

Université de Montréal

L'Islande et sa musique représentées dans le documentaire :
entre lieu, scène et insularité

par
Juliette Devert

Département de communication
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès sciences (M.Sc.)
en sciences de la communication

Août 2013

© Juliette Devert, 2013

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
L'Islande et sa musique représentées dans le documentaire :
entre lieu, scène et insularité

Présenté par :
Juliette Devert

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Tamara Vukov présidente-rapporteure

Line Grenier directrice de recherche

William Straw membre du jury
(Department of Art History and
Communication Studies, McGill University)



Figure a : Iceland, Somewhere There ; Iceland, It's There !

Source : https://fbcdn-sphotos-b-a.akamaihd.net/hphotos-ak-ash4/420169_10150665357739621_843385085_n.jpg

Sommaire

Ce mémoire de maîtrise s'intéresse à la scène musicale islandaise à travers le documentaire. La notion de scène désigne généralement un contexte spatial au sein duquel différents acteurs (musiciens, producteurs, promoteurs, amateurs de musique, etc.) partagent des intérêts à l'égard de la musique. Dans ce mémoire, elle est conceptualisée en combinant d'une part l'approche de Straw (1991) qui met l'accent sur l'aspect interactionnel et réticulaire de la scène et souligne le potentiel d'adaptation au changement de cet espace de sociabilité ; et d'autre part, celle de Bennett et Peterson (2004) qui insistent sur les différences d'échelles auxquelles se déploient les réseaux d'interactions que constituent les scènes locales, trans-locales et virtuelles. L'auteure y intègre aussi une réflexion géographique destinée à problématiser le caractère insulaire de l'Islande en tant qu'élément productif de la scène musicale qui s'y déploie. Pour ce faire, elle a recours aux propositions théoriques de Massey (2005) concernant l'espace comme construit à travers un ensemble hétérogène de trajectoires, des « stories-so-far » dont la co-présence et la simultanéité conférerait au lieu que serait, en l'occurrence, la scène islandaise, sa spécificité.

Ce questionnement fait l'objet d'une exploration empirique à travers une série de documentaires s'intéressant, selon des modes différents (Nichols, 2001 ; 2010), à différents visages de la musique locale en Islande. Les représentations visuelles et auditives de l'Islande et de la musique islandaise que produisent ces documentaires constituent le discours qui fait l'objet de l'analyse. Inspirée de la perspective de Hall (1994 ; 1997), le discours est abordé en tant qu'unité

significative socio-historiquement ancrée et composée d'énoncés. La démarche méthodologique adoptée consiste à examiner un corpus de documentaires pour en dégager les énoncés et, sur cette base, reconstituer les différentes trajectoires constitutives de la scène musicale islandaise ainsi mise en discours. L'analyse met en évidence cinq trajectoires (Monde ; Affinités ; Filiation ; Stéréotypie et authenticité ; Territorialité) ainsi que les différentes modalités de leur co-occurrence, points de rencontre ou de distanciation, à différentes échelles. Ce sont ces points de (non) rencontre qui constituent le lieu de la scène islandaise.

Mots clés : scène musicale – Islande – lieu – documentaire – trajectoires

Abstract

This Masters thesis examines the icelandic music scene as portrayed through documentaries. The notion of scene usually refers to a spatial entity in which different actors (musicians, producers, promoters, fans, etc) share their common interests in music. In this thesis, its conceptualization combines elements drawn from an approach developed by Straw (1991) wich focuses on ideas of interaction and network, and insists on how this space of sociability is formed through adaptation and change ; and from Bennett and Peterson's (2004) approach which emphasize the difference in scales through which the networks of interactions characteristic of local, trans-local and virtual scenes are deployed. The author also addresses geographical questions as a means to further problematize the insular character of Island construed as one of the elements through which the music scene is produced. She does so by mobilizing Massey's (2005) theory of space as a coming together of heterogeneous trajectories and "stories-so-far", and argues that it is the copresence and simultaneity of these trajectories that give the icelandic music scene its specificity.

This line of investigation is pursued through the empirical exploration of a series of documentaries which address through different modes (Nichols, 2001 ; 2010) various facets of what they construe as local music in Iceland. The visual and aural representations that these documentaries put forth form the discourse that is the object of the analysis. Inspired by Hall (1994 ; 1997) discourse is considered as a meaningful and sociohistorically contingent unit composed of statements. The methodological process that guides the analysis consists in the

critical examination of a corpus of documentaries with a view to identifying the statements that they articulate, and, on this basis, to reconstituting the different trajectories that constitute the icelandic music scene discursively produced therein. The analysis brings forth five trajectories (World ; Affinities ; Filiation ; Stereotyping et authenticity ; Territoriality) and discusses their various co-occurrences at different scales. It is these (non-) meeting points which are conceptualized as constituting the place of the icelandic music scene.

Key words : music scene - Iceland - place - documentary - trajectories

Table des matières

Sommaire	iv
Abstract	vi
Table des matières	viii
Liste des tableaux et figures	xi
Remerciements	xii
Introduction	1
UN. Problématisation et conceptualisation : une scène et son lieu	6
1.1 La scène musicale : approches plurielles	6
1.2 L'Islande, un territoire nordique et insulaire	10
1.3 La scène musicale islandaise : lieu et trajectoires	13
DEUX. Méthodologie de recherche	18
2.1 Le documentaire, mode de production d'un discours sur l'Islande et la musique islandaise	18
2.2 Le documentaire, entre portrait et interprétation	21
2.3 Corpus	27

2.4 Démarche et outils d'analyse	34
2.4.1 Grilles d'analyse	35
2.4.2 Fiches d'analyse des catégories	37
2.4.3 Schémas	38
2.5 Positionnement en tant que chercheur	42
TROIS. Analyse	44
3.1 L'Islande en musique : portraits filmiques	44
3.1.1 Iceland Airwaves Documentary	45
3.1.2 Backyard	47
3.1.3 Heima	50
3.1.4 Iceland : Beyond Sigur Rós	52
3.1.5 Screaming Masterpiece	54
3.2 Le domaine musical islandais	56
3.2.1 Particularités démographiques et valeurs communes	56
3.2.2 Climat, nature et territoire physique	60
3.2.3 Isolement et rapports avec les continents	64
3.2.4 Un rapport particulier à la musique ?	71
<i>La place de la musique dans la vie des Islandais</i>	71
<i>Passion et instinct</i>	73
<i>Ténacité et DIY ("can-do attitude")</i>	75
<i>Simplicité, plaisir et modestie</i>	78
<i>Esprit de fête et culture de party</i>	82
3.2.5 Multiplicité des influences et des genres musicaux	84
3.3 Le lieu de la scène musicale islandaise	87
3.3.1 Un lieu construit par la co-occurrence de trajectoires :	
La scène islandaise et ses trajectoires constitutives	88
<i>Monde</i>	88

<i>Affinités</i>	91
<i>Filiation</i>	92
<i>Stéréotypie et authenticité</i>	98
<i>Territorialité</i>	104
3.3.2 Rencontres, distanciation et effectivités des trajectoires	107
<i>Filiation \// Monde</i>	107
<i>Stéréotypie et authenticité \// Monde</i>	110
<i>Filiation \// Stéréotypie et authenticité</i>	111
<i>Monde \// Affinités</i>	112
<i>Filiation \// Affinités</i>	113
<i>Stéréotypie et authenticité \// Affinités</i>	116
<i>Territorialité \// Monde</i>	118
<i>Territorialité \// Affinités</i>	120
<i>Territorialité \// Stéréotypie et authenticité</i>	123
<i>Territorialité \// Filiation</i>	127
QUATRE. En conclusion...	131
4.1 Synthèse	131
4.2 Les limites de ce mémoire	134
4.3 Ouvertures : entre nation et sentiment d'appartenance	135
Filmographie	138
Bibliographie	140
Annexe	148

Liste des tableaux et figures

<u>Figure a.</u> Iceland, Somewhere There ; Iceland, It's There !	iii
<u>Figure b.</u> Couverture de la pochette du DVD du film <i>Backyard</i>	29
<u>Figure c.</u> Couverture de la pochette du DVD du film <i>Heima</i>	30
<u>Figure d.</u> Réflexion sur un premier niveau d'analyse	39
<u>Figure e.</u> Réflexion préliminaire sur un deuxième niveau d'analyse	40
<u>Figure f.</u> Réflexion en termes de trajectoires	41
<u>Figure g.</u> Carte topographique de l'Islande	148
<u>Tableau h.</u> Grille d'analyse	149

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche Line Grenier qui m'a été d'une aide inestimable tout au long de ma scolarité de maîtrise. Elle m'a donné tous les outils nécessaires pour faire les liens entre ma formation antérieure et la recherche en communication médiatique. Elle m'a guidé de manière à ce que mes intérêts puissent être placés au coeur de ma recherche, rendant cet exercice passionnant et épanouissant.

Merci à mes parents, qui m'ont toujours fait confiance et soutenu dans les projets que j'ai pu entreprendre ; et sans qui je n'aurais pas pu venir au Québec il y a cinq ans dans de telles conditions. Mes actions sont teintées de vos valeurs et je vous en serai toujours reconnaissante.

À Fred, qui a catalysé mon intérêt pour la musique et tout l'univers qui l'entoure, qui a attisé ma fascination pour l'Islande. Nos discussions sur la provenance de la musique m'ont inspiré le thème de ce mémoire. Sa présence et son support quotidien - qui n'a pas failli à mes aléas d'humeur - m'ont été essentiels à la réalisation de ce projet. Je crois aux rencontres qui changent une vie, celle de Fred en est une. Mon bonheur dépend de lui.

Je remercie ma géographe préférée, Lou-Anne, avec qui j'ai maintes fois partagé le sentiment d'exaspération face à la question « Mais qu'est-ce-que vous allez faire avec un bacc. en géographie ? », et à qui je disais que la maîtrise ne m'intéressait pas, faute de sujet assez passionnant pour s'y consacrer pendant deux ans.

Merci à Alice, Jade, Sam et les autres Co'Pains de m'avoir soutenue tout au long du processus de toutes sortes de façons. J'ai été très souvent déçue de refuser vos invitations de sorties, mais en voici enfin le résultat.

Un merci particulier à ma grande soeur Lucile qui est passée par là il y a deux ans et qui m'avait avertie dès le début que le fait de se lancer dans la rédaction d'un mémoire méritait qu'on y réfléchisse sérieusement. Mes pensées vont également au reste de ma famille, et plus spécialement à Mylène, sans qui je ne serais pas la personne que je suis. Je remercie aussi mes beaux-parents de m'avoir offert l'opportunité d'écrire quelques pages sur les routes de la Floride et de la Louisiane.

