

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

21 : 1-2 | 2024

Les Fabriques sonores du Sud global

L'indie anglophone et le destin de l'alternative musicale, trente ans plus tard

Anglophone Indie and the Fate of the Musical Alternative, Three Decades On

David Hesmondhalgh

Traducteur : Jedediah Sklower



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/12756>

DOI : 10.4000/12vkk

ISSN : 1950-568X

Cet article est une traduction de :

Anglophone Indie and the Fate of the Musical Alternative, Three Decades On - URL : <https://journals.openedition.org/volume/12761> [en]

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2024

Pagination : 215-219

ISBN : 978-2-913169-74-6

ISSN : 2117-4148

Distribution électronique Cairn



Référence électronique

David Hesmondhalgh, « L'indie anglophone et le destin de l'alternative musicale, trente ans plus tard », *Volume !* [En ligne], 21 : 1-2 | 2024, mis en ligne le 01 juin 2024, consulté le 10 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/12756> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12vkk>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Document

L'indie anglophone et le destin de l'alternative musicale, trente ans plus tard

Par David Hesmondhalgh (Université de Leeds)

Traduit de l'anglais (britannique) par Jedediah Sklower


21

1-2

J'ai conduit la recherche qui a mené à la rédaction de l'article qui suit au milieu des années 1990. À l'époque, l'indie britannique et son cousin nord-américain, le rock alternatif, venaient toute juste de quitter leur position de marginalité culturelle pour se rapprocher d'une sorte de mainstream.

L'analyse qui suit montre que les premières années du rock alternatif anglophone virent la mise en œuvre de fragiles alliances organisationnelles et esthétiques contre-hégémoniques, dans le sillage du punk. Ces alliances rassemblèrent des fractions de publics issus de la classe ouvrière (souvent associées à des subcultures juvéniles de diverse nature) et une autre de la jeunesse éduquée de la petite bourgeoisie. Les maisons de disques indépendantes jouèrent un rôle fondamental dans la constitution de représentations multiples de l'altérité au sein de ces différents groupes : c'est ce qui explique la popularité croissante du terme « indie »,

bien qu'il servît surtout à qualifier les franges plus bourgeoises du continuum musical.

Les organisations qui soutenaient ces musiques plus subculturelles dans les années suivant l'explosion punk en 1977 avaient été érigées sur les ruines de la ville occidentale postindustrielle mais pré-gentrifiée, avec l'aide de l'État-providence (dont les mailles étaient bien sûr plus lâches aux États-Unis), du socialisme, de l'anarchisme et du féminisme, des squats et d'organisations de base qui, à l'apogée de la contre-culture, constituaient une économie alternative. L'esthétique de cette musique était souvent faite de refus et de colère, d'une célébration de la simplicité et de la franchise – bien que l'influence de la contre-culture hippie fût plus forte qu'on ne le reconnaissait à l'époque.

Dans les années 1990 et 2000, l'essor immobilier, les dithyrambes à la gloire de la ville néolibérale et l'épuisement des radicalités politiques avaient sérieusement érodé cette version de l'économie subculturelle alternative, et l'esthétique punk qui en constituait le noyau dur semblait désormais relever d'un autre âge. Le monde qui avait enfanté des groupes comme Crass – dont je parle dans cet article (Fugazi pourrait en être l'équivalent américain) – avait quasiment disparu au milieu des années 1990, quand j'effectuais mes recherches et m'attelais à en tirer un écrit. Pendant ce temps, l'enseignement supérieur – ingrédient central dans la séduction opérée par la musique alternative (« college rock » aux États-Unis, indie en Grande-Bretagne) sur des publics plus bourgeois – se développait rapidement dans les pays anglophones ; cet environnement nourrissait un ensemble de positions esthétiques célébrant un amateurisme bordélique, de l'expérimentation

post-rock aux pastiches pop. En termes bourdieusiens, des publics fortement dotés en capital culturel renonçaient à accumuler du capital économique.

