular and Underground Music », in Guerra Paula & Moreira Tânia (eds.), *Keep It Simple, Make It Fast! An Approach to Underground Music Scene : Volume 1*, Porto, University of Porto, p. 513-523.

Stokes Martin (2004), « Musique, identité et “ville-monde” », *L'homme*, n° 3, p. 371-388.

Straw Will (1991), « Systems of Articulation, Logics of Change : Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural studies*, n° 5, p. 368-88.

Templeton Inez H. (2006) « What's so German about It? Cultural Identity in the Berlin Hip Hop Scene », Thèse de Doctorat, University of Stirling, Royaume-Uni.

Vidal Véra (2015), « Children of the Night : the Boston DIY Network », Mémoire de Master, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Weinstein Matthew (2016), *TAMS Analyzer*, Tacoma, Mayday Softworks.

Zimmermann Basile (2015), *Waves and Forms : Electronic Music Devices and Computer Encodings in China*, Cambridge & Londres, MIT Press.