Je tiens à remercier le groupe COGECO et la Faculté des études supérieures qui, en m'accordant la bourse Henri-Audet / F.E.S. à l'automne 2012 m'ont soutenu financièrement durant la rédaction de ce mémoire. Il va de même pour le département de communication, qui m'a offert une bourse de fin d'études au printemps 2013. Il m'apparaît important de souligner que ces coups de pouce venant de l'interne sont très appréciés par les étudiants qui, comme moi, ne sont pas admissibles aux concours de bourses gouvernementales pour des raisons de (non)citoyenneté. Je voudrais enfin insister sur l'aide que m'a apporté le mémoire de Martin Lussier sur la scène punk montréalaise. Sa structure et son esprit m'ont grandement inspiré.

Introduction

"Culturally, Iceland is very much positionned between America and Europe, so it's neither totally European, we're not even Scandinavia, we're very much sort of appart, somewhere in the middle. We don't get everything, we just get certain things and they get mixed up in a strange way."

(Jóhann Jóhannsson dans *Screaming Masterpiece*, 2005)

Emmitouflée dans un large manteau et assise à bord d'un bateau pneumatique voguant sur les eaux cristallines parsemées d'icebergs, Björk Guðmundsdóttir parle de l'influence de son pays (l'Islande) sur sa musique. Elle raconte avoir passé beaucoup de temps, étant jeune, dans la nature à chanter, tout en devant moduler la force de sa voix en fonction de la météo changeante : "You would walk and there would be no wind and you could be all quite and whispery and you would sneak down next to the moss and maybe sing that verse and then you would stand up and run to a hill and sing a chorus. You have to do that quite loudly because the weather was strong." (Björk dans *Inside Björk*). Cette scène constitue l'introduction du film *Inside Björk*, datant de 2003. Figure de proue de la musique islandaise contemporaine, Björk (ayant gardé uniquement son prénom comme nom de scène) est la plus célèbre représentante de l'Islande aux yeux du public international. De telles paroles incitent les spectateurs du documentaire à faire directement un lien entre les prouesses vocales de la chanteuse et les caractéristiques de son pays d'origine. Björk, à travers son discours, pose cette association entre musique et environnement naturel comme allant de soi, comme évidente. La créativité de Björk est ici directement mise en relation avec les particularités du climat et des paysages islandais.

Björk, de par son projet solo mais également à travers le succès mondial de son groupe The Sugarcubes dans les années 1980, a été l'artiste précurseur de toute une mouvance artistique et créative en provenance d'Islande. Le trio¹ post-rock Sigur Rós s'est imposé, au début des années

¹ Devenu quatuor par la suite puis de nouveau trio pour leur dernier album en 2013.

2000, comme autre groupe phare de l'Islande avec leur second album, *Ágaetis Byrjun* (1999) - proclamé "Iceland's best album of the 20th century" (Mitchell, 2009 : 191). La génération *Krútt*² a ensuite succédé au succès de Björk et Sigur Rós en attirant l'attention du public international à partir du milieu des années 2000 (van den Berg, 2012). Il s'agit des groupes davantage orientés vers la folk-pop tels que Múm, Seabear, Amiina ou encore Hjaltalín. Actuellement, l'Islande vit une sorte de renouveau culturel. Après avoir subi une sérieuse crise financière (2008-2009), le secteur culturel permet à l'Islande de remonter la pente :

"À l'austérité, l'Islande a préféré une politique de New Deal artistique qui a fait de la culture le deuxième moteur de la croissance du pays, rapportant près d'un milliard d'euros par an [...] À la différence du sud de l'Europe, où les restrictions budgétaires et les hausses d'impôts ont laissé la culture exsangue, [l'Islande] a investi depuis 2008 dans le secteur de l'industrie culturelle." (Verdú, 2013).

Une myriade de groupes ont pu éclore sur de telles bases, qui sont venus grossir les rangs des quelques 300 groupes islandais déjà existants (Panagiotopoulos, 2011) - énorme contingent comparativement à la population du pays, qui ne dépasse pas la barre des 320 000 habitants (Statistics Iceland, 2012). Toutes ces jeunes formations (Retro Stefson, Sóley, FM Belfast, et d'autres) bénéficient d'une reconnaissance internationale grandissante (van den Berg, 2012).

Comment cette effervescence culturelle islandaise s'organise-t-elle ? Quelles en sont les principales caractéristiques, les particularités ? À travers quoi se définissent-elles ?

Dans le cadre de ce mémoire, j'aborde ce phénomène culturel islandais à travers la notion de scène musicale, théorisée par William Straw au début des années 1990 puis développée par la suite par d'autres chercheurs comme Andy Bennett et Richard A. Peterson au cours des années 2000. Les travaux académiques en musique populaire, et tout particulièrement ceux consacrés aux modes d'organisation des pratiques musicales posent les jalons de cette recherche sur la scène musicale islandaise. En parallèle de cela, les considérations théoriques sur la notion

² "Krútt is one of those words that defies translation but has nonetheless been used in Iceland to characterize a whole generation of creative young Icelanders. Krútt is 'cute', even 'cuddly', but also 'clever' and irresistibly attractive in a childlike way—precocious but still, perhaps, a bit naïve." (Proppé, 2005) ; "It must be noted that the term [...] is somewhat controversial. Not every artists likes to be labeled as 'cute'." (van den Berg, 2012 : 12).

d'espace de Doreen Massey constituent également un angle d'approche structurant pour mon analyse. Pour elle, le lieu est le fruit de la rencontre de trajectoires hétérogènes, complexes et diffuses (Massey, 2005). À cela viennent se mesurer les enjeux d'insularité énoncés par les recherches académiques menées dans le domaine de la géographie (Péron, 1993, 2001 ; Nicolas, 2007 ; Castelain, 2006), et qui découlent du fait que l'Islande soit regardée comme étant un territoire insulaire. Le positionnement de l'objet de recherche au sein de ce bagage théorique spécifique figure dans le premier chapitre de ce mémoire (UN. Problématisation et conceptualisation : une scène et son lieu).

Le second chapitre concerne les aspects méthodologiques de ma recherche. Le documentaire y est proposé comme l'une des manières d'avoir accès à la vie musicale islandaise, selon différents modes (Nichols, 2001 ; 2010). Ils s'avèrent être un matériau pertinent pour l'étude de la scène musicale islandaise puisqu'ils condensent divers types d'informations directement relatives aux artistes (non seulement leur musique mais surtout des images d'eux dans différents contextes). Les documentaires peuvent présenter des vidéos de concert, de session d'enregistrement, de la vie des artistes en tournée, de rencontres informelles entre musiciens, etc. Ces contenus visuels alimentent, en complément de la musique, l'univers des artistes. Ils apportent un support au contenu musical - qui d'ailleurs se dématérialise de plus en plus - et participent à leur promotion, notamment sur Internet. Les documentaires musicaux sont aujourd'hui une forme de production culturelle largement répandue et de plus en plus accessible. La pratique documentaire a été théorisée dans le monde académique, notamment par les travaux de Bill Nichols, qui a établi une typologie des modes selon lesquels les documentaires sont produits. Ils en désignent six : le mode expositif, qui est articulé par une démarche argumentative, reposant sur une narration (*voice-over*) et qui présente un sujet comme étant une vérité, comme étant la « bonne chose » ; le mode poétique, qui insiste davantage sur des aspects esthétiques, artistiques, et qui met l'accent sur les textures visuelles et sonores du film ; le mode observationnel, qui se définit par la position retirée du réalisateur, qui est lui-même posé en spectateur de la scène filmée ; le mode réflexif, qui décortique à l'écran le processus même de filmer et de monter un film documentaire ; le mode participatif, qui intègre le

réalisateur comme protagoniste dans le film ; et enfin le mode performatif, où l'accent est mis sur l'engagement expressif du réalisateur, qui peut se considérer comme cobaye ou témoin d'un phénomène.

Mon corpus de recherche rassemble les documentaires suivants : *Backyard* (2011) ; *Heima* (2007) ; *Iceland : Beyond Sigur Rós* (2011) ; *Iceland Airwaves Documentary* (2011) ; *Screaming Materpiece* (2005). Il se caractérise par un ensemble homogène en termes de période de production, mais hétérogène au niveau de la manière dont leurs contenus sont exposés. Différents modes de Nichols sont exprimés dans ces films, souvent de manière hybride (plusieurs modes qui s'enchâssent au sein d'un même documentaire). M'inspirant des considérations de Stuart Hall sur le discours en tant qu'unité significative formée par des énoncés, je considère ces documentaires, réunis au sein d'un corpus spécifiquement délimité, en tant que mode de production d'un discours sur l'Islande et la musique islandaise. Ma démarche analytique repose sur des aller-retours entre les éléments empiriques directement observables dans les documentaires, et les questionnements issus de la problématique exposée au premier chapitre. L'élaboration d'une grille d'analyse me permet de filtrer ces éléments empiriques dans le but de faire émerger de nouvelles catégories d'analyse par la déconstruction et la reconstruction des énoncés proposés par les documentaires.

L'analyse de mon corpus documentaire se déploie au sein du troisième et dernier chapitre. Celui-ci commence par brosser le portrait des cinq films énumérés ci-dessus, en tenant compte des différents éléments posés dans la problématisation. Ensuite, je m'attarde à présenter les diverses caractéristiques que les documentaires de mon corpus me montrent comme étant les plus définitives de la vie musicale islandaise - du domaine musical islandais : particularité démographiques et valeurs communes ; climat, nature et territoire physique ; isolement et rapports avec les continents ; rapport particulier à la musique (place de la musique dans la vie des Islandais ; passion et instinct ; tenacité et DIY ; simplicité, plaisir et modestie ; esprit de fête et culture de party) ; multiplicité des influences et des genres musicaux. Tous ces aspects correspondent à ce que je peux voir dans les documentaires du corpus. L'étape suivante à cette

description consiste à en reprendre certains éléments et de les penser selon les apports de Massey exposés dans le premier chapitre. Je dégage, à partir de mes catégories d'analyse, différentes trajectoires (Filiation ; Monde ; Affinités ; Stéréotypie et authenticité ; Territorialité) qui, dans leur co-présence et leurs cooccurrences, génèrent des points de rencontre voire de non-rencontre. La trajectoire *Filiation* renvoie aux Islandais en tant que peuple partageant un passé, des traditions et des références communes. Celle désignée par le concept de « monde » de Becker (mondes de l'art ; Becker, 1988) réfère à l'appareillage d'acteurs, d'institution et de contextes qui permettent la réalisation des productions musicales islandaise ; tandis que la trajectoire *Affinités*, qui reprend la notion d'affinité électives de Goethe (Goethe, 2008), concerne les goûts communs que des individus ou des groupes d'individus peuvent partager en regard de la musique. La trajectoire *Stéréotypie et authenticité* présente des points de convergence avec la trajectoire *Filiation* pour ce qui est du fait d'être Islandais, mais elle diverge de cette dernière dans la mesure où l'idée du stéréotype et de l'authenticité concerne le musicien islandais, pris dans son statut d'artiste porté à reproduire ou non certaines considérations imaginaires relatives à l'Islande. Enfin, la trajectoire *Territorialité* émerge de la prégnance des références à l'espace, territoire, au paysage dans les documentaires du corpus. À un niveau plus abstrait, elle exprime la diversité d'échelles auxquelles la vie musicale islandaise se déploie. Les rencontres et distanciations de ces trajectoires sont discutées, autant au niveau de leurs effectivités (capacité à produire des effets) que dans leurs temporalités.