Mais par la suite, après le moment Britpop du milieu des années 1990, une variante classique de l'indie, dont les racines plongeaient dans les dispositions de garçons et de filles sensibles et intelligents, mais qui s'accordait de plus en plus avec une atmosphère dépolitisée et l'essor d'un nouveau type de nationalisme centriste (incarné par le New Labour de Tony Blair), commença à séduire des publics issus de diverses classes sociales. Des fractions de la classe ouvrière et de la petite bourgeoisie adoptèrent une version rock de l'hédonisme qui avait nourri des scènes rivales imprégnées de bien plus de vitalité, quand la culture rave explosa au tournant des années 1990. L'espèce de pseudo-indépendance chaotique dont je parle dans mon article, expérimentée au début des années 1990, se diffusa largement par la suite. L'indie se déploya ses ailes, et tandis qu'elle gagnait un public ouvrier, elle fut également adoptée (et jouée) par les bénéficiaires bien lotis de la flambée immobilière qui avait embourgeoisé les villes. La fortune croissante de leurs parents amortissait la précarité de ces jeunes bohèmes : « Un coup de fil à papa et il pouvait tout interrompre » [« *If you called your dad he could stop it all* »], comme le chantait Pulp dans « Common People » (*Different Class*, Island Records, 1995).

Ainsi, mon article de 1999 décrit un moment, une décennie pendant laquelle la politique organisationnelle du rock alternatif était résolument en train de devenir moins contre-hégémonique en Grande-Bretagne, et plus généralement dans le monde anglophone (Amérique du Nord, bien sûr, mais aussi Australie et Nouvelle-Zélande, qui

avaient également significativement contribué à la musique alternative).

D'autres transformations des années 2000 suscitérent l'abandon de cette politique organisationnelle. Alors que les recettes de l'industrie du disque se mirent à fondre en l'an 2000, les musiciens se sentaient de plus en plus poussés à convoiter la forme la plus méprisée des compromissions : céder les droits sur leur musique en vue d'une exploitation publicitaire, notamment dans des réclames louant des entreprises problématiques comme des banques ou des chaînes de fast food. Pour certains musiciens, c'était une manière de se libérer de leur sentiment de culpabilité politique. Les fans et les publics étaient devenus bien plus indifférents à de tels accommodements, non seulement du fait du déclin des recettes engendré par le numérique, mais aussi de transformations sociopolitiques qui avaient sapé et privé de sa vitalité politique le tabou romantique sur la marchandisation de la musique.

L'article traite fondamentalement de la relation entre politiques organisationnelle et esthétique. Il était prévisible que le succès du rock indé et alternatif serait perçu comme l'autre versant – ou la cause – d'un déclin esthétique. Vers le début du siècle, des journalistes se plaignaient d'une « indie dépotoir » [*landfill indie*] : la surproduction rampante d'une musique fade, pétrie de nostalgie et techniquement peu impressionnante. En réalité, ce sentiment d'épuisement de l'indie avait des racines lointaines. Il dérivait du déclin lent et irrégulier du rock comme hypergenre auquel appartenait l'indie. Les publics avides de ce que le rock avait jadis d'innovant ou de transgressif avaient déjà abandonné le rock à guitares à partir de la fin des années 1980, en faveur du hip-hop

ou des musiques électroniques, que celles-ci fussent orientées vers le plaisir hédoniste ou la contemplation trippante.

Ce sentiment d'épuisement esthétique n'était pas sans fondement. Une grande part de l'indie britannique, pendant sa période faste et douteuse, puisait dans une esthétique dont l'amateurisme désordonné et enfantin originel avait séduit, et ce phénomène avait été compris comme une forme de résistance au tapage dispendieux du mainstream. La marchandisation avait dépouillé ce son de sa désuète politique de la culture et fait place à un vide esthétique. Pendant ce temps, le rock alternatif américain se tournait de plus en plus vers des fioritures country et un discours folk – parfois aussi tributaire d'un Dylan de l'époque classique que les groupes britanniques l'étaient du Velvet Underground.

Mais je suis frappé aujourd'hui – comme je l'étais au milieu des années 1990 – par la disjonction entre politique organisationnelle et politique esthétique, alors même que je cherche à insister sur leurs possibles articulations. Car si les représentations alternatives de l'indépendance organisationnelle ont perdu de leur force, je considère que la musique alternative a conservé une partie de son intérêt et de sa vitalité. La musique étiquetée comme « indé » ou alternative dans les années 2000-2010 était souvent (mais en aucun cas systématiquement) musicalement plus aventureuse et innovante, plus funky et dansante, ou plus enthousiasmante que ne le voudraient des rétrospectives superficielles et méprisantes. L'indie anglophone et le rock alternatif avaient continué à ménager un espace pour des formes d'étrangeté personnelle et musicale et certaines façons d'exprimer les dégâts psychiques des sociétés capitalistes.