Problématisation et conceptualisation : une scène et son lieu

1.1 La scène musicale : approches plurielles

Le concept de scène musicale a été, depuis le début des années 1990, exploré différemment par les chercheurs en musique populaire. William Straw a été parmi les premiers à théoriser pour la première fois cette notion dans l'article *Systems Of Articulation, Logics Of Change : Communities and Scenes in Popular Music*, publié en 1991. Il y établit une distinction claire entre deux modes d'organisation musicale qu'il désigne respectivement par les concepts de communauté et de scène musicale. Pour lui, une scène se définit, d'une part, par la coexistence de différentes pratiques musicales au sein d'un espace culturel donné, dans lequel se produisent un ensemble de rapports, d'interactions dynamiques (Straw, 1991). D'autre part, elle est soumise à un haut degré de changement, d'adaptabilité au sein de ces pratiques : "varying trajectories of change and cross-fertilization" (Straw, 1991 : 373). C'est en cela que la notion de scène musicale nuance les conceptions antérieures de la relation musique/lieu ; dont notamment, celle qui fonde les sous-cultures, qui définissent des noyaux de pratiques "déviantes" par rapport à une culture partagée collectivement et déjà établie (Gelder, 2005). Elle diffère aussi des communautés musicales qui, elles, supposent la présence d'un groupe doté d'une composition relativement stable et dont les implications en musique se traduisent surtout par l'exploration et la réutilisation d'idiomes musicaux ancrés dans le patrimoine historique du lieu en question (donc inverse du changement présent dans la notion de scène) (Straw, 1991). La scène, quant à elle, apporte des ruptures, des failles, des changements dans la continuité soutenue par le concept de communauté. Cette dernière suggère également une certaine stagnation géographique, alors que la scène se conçoit d'une manière plus active, plus évolutive ; en tant que réseau de sociabilité qui peut s'étendre au delà des frontières physiques et géographiques d'un endroit donné, ou au contraire se

concentrer dans des localités reliées les unes aux autres : "notion of 'scene' [is] about circulatory network, nodes and pathways" (Straw, dans Janotti Junior, 2012 : 3). En somme, ce qui est essentiel pour Straw, c'est que les scènes ont la capacité d'absorber et de s'adapter aux changements, elles évoluent. À la différence des communautés, les scènes ont des frontières élastiques et sont le terreau d'innovations. De par leur aspect réticulaire, les scènes acquièrent une sorte de stabilité, tout en étant sensibles aux changements de style ou de direction que le temps et les événements peuvent occasionner.

Ayant conceptualisé la notion de scène il y a de ça déjà plus de vingt ans, Straw a récemment esquissé de nouvelles idées relatives à ce concept, suite aux sollicitations de certains de ses collègues chercheurs (Janotti Junior, 2012). Tenant compte des configurations culturelles et sociales actuelles, il a repensé la scène comme "topographical model of social order", qui se déploie à travers des formes de proximité, participant à la définition des différents types de scène : *geographical* ; *demographic* ; *affective* ; *moral / ethical* ; *medial*.³ En d'autres termes, il désigne par ces termes les manières dont les scènes peuvent se constituer. Par de lien de proximité géographique, il entend que les interactions entre les différentes entités constituantes de la scène soient générées par des éléments qui relèvent des caractéristiques de l'espace au sein duquel cette scène prend forme. Il donne l'exemple du Mile-End à Montréal ou encore du secteur de Williamsburg à Brooklyn. De la même manière, en ce qui concerne l'aspect démographique, les interactions constitutives de la scènes se sont produites à partir de considérations relevant des caractéristiques d'une certaine population (exemple de la scène "young Asian" de Toronto). La scène "emo" est donnée en exemple pour le lien de proximité "affectif", alors que les variantes de scènes "indie" le sont pour le lien de proximité "moral/éthique". Enfin les scènes construites à travers les fanzines⁴ font partie, pour Straw, des scènes formées à partir du lien de proximité désigné comme *medial*. Ces nouvelles dimensions de la scène font écho aux différentes

³ Will Straw n'a pas encore publié d'article à ce sujet. Toutes les informations que j'ai pu avoir concernant ces éléments qui actualisent la notion de scène proviennent du séminaire que j'ai suivi à l'automne 2012 sous la direction de Will Straw, à l'Université McGill (Media and Urban Life COMS675).

⁴ "[Fan]zines are nonprofessional, anti-commercial, small-circulation [music] magazines their creator produce, publish and distribute themselves." (Duncombe, dans Pendergast & Pendergast, 2000 : 228).

théorisations de la notion de scène effectuées par d'autres chercheurs dans les années 2000 auxquelles je vais m'intéresser au cours des prochaines pages.

Bien qu'il lui accorde une place plus importante dans ses conceptions actualisées de scène⁵, l'ancrage géographique ne m'apparaît pas comme étant un élément central dans la définition initiale de la scène de Straw - contrairement aux aspects concernant les interactions, la circulation et le changement. Pourtant, l'Islande se définit par des caractéristiques géographiques particulières : elle est une île. Cela m'oblige donc à poser la question du territoire à travers la notion de scène, même si les enjeux territoriaux ne constituent pas des éléments définitoires pour Straw. Donc, dans quelle mesure la composante d'insularité de l'Islande⁶ influencerait la manière de considérer le mode d'organisation musical islandais ? La scène selon Straw ne suggérerait rien par rapport à cela, il ne semblerait pas y avoir d'impact particulier, car les éléments évoqués par Straw ne prennent pas en compte cette spécificité géographique. Pourtant, pour d'autres chercheurs, les caractéristiques territoriales sont posées comme primordiales.

Les chercheurs Andrew Bennett et Richard A. Peterson ont développé, durant les années 2000, une typologie des scènes en se basant sur leur échelle géographique, mais aussi sur d'autres facteurs comme le développement des nouvelles technologies de diffusion telles que l'Internet. À la différence de Straw, leur conception de la scène est davantage basée sur l'idée de leur extension territoriale. Ainsi, on retrouve trois catégories dans lesquelles on peut classer les scènes, selon leur ampleur territoriale.

- les scènes locales, c'est-à-dire des regroupements, des "grappes" (*clusters*) composées d'acteurs, d'organisations et d'infrastructures, qui pratiquent un ensemble d'activités musicales au sein d'un espace géographiquement spécifique ;
- les scènes trans-locales ou trans-régionales : qui regroupent un ensemble de scènes locales dispersées entre elles, mais connectées à distance en matière de style de vie et de goûts musicaux, et qui partagent des artistes, des fans, des labels mais davantage dans une

⁵ Les différentes formes de proximités exposées ci-dessus en témoignent.

⁶ va être développée dans la section 1.2

dynamique d'échanges à distance et de correspondance (exemple du rock alternatif ou de la musique *dance* à travers le monde) ;

- les scènes virtuelles : qui représentent l'association d'acteurs, également dispersés géographiquement mais connectés virtuellement par Internet, qui partagent et communiquent leur attirance commune pour des styles de musique particuliers (dynamique d'échange à distance également mais pas à travers les même médias). L'Internet augmente considérablement l'accessibilité aux contenus artistiques et culturels. Le monde virtuel devient alors un nouveau terrain pour le partage, l'échange, la circulation et la discussion.

L'ancrage géographique, est ici essentiel. Ce découpage fait intervenir les notions de local et de global (ici *translocal*), qui suggère une progression en termes d'échelle. À prime abord, l'Islande, de par son insularité, suggère une réflexion au niveau local. Mais, à mon sens, l'aspect trans-local ne devrait pas pour autant être écarté car l'île entretient des liens, des relations avec les continents voisins qui pourraient, autant que ses caractéristiques locales, participer à sa construction en tant que scène.

Ces deux conceptions différentes de la scène apportent des questionnements différents à propos de l'Islande : d'une part l'accent est mis sur les différents modes d'organisation des pratiques musicales (Straw), et d'autre part, on insiste davantage sur les échelles géographiques au sein desquelles se développent ces pratiques. Ma réflexion est alimentée par ces deux façons de considérer ce qu'est une scène musicale. À la lumière de ces apports théoriques, je tente d'articuler de telles considérations sur le lien au territoire, telles qu'évoquées par Bennett et Peterson, avec d'autres considérations sur les modes d'organisation des pratiques telles que développées par Will Straw. En effet, tout en retenant essentiellement la définition de scène selon Straw, je tiens tout de même compte des enjeux d'espace et de lieu suggérés par Bennett et Peterson, mais en les retravaillant, en les adaptant.

1.2 L'Islande, un territoire nordique et insulaire

D'un point de vue purement géographique, l'Islande s'étend entre le 63^{ème} et le 66^{ème} 7 parallèle Nord (latitude) et entre les 13^{ème} et 24^{ème} méridiens Ouest (longitude) (Einarsson, 1984), (Charlier, Charlier, Vanderschraege & Koninck, 1993). L'Islande présente une superficie totale de 103 000 km² et sa population, comme évoqué plus haut, s'élève à 319 575 habitants (Statistics Iceland, 2012 : 3). Longtemps sous le joug colonial du Danemark, l'Islande est devenue une république indépendante le 17 juin 1944 en adoptant sa propre constitution, calquée sur celle de son colonisateur danois. Cette constitution, qui régit le pays depuis la fin de la Seconde Guerre Mondiale, est actuellement en train d'être révisée démocratiquement, dans l'optique de l'adapter à la réalité islandaise contemporaine (Gylfason, 2013). Le paysage naturel islandais se compose de glaciers⁸, de volcans, d'étendues de sable, de toundras marécageuses, de champs de lave, de pâturages, de lacs⁹ et aussi de terres cultivées (qui ne représentent cependant que 1 % de la superficie totale du territoire). Les terres qui ne sont pas cultivables - qui sont souvent désignées par le terme "wasteland" - couvrent la majeure partie du territoire ¹⁰.

La haute latitude nordique impose à l'Islande des cycles saisonniers particuliers, notamment au niveau de la luminosité. L'été, le soleil ne se couche que durant quelques heures ; et l'hiver, c'est le contraire, laissant la nuit dominer de novembre à février. Durant ces mois d'hiver, la température ne descend pas vraiment plus bas que -15°C avec une moyenne hivernale de -2°C. En été, la température moyenne de la région la plus chaude de l'Islande (l'Ouest) est de 12°C , avec parfois des pointes à 20°C. Les températures moyennes annuelles varient entre 2°C et 5,7°C ce qui se traduit par un très petit écart entre les températures moyennes de chaque saison : "the

⁷ Le 66^{ème} parallèle correspond au Cercle polaire arctique (Charlier, Charlier-Vanderschraege, & de Koninck, 1993).

⁸ La superficie totale couverte par les glaciers en Islande est de 11 922 km² (Statistics Iceland, 2012).

⁹ La superficie totale couverte par les lacs est égale à 2757 km² (Statistics Iceland, 2012).