Sa puissance esthétique pourrait être plus justement caractérisée comme « classique » que nostalgique, fondée sur certaines conceptions du canon et de l'éducation musicale auxquelles fans et musiciens devraient adhérer. Tandis que l'indie perdait de sa popularité dans les années 2010, ce classicisme avait commencé à ressembler à celui de dévots du jazz dans les années 1970, la préservation un peu élitiste d'une flamme, plutôt que la situation que j'ai décrite dans les années 1990, qui m'apparaît aujourd'hui plus comme un effort réactionnaire pour maintenir une hégémonie blanche et masculine affrontant alors sa première crise. Et de nombreux fans et musiciens indie sont conscients, à différents degrés, que c'est dans la pop que la créativité musicale s'est le plus épanouie ces derniers temps.

Quel est le destin de l'indie anglophone dans les années 2020 ? On trouve encore des pépites esthétiques. Une vague de musiciennes brillantes ont incorporé une version millénaire de la politique féministe qui était cruciale dans les premières années politisées de l'indie. Des gamins esthètes trouvent de nouvelles manières de rafraîchir le langage musical de l'indie, comme on le voit dans la tendance récente au *sprechgesang* satirique et/ou socialement conscient. Mais le public de l'indie semble à peine moins résistant à la créativité noire qu'à son apogée : non seulement dans les nombreuses variantes internationales du hip-hop, ou les réinventions périodiques du jazz, mais dans la myriade de mélanges R&B et neo-soul qui perpétuent les riches héritages de la soul et de la disco. (Et tant de musiciens œuvrant dans le monde alternatif du post-punk ont longtemps manifesté un réel intérêt pour les musiques noires, même si par moments ils risquaient de sombrer dans l'appropriation.)

La version politisée de l'indépendance en tant qu'alternative n'a pas disparu. Elle a survécu, et parfois même prospéré, sous la forme de l'indie punk DIY, qui est très marqué par une politique féministe et LGBTQ+, et plus aléatoirement par une politique antiraciste. Le hip-hop porte en lui une politique propre de l'indépendance, fondée sur l'exigence d'une rétribution intégrale, et qui est par conséquent suspicieuse vis-à-vis du dédain romantique pour le commerce. Dans le cadre urbain des musiques populaires, se tenant souvent à distance de quartiers multiculturels dynamiques (bien qu'en difficulté) ou encore du tapage du metal, l'indie anglophone n'offre pas tant une alternative qu'un refuge de goût précaire, tout en étant relativement confortable.

Le risque, c'est que ces conceptions de l'indépendance organisationnelle et esthétique sont de plus en plus incorporées aux plateformes. Le téléchargement facile et pas cher de musique offre des quantités énormes de « contenu généré par les utilisateurs » qui s'ajoutent à celui distribué et commercialisé par les majors et les gros indépendants. Les plateformes de streaming et leurs médias sociaux et variantes proposant des vidéos courtes offrent un monolithe imposant de convenance et d'abondance auquel peu d'amateurs de musique peuvent résister, tout en se sentant débordés par l'offre. Les petites salles – le cœur vibrant du concert indé – ont terriblement souffert pendant la pandémie. La radio continue à s'effacer comme moyen de créer et de soutenir une communauté musicale. La seule alternative substantielle que tout le monde a à la bouche est Bandcamp, qui opère aux marges et qui doit surmonter des difficultés croissantes. Les plateformes de réseaux sociaux offrent leurs propres

déclinaisons de communautés, mais il est évident que l'idée de service public y est parfaitement absente. Les radios universitaires aux États-Unis et les efforts vaillants de la BBC pour promouvoir la diversité musicale déclinent. Tant d'un point de vue esthétique qu'organisationnel, l'identité de l'indie semble parfois courir le risque de se fondre dans l'hypergenre rock qu'elle cherchait à l'origine à renverser ou à réformer.

Mais la bataille n'est pas finie. L'adoption par de nombreux jeunes d'une politique anticapitaliste, anticolonialiste, féministe et queer trouve un écho dans les efforts inégaux de résister à la domination technologique et à la fadeur culturelle. Des publics plus âgés se sentent souvent le plus en vie, musicalement, lorsqu'ils se souviennent de leurs affinités passées avec les tentatives de bousculer les choses, lorsqu'ils se sentent défiés ou transformés par les sons. L'aphorisme qu'adorait Joe Strummer, ce héros paradoxal de la musique alternative, reste vrai : le futur (musical) n'est pas écrit.