¹⁰ Les *wastelands* occupent plus de 50 % du territoire islandais avec une superficie totale de 64 538 km² (Statistics Iceland, 2012 : 3).

climate of Iceland is maritime with cool summers and mild winters" (Einarsson, 1984 : 80). L'influence océanique est à l'origine d'un tel type de climat. L'Islande est située à proximité de la rencontre de courants océaniques froids et de courant océanique chaud. Les masses d'air qui atteignent le territoire islandais n'ont pas d'autre choix que de passer au dessus de l'océan : elles sont donc directement influencées par ces conditions océanographiques, dont découlent les particularités climatiques de l'Islande (Einarsson, 1984). Enfin, d'un point de vue géologique, l'Islande est située sur le rift médio-atlantique (dorsale océanique), qui est le point de rencontre entre la plaque tectonique eurasienne et la plaque nord-américaine. Les phénomènes géologiques et géothermiques, tels que les geysers, les sources d'eau chaude et les éruptions volcaniques, y sont donc très actifs.

L'Islande est une île, baignée par la partie septentrionale de l'Océan Atlantique (au sud de l'Islande) et la partie méridionale de l'Océan Arctique (au nord de l'Islande)¹¹. L'Islande est un lieu géographiquement isolé des continents et délimité par des frontières géophysiques, tangibles et non-mouvantes (l'océan). Les îles sont, depuis longtemps, un objet d'intérêt pour les géographes. Françoise Péron explique que l'île "constitue en effet la seule catégorie d'espace à ne pas être découpée dans un ensemble terrestre plus large qu'elle. [Elle est] donc la seule entité géographique formant indéniablement un tout à elle seule" (Péron, 2005). Mercier ajoute que "l'île, [...] en plus des artistes, fait rêver les géographes. Trop bien localisée et délimitée spatialement, elle apparaît comme une région d'exception. Et alors, il peut être difficile de résister à la tentation d'imaginer une spécificité insulaire et, pourquoi pas, rêver d'une théorie pour expliquer cette spécificité." (Mercier, 1990 : 14). Il semblerait en effet qu'il ne soit pas si facile de théoriser l'insularité. Déjà durant l'Antiquité, les problématiques liées aux îles intéressaient les penseurs grecs de l'époque (Vilatte, 1991). Bien qu'ils eurent tendance à baser leur réflexions sur des idées déterministes, ils pointaient du doigt, entre autres, les difficultés liés à l'isolement - aspects qui, encore aujourd'hui peuvent constituer l'objet d'études géographiques (Castelain, 2006). La condition insulaire imposée aux habitants des îles induit chez eux le développement d'une "conscience de la différence" qui marquerait, selon Yelles, une opposition,

¹¹ Une carte topographique de l'Islande figure en annexe.

une sorte de résistance "au vaste courant d'uniformisation social et économique contemporain" (Yelles, 1995 : 328). Castelain précise que "chaque île est singulière, et même si des insulaires doivent la quitter, pour des études ou travailler, elle reste la référence, le centre – l'extérieur étant la périphérie" (Castelain, 2006).

Alors que l'isolement pouvait être posé un comme problème d'ordre physique par les Grecs (ne facilitant pas les connexions et les déplacements), il semble aujourd'hui relever beaucoup plus de l'ordre de l'imaginaire, du symbole et de la métaphore (Nicolas, 2007). Dans cet ordre d'idée, Mercier pose l'île comme un "lieu résolument autre auquel l'imaginaire par sublimation confère différentes vertus" et qui permet aux continentaux de se forger des représentations liées à l'idée d'un "ailleurs" ; "en tant que construction imaginaire, l'île devient un théâtre où sont mis en scène les passions, les angoisses et les espoirs des hommes" (Mercier, 1990 : 11). L'éloignement physique se transpose en quelque sorte en distance psychologique, qui mobilise et alimente des constructions mentales chez les non-insulaires. Nicolas souligne que la mise en scène des espaces insulaires dans les médias contemporains (photographies, reportages, films, séries, publicités, etc.) accentue la fascination que les îles exercent sur les continentaux : "elles sont vues comme des alternatives à un univers continental de plus en plus stressant et oppressant." ; "[induisant la] valorisation de l'espace insulaire comme l'emblème d'une autre forme d'existence garante d'authenticité" (Nicolas, 2007). Castelain développe également cette idée d'authenticité véhiculée par les îles en parlant de vente d'image de "conservatoire de l'authenticité" (Castelain, 2006).

Cette notion d'insularité intervient dans ma réflexion sur la scène musicale islandaise dans la mesure où elle agit comme un pré-requis dans la manière de penser en termes d'échelle. Le fait que l'Islande soit une île s'impose à la réflexion sur la scène. Il s'agit d'un élément dont je ne peux faire fi dans la formulation de ma problématique. Les enjeux posés par cette condition insulaire colorent ma manière d'appréhender la scène musicale islandaise comprise dans les termes de Straw et Bennett et Peterson.

1.3 La scène musicale islandaise : lieu et trajectoires

À travers les diverses facettes de la notion de scène présentées au début de ce chapitre, l'idée du lieu, acquiert un poids et une importance différente. Pour Bennett et Peterson, le lieu est pris dans l'idée d'une extension, d'une unité définie géographiquement qui peut subir un changement d'échelle ; pour Straw, le lieu va plutôt servir d'indicateur pour comprendre les modes d'organisation des pratiques dans un espace - pas forcément défini par ce lieu (infrastructures présentes sur place, contexte socio-économique, etc.). La typologie de Bennett et Peterson, semble faire évoluer le local vers le global dans le sens strict où le petit se transforme en plus grand : scène locales qui réfèrent à des petits territoires, scènes trans-locales qui incluent de plus grand espaces, et enfin scènes virtuelles qui sont encore plus globales, agissant de manière abstraite et englobant le monde entier. La notion d'insularité, quant à elle, aborde la question du lieu d'une manière plus fixe, plus délimitée. Les caractéristiques géographiques de l'île définissent clairement les limites de ce lieu - ses frontières ne sont en quelque sorte pas discutables. L'idée du lieu proposée par l'insularité semble être beaucoup plus concrète que celles suggérées par les différents angles de la notion de scène.

Sans mettre tout à fait de côté ces considérations scalaires soulevée par la question du lieu, je tiens à intégrer à mon questionnement les apports de la géographe Doreen Massey. D'une manière plus conceptuelle, elle explique qu'un lieu est bâti à travers l'établissement d'un ensemble de relations sociales qui interagissent dans un endroit particulier. La singularité de ce lieu est créée par les spécificités des interactions qui s'y produisent : on ne retrouve donc ce mélange précis nulle part ailleurs (Massey, 1994). Cette conception de la localité implique l'idée de croisement, d'intersection, d'hétérogénéité. Autrement dit, le lieu reste toujours dans un état de refection, il est un point de rencontre. Dans son ouvrage intitulé *For Space*, elle présente trois propositions en regard de sa considération du concept d'espace :

- "space as the product of interrelations ; as constituted through interactions"

- "space as the sphere of the possibility of the existence of multiplicity in the sense of contemporaneous plurality ; as the sphere in which distinct trajectories coexist ; as the sphere therefore of coexisting heterogeneity" ; "multiplicity and space as co-constitutive"
- "space are always under construction. It is never finished ; never closed. Space as a simultaneity of stories-so-far" (Massey, 2005 : 8).

Les trajectoires conceptualisées par Massey ne sont pas seulement plurielles et complexes, elles sont également simultanées, co-existantes, diffuses et toujours en reconstruction : "[they are] neither a container for always-already constituted identities nor a complete closure of holism. This is a space of loose ends and missing links." (Massey, 2005 : 8). Pour elle, ces trajectoires opèrent en conjonction les unes avec les autres, en co-occurrence. Et c'est de cette co-occurrence que naissent les spécificités d'un lieu : dans la manière qu'ont les trajectoires de se rapprocher, de se rencontrer ou bien de se distancier. Les trajectoires peuvent être très différentes les unes des autres ; elles sont hétéroclites, hétérogènes. Chaque trajectoire renvoie à un phénomène, qui peut aussi bien être une chose vivante, une attitude scientifique, un collectif, une convention sociale ou encore une formation géologique" (Massey, 2005 : 12). Tous ces phénomènes sont animés par des processus de changement. Ceux-ci sont conceptualisés à travers l'idée même de trajectoire : "By 'trajectory' and 'story' I mean simply to emphasise the process of change in a phenomenon [...] what I intend is simply the history, change, movement, of things themselves." (Massey, 2005 : 12). Toutes ces trajectoires s'articulent autour de ce que Massey appelle "the principle of coexisting heterogeneity [which] is not the particular nature of heterogeneities but the fact of them that is intrinsic to space." (Massey, 2005 : 12). Selon Massey, un lieu est donc la résultante d'hétérogénéités co-occurentes, et ce de manière plus ou moins rapprochée, tissée serrée. Bien que cela puisse apparaître comme une construction réticulaire, Massey se détache de cette conception de réseau, qu'elle considère trop fixe, trop systémique, trop contrainte. Pour elle, les relations structurantes de cette hétérogénéité sont nombreuses, changeantes, et ne peuvent pas être contenues exclusivement dans le lieu lui-même : "the social relations which constitute a locality increasingly stretch beyond its borders ; less and less of these relations are contained

within the place itself." (Massey, 1994 : 162). Autrement dit, chacune des trajectoires, en constituant, en produisant le lieu, n'est jamais contenue dans ce lieu.

À l'instar de Massey, les apports d'une autre chercheuse m'apparaissent pertinents pour réfléchir à l'aspect construit du lieu. Jody Berland parle du lieu en tant que "constellation of resources, habits, memories, narratives, choices, power relations, transit systems, landscapes, shared communicative understandings, and events." (Berland, 2009 : 100). Pour elle, tous ces éléments se superposent, par couches ; elle conceptualise l'espace en termes de "layering" (Berland, 2009 : 100). Berland s'inspire ici des travaux de Belton sur le concept de *topos*. Elle souligne que ce dernier émerge de la superposition de diverses identités et narratifs au sein d'une topographie (au sens géographique et géologique du terme) "that shapes and is shaped by them" (Berland, 2009 : 102). Le caractère abstrait et imaginaire du *topos* est souligné par Berland lorsqu'elle cite Belton dans son chapitre *Spatial Narratives* : "Using different sets of elements, different *topoi* may be constructed around a place, and form different 'filters' for how that place is projected and perceived." (Berland, 2009 : 102).

En dépit de leurs divergences ¹², ces approches théoriques convergent vers une idée commune : l'espace est considéré comme un ensemble hétérogène de liaisons se produisant entre toutes sortes d'éléments : phénomènes socio-historiques, des narratifs, des images, des représentations, etc. ; et qui, en s'organisant de différentes manières (trajectoires, couches, ou autres), constituent le lieu (dont les spécificités découlent des combinaisons d'éléments qui se sont produites : co-occurrences). En somme, en conservant le cap indiqué par les considérations de Massey, la production du lieu par la co-occurrence des trajectoires semble impliquer la formation d'unité(s) : ensemble des spécificités du lieu. Ces dernières sont générées par la rencontre, la non-rencontre ou la distanciation de ces trajectoires ("meeting-up of histories"), qui s'avèrent être complexes, diffuses, plurielles et toujours en construction.

¹² Je ne veux pas, par ailleurs, confondre les deux perspectives de Massey et Berland, qui divergent en de nombreux points. Berland campe davantage sa théorie sur l'articulation de narratifs, constituant du lieu, alors que Massey tout en étant critique de cette conception du *layering*, s'appuie sur des relations sociales animées par des rapports de pouvoir. Aussi, les idées de Belton concernent l'inconscient politique, ce qui n'est pas le cas de celles de Massey.

Dans la définition qu'elle fait de ses trajectoires, Massey insiste sur leur caractère mouvant, évolutif. Le fait de parler de conjoncture implique la nécessité de situer ces trajectoires non seulement dans l'espace mais également dans le temps. D'ailleurs, Massey base son argument sur cette idée de Low et Barnett ; "'Thinking conjuncturally' suggests a shuttling back and forth between different temporal frames or scale to capture the distinctive character of process which appear to inhabit the 'same' moment in time." (Low & Barnett, cités dans Massey, 2005 : 141). Pour Massey, les trajectoires opèrent à des échelles et des temporalités différentes ; elles se déploient à travers le temps et l'espace, d'une manière qui leur est propre. La co-occurrence des trajectoires implique, comme je l'ai dit plus haut, leur rencontres autant que leurs évitements, leurs prises de distances : "In this open interactional space there are always connections yet to be made, juxtapositions yet to flower into interaction (or not, for not all potential connections have to be established), relations which may not be accomplished" (Massey, 2005 : 11). La notion d'échelle est alors utile pour rendre compte de ces contacts ou de l'absence de contacts. De plus, l'outil scalaire permet de déceler les degrés de proximité entre les différentes trajectoires : à quelle point sont-elle proches ou distantes ? À quelle(s) échelle(s) se rencontrent-elles ? Les échelles à considérer sont donc multiples ; et elles opèrent de manière simultanée. Elles sont également toutes interreliées, mais pas forcément ni nécessairement télescopables les unes dans les autres. D'autre part, j'ai évoqué plus haut, l'idée d'un tissage hétérogène composé de trajectoires différentes (autant sur le plan de leurs échelles que de leurs temporalités). Ces trajectoires sont autant d'agents de ce tissage, toutes ayant une importance différente et une capacité différente à produire des effets (que j'appellerai "effectivité" dans l'analyse). Chacune des trajectoires détient une effectivité qui lui est propre. Celle-ci dépend de sa co-occurrence avec d'autres trajectoires.

L'ensemble des éléments théoriques présentés tout au long de ce premier chapitre me fournit des outils pour penser la scène musicale islandaise. Ils me permettent d'articuler les divers concepts de scène, de lieu et d'insularité, en tenant compte de leurs nuances. Afin d'explorer le lieu de la scène, je choisis de développer une réflexion s'appuyant sur la conceptualisation de

Massey. Autrement dit, comment le lieu de la scène pourrait-il être pensé comme une co-occurrence de trajectoires hétérogènes et complexes ?

Découlant, donc, de ces apports théoriques et conceptuels, ma question de recherche va comme suit :

À la lumière des liens à tisser entre la scène comme mode d'organisation et la scène comme unité scalaire (1.1) de même que les enjeux d'insularité caractéristiques de l'Islande comme territoire (1.2), comment comprendre la scène musicale islandaise et les trajectoires (1.3) qui en définiraient le lieu ?

DEUX.

Méthodologie de recherche

2.1 Le documentaire, mode de production d'un discours sur l'Islande et la musique islandaise

Mon objet de recherche, qui est l'Islande et son monde musical, organisé en tant que scène, existe à travers des médiations. Les pratiques qui y sont reliées sont organisées selon différents modes, dans lesquels s'articulent les actions de divers acteurs, le fonctionnement de diverses institutions, ainsi qu'une panoplie de codes propres à ce milieu culturel et social. Toute cette dynamique constitue un phénomène qui n'est ni tangible, ni monolithique, mais qui vit davantage à travers les représentations d'individus, de groupes d'individus. Comment faire, donc, pour l'analyser, si cet objet n'est pas accessible directement ?

L'ethnographie aurait été une des solutions possibles. Une fois sur place (en Islande), j'aurais pu me fondre dans la vie musicale locale en tant qu'observatrice. Il est certain que d'être si géographiquement proche de mon sujet aurait permis de pouvoir parler et poser des questions à des musiciens, à des tenanciers de bar, à des gérants de salle de spectacle, etc. À prime abord, on pourrait penser que cette méthode eut constitué une des approches les plus directes en regard de mon objet de recherche, mais cette démarche menée sur le terrain aurait été quand même confrontée à ces questions de représentation. Les médiations auraient été tout aussi présentes, car elles produisent, à la base, mon objet (d'une manière différente, à travers le discours des acteurs obtenus sur le terrain, par exemple). J'aurais également pu choisir de procéder par des entrevues téléphoniques avec des musiciens islandais impliqués dans la vie musicale de Reykjavík, ou des

membres de la chorale d'un petit village isolé dans les fjords du Nord-Est de l'Islande. Cela m'aurait certes épargné quelques considérations logistiques telles que la distance à parcourir, le financement du déplacement et de l'hébergement, le délai limité, etc. ; mais cela n'aurait rien enlevé au fait que j'aurais été obligée de travailler avec des enjeux de médiation et de représentation, impliqués par la nature du sujet auquel je m'intéresse.

Quelles stratégies alors adopter pour analyser cette scène ? Quelles sont les médiations qui sont en jeu ici ? Quelles pratiques et quelles interactions produisent cette scène ? Parmi toutes les méthodes qui s'offrent à moi, l'une d'entre elles est l'analyse de films documentaires traitant de la musique islandaise. Chacune des approches mentionnées ci-dessus m'auraient donné un accès différent à des constructions, des productions des représentations de cette scène. L'approche par les documentaires va m'en donner une différente également. Face à ces circonstances, j'ai choisi la voie de l'analyse documentaire. Cette démarche me permet de mettre en évidence, à la fois les médiations qui sous-tendent la scène musicale islandaise, mais aussi d'identifier les pratiques et interactions qui la font exister.

Mon choix a été orienté par le fait que les films documentaires ont été pour moi, en tant que chercheuse, la première, la principale et la plus complète source d'information sur le thème qui m'intéressait, c'est à dire l'Islande et sa scène musicale. Ils agissaient à mes yeux comme une sorte de vitrine sur ce que je voulais étudier dans le cadre de ma maîtrise. Un professeur écossais (Nick Prior, Edinburg University) qui travaillait sur ce sujet, m'avait confirmé que les documentaires sur l'Islande et sa musique constituaient, selon lui, la source d'information la plus riche et la plus pertinente sur le monde musical islandais¹³. Ses commentaires ont confirmé mes constatations. En effet, même sans jamais avoir visité l'Islande, beaucoup de gens en connaissent ou peuvent en connaître les caractéristiques à travers les médiums culturels : musique, films, et

¹³ "I've actually found video documentaries (Rock in Reykjavik, Screaming Masterpiece, Heima) to be the best published sources." - Nick Prior (échange électronique personnel, datant de mai 2012)

autres vidéos qui en dressent le portrait. Ces documentaires musicaux circulent facilement à travers le monde via Internet ou par l'intermédiaire de festivals dédiés au documentaire ¹⁴.

Lorsque l'on parle de musique, on ne parle pas uniquement de son, on parle également de culture musicale, générée par un ensemble de médiums visuels, comme les vidéo-clip, ou les *rockumentaries*¹⁵. À l'heure de la dématérialisation de la musique, ces supports visuels acquièrent de plus en plus d'importance dans la mise en valeur des artistes et dans la diffusion des contenus. Les contenus visuels font définitivement partie prenante de l'univers musical (vidéo de concerts, de session d'enregistrement, de la vie en tournée, etc.) des artistes à l'heure actuelle. Ils proposent une plateforme de visibilité à certaines formes culturelles et participent à la construction de représentation (Dibben, 2009b). Par représentation, j'entends la production de sens et de signification à travers le langage (Hall, 1997) et les images (Dyer, 2002). "Because [they] offer visual and sonic opportunities to represent what it means to be Icelandic to an international audience" (Dibben, 2009b : 146), les documentaires sont un moyen d'accéder, à cette la vie musicale islandaise, à travers ses médiations. Certains peuvent percevoir, à prime abord, les documentaires comme des fenêtres ouvertes sur la vie musicale islandaise, mais de mon côté, je vais plutôt les aborder, à l'instar de Hall et de Dyer, comme une façon de produire un discours sur l'Islande et la musique islandaise. Le parcours analytique que j'ai choisi s'inscrit dans l'analyse de discours, qui se base sur l'utilisation d'un corpus adapté, composé de documentaires me proposant une série de représentations de l'Islande. La prochaine sous-partie va brosser un portrait global de la théorie du documentaire, dans le but de fournir des outils pour l'analyse du corpus de documentaires.

¹⁴ exemple montréalais : les Rencontres Internationales du Documentaire de Montréal. Site web : <http://www.ridm.qc.ca/fr>

¹⁵ Le terme « rockumentary » (association des mots « rock » et « documentaire » en anglais fait référence à un documentaire traitant de la musique "rock" et des musiciens oeuvrant dans ce milieu. Il est cependant souvent utilisé pour désigner un documentaire qui traite de la musique en général.

2.2 Le documentaire, entre portrait et interprétation

John Grierson, réalisateur écossais, théoricien du cinéma et pionnier du film documentaire qualifiait, au début des années 1930, la définition du documentaire de maladroite (Barsam, 1976). Pour lui, le documentaire pouvait se résumer comme étant le "traitement créatif de l'actualité". L'ambiguïté à laquelle Grierson fait référence vient du fait que cette pratique documentaire oscille entre la présentation de la réalité, du monde socio-historique tel qu'on le connaît et qu'on considère comme étant vrai (non-fiction) ; et la mise en scène ou la reconstitution qui peut être faite à partir de ces éléments du réel, souvent dans le but de faire passer un message particulier (fiction). Bill Nichols, théoricien américain contemporain et critique de films, affirme que définir le documentaire n'est pas une tâche plus évidente que de définir les concepts de culture ou d'amour. Il s'agit d'un terme complexe et flou. Sa définition est toujours relationnelle et comparative : "Just as [the term of] love takes on meaning in contrast to indifference or hate, and culture takes on meaning in contrast to fiction film or experimental and avant-garde film" (Nichols, 2001 : 20). Les documentaires sont bien plus qu'une simple représentation de la réalité selon Nichols, ils sont une représentation du monde que nous occupons déjà : "an indexical sound recording or an indexical photo are documents, they provide evidence. But a documentary is more than evidence : it is also a particular way of seeing the world, making proposals about it, or offering perspectives on it. It is, in this sense, a way of interpreting the world." (Nichols, 2010 : 34-35). Autrement dit, ils consistent en une vue particulière du monde, un point de vue selon lequel les choses qui nous entourent sont regardés d'une façon inédite (Nichols, 2001).