Note

Je suis extrêmement reconnaissant à Jedediah Sklower et Gêrôme Guibert de l'intérêt qu'ils portent à ce vieil article et de m'avoir proposé de rédiger cette postface, ainsi qu'à Dario Rudy pour sa traduction. Pour des questions de place, et afin d'éviter que cet aperçu sociologique ne s'embourbe dans des querelles de goût, j'ai délibérément évité de donner des exemples concrets, sous la forme d'artistes ou de titres de morceaux. Et il n'y avait pas de place pour citer ne serait-ce que d'une fraction des excellentes recherches qui ont été menées sur les

musiques indépendantes et alternatives depuis (et avant) la publication en 1999 de l'article. Je vais toutefois mentionner ici quelques productions où le lecteur pourra puiser ces éléments, et j'espère qu'il ne paraîtra pas narcissique ou népotiste de ma part de ne mentionner que mon propre travail et celui de mes collaborateurs les plus proches.

Avec ma collègue Leslie Meier, nous avons étudié les rapports entre musiques populaires et la question de l'alternative dans « Popular Music, Independence and the Concept of the Alternative in Contemporary Capitalism » (in James Bennett et Niki Strange [eds.], *Media Independence: Working With Freedom or Working For Free ?*, Abingdon/New York, Routledge, 2014, p. 94-116), qui met à jour certaines des questions abordées dans l'article de 1999, notamment à propos de l'ère numérique (mais pas encore des plateformes), notamment à partir du concept de « critique artiste » et de l'analyse de son intégration aux sociétés capitalistes par Boltanski et Chiapello.

Ellis Jones, un musicien prolifique qui travaille extensivement dans la tradition punk indé, a écrit un superbe livre sur les enchevêtrements de la musique alternative et des médias sociaux : *DIY Music and the Politics of Social Media* (Londres, Bloomsbury, 2021). Avec Ellis, nous avons coécrit un article avec un autre ancien collègue, Andreas Rauh, sur Soundcloud et Bandcamp comme plateformes musicales alternatives (« SoundCloud and Bandcamp as Alternative Music Platforms », *Social Media and Society*, vol. 5, n° 4, 2019, p. 1-13).

Ma collègue Bethany Klein a écrit deux monographies offrant de précieuses vues d'ensemble et une analyse convaincante de

certaines des questions et tendances évoquées ici, dans *As Heard on TV: Popular Music in Advertising* (Abingdon/New York, Routledge, 2009) et *Selling Out: Culture, Commerce and Popular Music* (Londres, Bloomsbury, 2020).

Enfin, pour rester dans le fil de l'article de 1999, je me suis restreint ici au monde anglophone, et il est fantastique de voir éclore des recherches sur l'indépendance et l'alternative dans d'autres contextes géographiques. À ce propos, et pour reprendre la métaphore douteuse et peut-être classiste d'« indie dépotoir », il vaut la peine de noter que, plutôt que d'être enfouis dans des décharges, les CDs indésirables issus de la surproduction occidentale des années 1990 furent souvent envoyés en Chine pour y être mis au rebut. Beaucoup de ces CDs se sont, d'une manière ou d'une autre, retrouvés sur des marchés chinois, informant les goûts d'une génération de jeunes mélomanes chinois, dont beaucoup ont suivi une trajectoire musicale, comme le raconte mon collègue Zhongwei « Mabu » Li dans une thèse de doctorat remarquable (*Cut-Out: Music, Profanity, and Subcultural Politics in 1990s China*, London School of Economics and Political Science).

Au-delà de nos collaborations à Leeds, j'aimerais aussi saluer l'influence durable que les écrits de Simon Reynolds et Mark Fisher ont eue sur mes réflexions sur ces sujets et d'autres qui leur sont liés, ainsi que le rôle crucial que Georgina Born a joué en dirigeant la recherche doctorale dont fut tiré cet article. Plus récemment, mes conversations avec David Wilkinson – et son ouvrage brillant *Post-Punk, Politics and Pleasure in Britain* (Londres, Palgrave Macmillan, 2016) – m'ont beaucoup inspiré.