Les films, pour Nichols, se distinguent au sein de deux catégories bien définies : la fiction et la non-fiction. La fiction fait référence à des histoires imaginées ou inspirées de faits réels, qui mettent en mouvement, selon un script pré-défini, des acteurs qui jouent des rôles assignés. La non-fiction quant à elle, s'inscrit davantage dans le réel. Cette catégorie regroupe la plupart des documentaires, mais aussi les films d'informations sur "comment-faire", les vidéos scientifiques, vidéo-surveillance et autres. Ces types de films non-fictifs sont identifiables, selon Nichols, par :

- leur représentation en son et en image d'un monde historique pré-existant ;
- leur dépendance à des acteurs sociaux qui se présentent en tant qu'eux mêmes, tels qu'ils vivent habituellement, sans jouer un rôle attiré et désigné à l'avance ;
- l'étroite relation qui peut ressortir de l'interaction entre le réalisateur du film et les acteurs sociaux du films qui finalement coexistent dans le même monde réel et historique.

D'ailleurs, la nature de cette relation détermine souvent la perspective du film, qui généralement renvoie à un des modes du documentaire (Nichols, 2010).

Théorisés la première fois par Nichols en 1991 puis retravaillés par la suite, voici les différents modes qui peuvent permettre de classifier les films documentaires selon leur caractéristiques principales (Nichols, 1991, 2001; Nichols, 2010) :

- le mode expositoire : met l'emphase sur le commentaire verbal et la logique argumentaire. Il s'agit de l'idée classique que la majorité des gens se font du documentaire en général. Le réalisateur parle directement au spectateur par la narration (*voice-over*). Le présupposé est que le narrateur détient le vrai argument, il sait ce qui est juste et répond directement à l'audience, en offrant une compréhension de la chose comme étant la bonne.
- le mode poétique (expression artistique, subjectivité) : met l'emphase sur des associations visuelles, les qualités rythmiques et soniques, les passages descriptifs ou encore les organisations formelles qui induisent une certaine atmosphère, ambiance, ton ou texture. La manière de filmer peut être parfois très personnelle et s'apparenter à l'expérimentation, à l'avant-garde.
- le mode d'observation : le réalisateur se pose comme observateur neutre au sein de la vie quotidienne du sujet au moyen d'un oeil (caméra) discret. Il s'agit d'un regard sur la vie de certains acteurs sociaux, comme si la caméra n'était pas présente. Le réalisateur n'intervient pas, ou peu, il n'influence pas les événements.
- le mode participatif ou interactif (version de 1991) : ici, au contraire, il y a un engagement direct de la personne qui fait le film avec les sujets filmés (interactions entre le réalisateur et le sujet). Le tournage se fait souvent au moyen de séries d'entrevues ou d'autres formes d'implication directe. Le réalisateur devient partie prenante du film. Ces moments peuvent

intercalés avec des passages plus archivistiques ou narratifs qui alimentent le questionnement, le thème dont fait l'objet le film¹⁶.

- le mode réflexif : l'attention est portée ici aux conventions de la réalisation des documentaires : méthodologie, travail de terrain et entrevues ; sur la reconnaissance de la nature construite du documentaire. Le fait qu'il ne soit pas *la* vérité mais *une* vérité. Le réalisateur se penche sur la question posée par le réalisme dans la pratique documentaire. Par exemple, le public peut être mis au courant de l'édition de l'image et de l'enregistrement du son.
- le mode performatif : l'emphase est mise ici sur la qualité expressive de l'engagement du réalisateur par rapport au sujet du documentaire. On reconnaît ici la subjectivité du public et l'objectivité est remplacée par l'évocation de l'émotion et de l'affect. Cela peut créer un impact émotionnel et social chez le public.

Ces modes identifient les différentes manières selon lesquelles la voix du documentaire peut se manifester en termes cinématographiques. Ils différencient aussi les films selon leurs qualités formelles (Nichols, 2010). Ils ne sont pas exclusifs ni exhaustifs, leurs frontières peuvent être poreuses, floues et certains types de films peuvent être plus difficiles à classer que d'autres. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il ne s'agit pas d'un travail documentaire. Beaucoup de documentaires incorporent plusieurs de ces modes au sein du même film ou vidéo, même si certains apparaissent de manière plus évidente à certains moments : "Each mode may arise partly as a response to perceived limitations in previous modes, partly as a response to technological possibilities, and partly as a response to a changing social context [...] individual films can also 'mix and match' modes as the occasion demands" (Nichols, 2001 : 34). Les modes agissent comme guides, comme cadres théoriques pour les réalisateurs, qui peuvent bâtir leur créativité autour de ces structures (Nichols, 2010). Le documentaire est une catégorie inclusive, dans le sens où cette pratique cinématographique ne se soumet à aucun règlement particulier, aucune technique spécifique, n'aborde pas toujours les mêmes problèmes ni les mêmes questions, et ne se présente pas selon une forme ou un style pré-établi : " Documentary film practice is an arena

¹⁶ Exemple des films de Michael Moore.

in which things change." (Nichols, 2001 : 21). En revanche, cela ne veut pas dire que les documentaires ne sont pas structurés. Ils présentent certains patrons, qui se répètent et participent à la production de sens (Spence & Navarro, 2011).

Dans sa tentative de définir les relations entre les documentaires et les autres types de films, Nichols montre que la frontière entre fiction et non-fiction peut parfois être brouillée, notamment dans le cas des films comme les *mockumentaries*¹⁷, *docudramas* ou autres. Il adopte donc une approche qui nuance le propos principal de Barnouw datant les années 1970 qui posait le documentaire et la non-fiction comme synonymes (Barnouw, 1993). Renov aborde le sujet d'une manière similaire à Nichols, en soutenant que "fiction and nonfiction as representational domains [...] are enmeshed in each other" (Renov, 2004 : 22). Il précise que la non-fiction présente un certain nombre d'éléments fictifs comme des instance de styles, ou encore des stratégie de structure et d'exposition (choix de l'ordre des séquences pour susciter une orientation particulière). En somme, pour lui le documentaire fait agir différentes forces qui peuvent être paraître comme totalement opposées mais qui finalement sont complémentaires : "the centripetal force of fiction and the centrifugal power of the 'real'" (Renov, 2004 : 23). Le caractère non-fictif du documentaire peut être mis en perspective selon le cadre institutionnel dans lequel il s'inscrit. Par exemple, la crédibilité, l'objectivité, le degré de fiabilité que l'on accorde à des films dépend de son cadre de production et de diffusion (certaines chaînes de télévision plutôt que d'autres, notoriété et réputation de certains réalisateur, etc.) (Nichols, 2001). Le principe du documentaire (filmer une réalité et y apposer un point de vue ou une explication) suppose que l'audience accepte, implicitement, un certain nombre d'éléments. En effet, le public doit être en mesure, à la fois d'accorder une certaine confiance au lien qui existe entre ce que l'on voit dans le film et ce qui est réellement arrivé devant la caméra au moment du tournage, mais également d'évaluer la transformation poétique et/ou rhétorique de ce lien, qui elle apporte une nouvelle perspective sur le monde : "We anticipate an oscillation between the recognition of historical reality and the recognition of a representation about it." (Nichols, 2001 : 39).

¹⁷ Le terme provient de l'association des mots anglais "mock" et "documentary". Il désigne un film qui met en scène des éléments de fiction à la manière d'un documentaire, mais de manière sarcastique ou moqueuse.

Cette spécificité du documentaire au sein des autres genres filmographiques pousse Nichols à parler de "discours de sobriété". Discours de sobriété dans la société, au même titre que la science, l'économie, la médecine, la stratégie militaire ou encore la réglementation étrangère, dans la mesure où ils réfèrent à des manières spécifiques de voir, de parler, de faire et d'agir et sont régis dans tous ces cas par une certaine forme de pouvoir : "an air of sobriety surrounds these discourses because they are seldom receptive to whim or fantasy , to 'make-believe' characters of imaginary world [...] they are the vehicles of action and intervention, power and knowledge, desire and will, directed toward the world we physically inhabit and share." (Nichols, 2001 : 39). On peut alors considérer le documentaire en tant que discours ; discours de sobriété peut-être, mais surtout discours véridique, s'adressant directement au monde composé d'événements réels et historiques, et revendiquant une capacité d'intervention dans la manière dont on appréhende le monde.

En somme, les documentaires sont la médiation de moments, d'instant, qui appartiennent à la réalité d'un endroit donné (Spence & Navarro, 2011 ; Nichols, 1991). En présentant ces réalités, les documentaires nous donnent à voir des événements transformés, mais préservés. Le spectateur a donc accès à un certain nombre d'informations, à partir desquelles il va pouvoir se forger ses propres représentations. Chaque documentaire propose une vision qui lui est propre, un discours. Discours qui participe à un discours plus large en regard du domaine musical islandais. C'est ce discours général que j'explore au cours de mon analyse. Il est produit par divers contenus médiatiques au sein desquels j'ai pu extraire les contenus qui m'apparaissent les plus parlants, les plus organisants.

Le terme de discours est un terme polysémique qui renvoie à de nombreuses approches théoriques. Au niveau linguistique, il réfère à une unité de langage plus importante qu'une phrase, à un ensemble d'énoncés agissant à un niveau supérieur à celui de la phrase (Hall, 1997). Le discours est constitué d'un certain nombre d'énoncés : "les énoncés sont les 'événements' du discours" (Allor & Gagnon, 1994 : 12). Ces énoncés forment une unité - le discours - qui produit

du sens, des significations ; la co-présence d'énoncé alimente le discours. Cette unité (ou co-présence) est certes effective n'est pas fixée, elle évolue :

"the so-called unity of a discourse is really the articulation of different distinct elements which can be rearticulated in different ways because they have no necessary 'belongingness'. The 'unity' which matters is a linkage between that articulated discourse and the social forces with which it can, under certain historical conditions, but need not necessarily, be connected. (Hall, dans Chen & Morley, 1996 : 141).

Allor et Gagnon emploient la notion de « formation discursive » empruntée à Foucault comme l'identification de régularités, logiques ou pratiques discursives qui émergent d'une analyse empirique d'un corpus ou d'une archive d'énoncés (Allor & Gagnon, 1994). Les documentaires auxquels je m'intéresse font circuler des énoncés sur l'Islande et sa vie musicale. Le corpus que j'ai composé va être analysé dans l'optique développée par Allor et Gagnon. Le système de régularité qu'ils évoquent pourrait correspondre dans mon cas, au thèmes plus classiques évoqués pour parler de l'Islande comme la nature, le climat, le Nord, l'hospitalité, la sympathie des habitants, la richesse et la spécificité culturelle (légendes et sagas, chants anciens), etc. Ces patrons thématiques se répètent et reviennent presque systématiquement, s'installant progressivement comme discours principal. Je regarde donc les documentaires comme des discours, différents mais complémentaires, chacun alimentant une tendance discursive plus générale et relative à l'Islande. Selon Le but de l'analyse de formations discursives est de se rendre compte de la complexité et de la multiplicité des ensembles d'énoncés (formations discursives) autour d'une problématique spécifique - qui dans mon cas concerne la scène musicale islandaise. Les énoncés sur l'Islande sont multiples, et circulent publiquement à travers les médias dont font partie la musique et le film documentaire. Ces énoncés vont constituer des unités d'analyse dont les spécificités émergent d'un contexte historique et institutionnel particulier, et aussi de son rapport avec les autres énoncés existants : "all discourse is placed, positioned, situated and all knowledge is contextual. [...] Representation is possible only because enunciation is always produced within codes which have a history, a position within the discursive formation of a particular space and time (Chen & Morley, 1996 : 446 - 447). Le discours ne réfère pas seulement à du langage, il s'inscrit socialement, culturellement et

historiquement dans la réalité à travers un appareillage de codes : "tout ce que nous pouvons savoir et dire doit être produit dans et par le discours. La connaissance discursive n'est pas le produit d'une représentation transparente du « réel » dans le langage, mais de l'articulation du langage sur des rapports et conditions réels. Il n'y a donc pas de discours intelligible sans l'intervention d'un code." (Hall, Albaret & Gamberini, 1994 : 32).

Les documentaires que j'ai choisi d'analyser sont des productions médiatiques qui s'inscrivent, à mon sens, dans le circuit de la culture de Hall (Hall, 1997). L'auditoire de ces contenus sont confrontés à des discours différents sur l'Islande et sur sa musique, qu'ils interprètent, se représentent, selon les conditions, le contexte dans lequel ils se trouvent ; en fonction de leurs connaissances et de leurs expériences. Pour Hall, "representation can only be properly analysed in relation to the actual concrete forms which meaning assumes, in the concrete practice of signifying, 'reading' and interpretation : and these require analysis of the actual signs, symbols, figure, images, narratives, words and sounds - the material forms - in which symbolic meaning is circulated." (Hall, 1997 : 9). De telles formes circulent dans les documentaires sur la musique islandaise. Mon analyse s'attarde à les identifier et à leur donner un sens.

2.3 Corpus

En début de chapitre, j'ai annoncé que mon travail d'analyse allait s'appuyer sur des contenus médiatiques visuels, et plus particulièrement les films documentaires. En privilégiant ce médium, j'ai eu accès à un ensemble d'éléments qui m'ont permis de voir ce par quoi est constituée la scène musicale islandaise. J'ai été confrontée à une abondance de ces contenus. Il existe en effet un très grand nombre de productions vidéo disponibles sur la musique en Islande ou sur les artistes islandais. Ils circulent majoritairement sur Internet, sous la forme de capsules vidéo, de longs ou courts métrages¹⁸ (Youtube ou plateforme Icelandic Cinema Online¹⁹).

¹⁸ voir Filmographie

¹⁹ Collection en ligne de films islandais, tous genres confondus : <http://www.icelandiccinema.com/>

Certains films sont également disponibles en DVD²⁰ ou encore au sein de la programmation de festivals du film documentaire à travers le monde. Dans certains cas, je n'ai pas pu avoir accès aux version intégrales de certains documentaires, mais j'ai pu mettre la main sur des extraits, que j'ai pu traiter en tant qu'élément de ce panorama²¹. Mis à parts ces documentaires, d'autres contenus audiovisuels comme des émissions télévisuelles²² ou de radio m'ont permis d'acquérir un bagage d'information conséquent sur le domaine musical islandais. Des entrevues dans des magazines ou des blogs culturels²³, de même que certaines pochettes et livrets de DVD de certains des documentaires m'ont également servi à effectuer un tour d'horizon des contenus traitant de l'Islande et de son domaine musical.

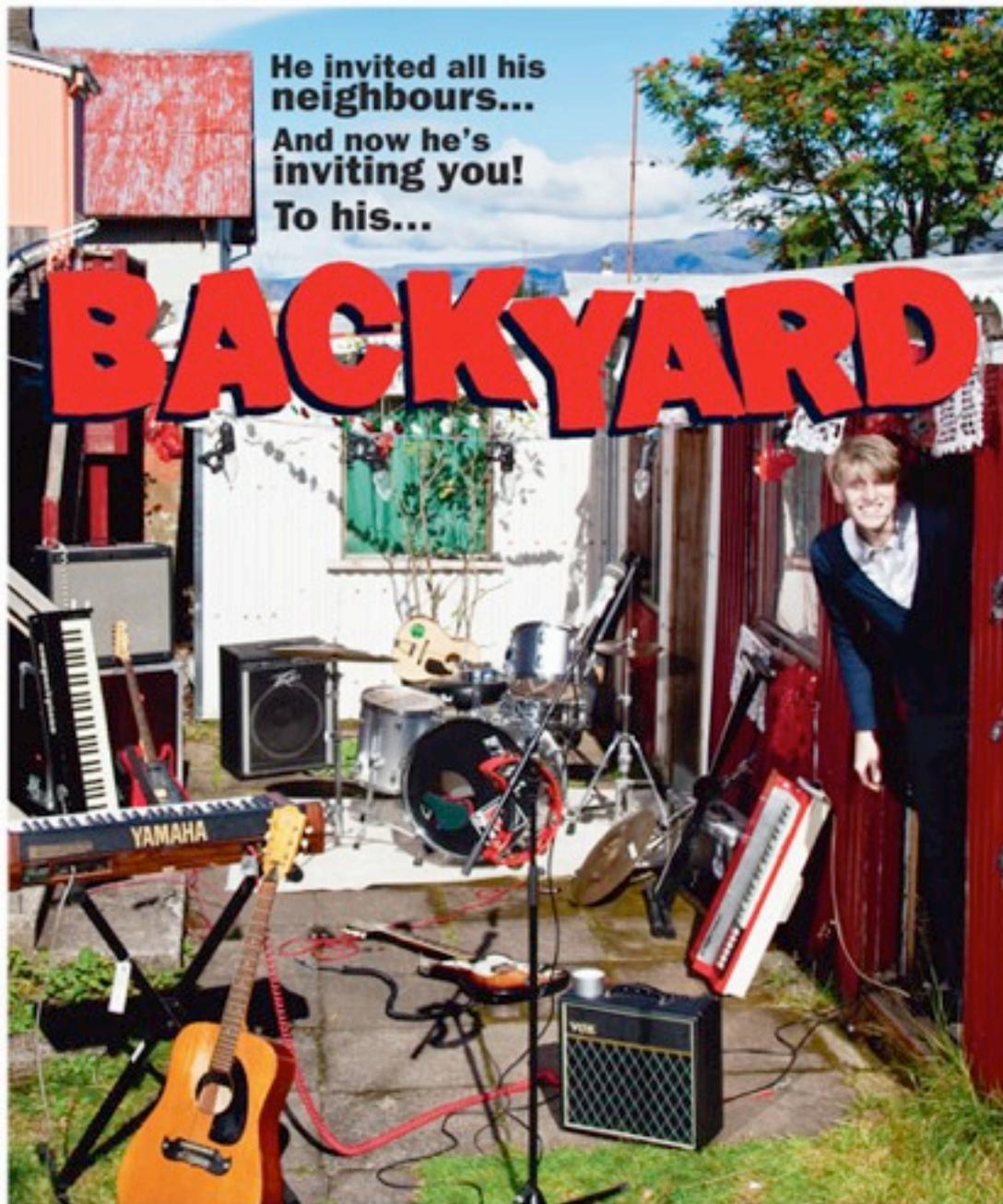
²⁰ c'est le cas des documentaires *Rokk í Reykjavík*, *Heima*, et *Backyard*

²¹ *Music From The Moon*

²² Ports d'attache sur TV5 et Villes-Monde sur France Culture

²³ IdN Magazine (<http://idnworld.com/mags/?id=v19n3>) et Cyclic Defrost (<http://www.cyclicdefrost.com/blog/2012/08/a-bedroom-community-in-reykjavik-interview-with-ben-frost-and-valgeir-sigurdsson/>)

Figure b. Couverture de la pochette du DVD du film *Backyard*



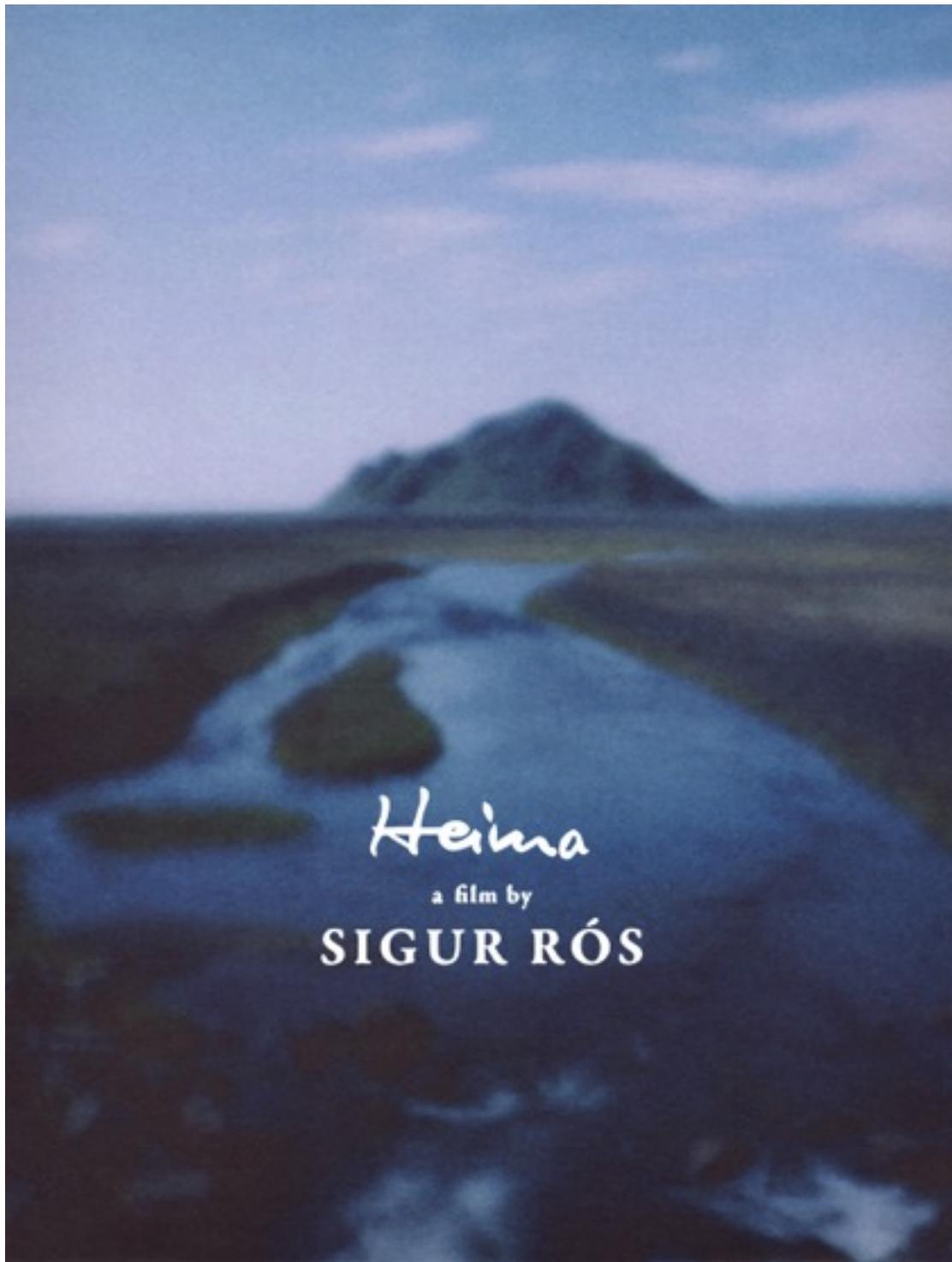
KJARTANSSON IN ASSOCIATION WITH KIMI RECORDS PRESENTS A FILM BY ARNI SVEINSSON

HJALTALIN MUM FM BELFAST RETRO STEFSON BORKO REYKJAVIK! SIN FANG BOUS

"BACKYARD" PRODUCED BY SINDRI PALL KJARTANSSON CO PRODUCER BALDVIN ESRA EINARSSON MUSIC SOUND RECORDING GUNNAR ORN TYNES
SOUND MIX KRISTINN STURLUSON WRITTEN BY ARNI SVEINSSON AND ARNI RUNAR HLOÐVERSSON DIRECTED AND EDITED BY ARNI SVEINSSON

www.backyardthefilm.com facebook.com/backyardthefilm

Figure c. Couverture de la pochette du DVD du film *Heima*



Face à cette quantité de productions médiatiques, j'ai dû procéder à une sélection ; faire des choix selon leur pertinence vis-à-vis de mon objet de recherche. Les éléments du panorama me permettent de situer, de contextualiser les contenus sélectionnés soumis à l'analyse (corpus). Ils permettent de mieux les comprendre ou simplement d'y faire écho. En complétant l'univers des films du corpus ou en fournissant davantage d'information sur un sujet en particulier pouvant avoir été abordé par un ou plusieurs films du corpus, ce panorama agit donc comme du matériel complémentaire à mon matériel central qu'est le corpus.

Les documentaires musicaux font être la musique islandaise, sous toutes ses dimensions, en montrant les performances des artistes, leurs modes de vie, leur entourage et les échanges et collaborations qui s'y produisent, leur conception de leur art, leur environnement de vie et de création, etc. À travers cela, les réalisateurs de ces documentaires tentent de nous montrer leur "vraie" (ou plutôt "véridique") vie musicale islandaise, comment ça se passe à cet endroit au niveau de la musique et qu'est-ce qui fait qu'elle pourrait être différente d'ailleurs. Chacun de ces documentaires ont un angle d'approche qui leur est propre pour aborder un des divers aspects de la musique en Islande. Chacun à leur manière, ils proposent une vision de l'Islande et de sa vie musicale au public. À partir de cela, le spectateur se forge un ensemble de représentations de ce que pourrait être la scène musicale islandaise, et se les approprie (cf. Hall).

Le panorama me proposait une quinzaine de contenus potentiellement analysables²⁴. Après leur visionnement, j'en ai privilégié certains en tenant compte de l'idée d'hétérogénéité qui émergeait du panorama. Mon corpus en constitue un échantillon qui fait se côtoyer des contenus différents et des manières de les traiter qui sont elles aussi différentes (cf. modes du documentaires de Nichols). Du point de vue de leurs dates de réalisation, mes documentaires sont au contraire plutôt homogènes. Tous s'inscrivent dans la même époque allant du milieu des années 2000 au début des années 2010. J'ai tenu à cibler ce laps de temps, non seulement car beaucoup de contenus ont été produits durant ces années, mais également pour rendre de compte encore plus

²⁴ Les films de mon corpus font partie d'un ensemble plus large que j'ai désigné comme panorama. À l'occasion, dans mon analyse, je réfère à certains éléments qui ne figurent pas dans le corpus mais qui font partie de ce panorama.

de l'hétérogénéité des points de vues adoptées par ces films, du fait qu'ils traitent d'un sujet qu'il leur est contemporain, qu'ils s'inscrivent dans un contexte similaire. Autrement dit, je trouvais intéressant d'analyser ensemble des films qui datent tous, à peu de choses près, de la même époque, plutôt que de confronter par exemple un film de 1982 (*Rokk í Reykjavík*) avec un film de 2013 (*Reykjavík Revisited*), qui eux ne font pas référence au même moment du monde socio-historique islandais. Cependant, ils constituent un apport de connaissances essentielles à la compréhension des films de mon corpus en agissant comme un cadre temporel et culturel²⁵. C'est pourquoi j'ai choisi de les placer au sein du panorama, décrit en 2.3. J'ai donc ciblé cette hétérogénéité de manière à obtenir une sorte de condensé du panorama, constitué d'un petit nombre de films. L'analyse a donc pu être faite de manière plus précise, plus appliquée et plus adaptée aux cas particuliers de chaque documentaire.

Le corpus de films soumis à l'analyse se compose de cinq documentaires. La description plus détaillée de chacun de ces documentaires en fonction de l'objet d'analyse va être faite au chapitre qui suit (TROIS Analyse). Pour le moment, en voici juste un aperçu²⁶.

- **Iceland Airwaves Documentary (2011)** : Le film retrace la douzième édition du festival *Iceland Airwaves* au moyen d'extraits de concerts, d'entrevues avec les artistes participants (groupes islandais et étrangers), avec les festivaliers ou encore avec les membres organisateurs de l'événement. Les éditions précédentes sont également brièvement présentées à travers une chronologie des moments forts de l'histoire du festival. Ce documentaire est diffusé à bord des avions de la ligne aérienne Icelandair.

- **Backyard (2011)** : Deux amis, un musicien et un vidéaste, décident d'enregistrer des groupes de Reykjavík dans la cour arrière de la maison de l'un d'entre eux. Se déroulant à l'extérieur au cours d'une journée estivale, cette session d'enregistrement évolue en un véritable concert pour

²⁵ *Reykjavík Revisited* permet d'actualiser le sujet, de voir la manière dont les gens continuent à parler de l'Islande et de sa scène musicale, permet de montrer qu'il s'agit d'un sujet d'actualité, que telle ou telle caractéristique a évolué, etc. *Rokk í Reykjavík* permet d'avoir une idée de comment fonctionnait le monde musical dans les années 1980, de voir comment les Islandais se sont affirmés culturellement, etc.

²⁶ Pour plus d'informations (nom du réalisateur, disponibilité des films), voir Filmographie.

les amateurs de musique, les voisins et les touristes curieux. Beaucoup de groupes locaux ont accepté avec enthousiasme de participer à cette événement musical improvisé.

- **Iceland : Beyond Sigur Rós (2011)** : Au delà de la célébrité de certains groupes islandais qui connaissent un succès mondial, le film cherche à montrer la diversité de la scène musicale islandaise en présentant le potentiel et le talent de groupes émergents (clips vidéo ou performances *live*) et surtout les manières innovantes que les Islandais ont mis en place en matière de partage et de diffusion de la musique (plateforme Gogoyoko).

- **Heima (2007)** : Heima signifie "à la maison" en islandais. Le documentaire retrace la trajectoire du groupe Sigur Rós, qui, après une longue tournée mondiale, revient en Islande pour faire une dernière série de spectacles gratuits, pour remercier leurs concitoyens de leur appui et de leur soutien. Leurs concerts se produisent dans les lieux inusités aux quatre coins de l'île, comme des salons de thé, des places publiques de petits villages de campagne, des sites naturels menacés par des projets hydroélectrique, des refuges militaires désaffectés, ou encore des ports de pêche.

- **Screaming Masterpiece (2005)** : Ce documentaire traite de la musique populaire islandaise en mettant en vedette autant les musiciens d'aujourd'hui ayant connu un succès international (Björk, Sigur Rós, Múm, etc.) que les ténors des chants gutturaux ancestraux. Le film "attempts to explore the reasons why Iceland has such a rich variety of musical talent" (Wikipédia, 2013). De nombreuses performances *live* ainsi que des entrevues avec des musiciens et des membres de la communauté musicale islandaise se suivent tout au long du film.

2.4 Démarche et outils d'analyse

Aux fins de l'analyse, j'ai retenu une série de documentaires tels que présentés dans le paragraphe précédent. De ces textes cinématographiques, j'ai dégagé une série d'énoncés, des fragments de discours, qui constitueront les données soumises à l'analyse. Comme le précise Fairclough : "the corpus should be seen not as constituted once and for all before one starts the analysis, but as open to ongoing enhancement in response to questions which arise in analysis." (Fairclough, 1992 : 228). J'ai fait de ces aller-retours entre les données empiriques issus des documentaires et l'articulation des questions émergeant de l'analyse, le moteur de ma démarche méthodologique. À partir des éléments posés par la problématisation de mon objet de recherche, je suis allée regarder des éléments empiriques dans les documentaires. Cet exercice m'a permis de poser d'autres types de questionnements. Les aller-retours entre ces éléments empiriques issus des documentaires et les éléments issus de mon travail de problématisation ont été des moments clés pour me permettre d'induire de nouvelles idées.

Bien qu'elle ne le soit pas au degré le plus pur, ma démarche méthodologique se base sur une logique inductive (Blais & Martineau, 2006). Autrement dit, ma réflexion part d'éléments concrets pour aller vers des éléments plus abstraits. En plus du va-et-vient entre les faits empiriques observés à partir du corpus et les éléments issus de ma problématique (induction analytique), mes connaissances existantes (dans le domaine auquel mon objet d'étude appartient) ont agi comme des cadres de référence (Anadon & Savoie-Zajc, 2009). Le principe de l'analyse en aller-retour implique celui de déconstruction / reconstruction des données²⁷ (Blais & Martineau, 2006). Autrement dit, dans mon cas de figure, j'ai fait le travail de déconstruire le documentaire en tant que documentaire pour en repérer les énoncés constituants. À partir de cela, j'ai reconstitué ces énoncés, mais d'une autre manière, que j'ai désigné comme étant des catégories²⁸. Blais et Martineau précisent justement que processus analytique inductif repose dans

²⁷ que je désigne, dans mon cas de figure, comme des éléments empiriques directement observables

²⁸ "un phénomène est décrit et interprété par induction analytique, et l'abduction [ensemble des connaissances existantes] permet de trouver des relations conceptuelles entre les catégories construites et donc des 'liens' pour comprendre un phénomène" (Anadon & Savoie-Zajc, 2009 : 4).

le fait de faire émerger des catégories à partir de données dites « brutes ». Elles mettent "davantage l'accent sur le processus de réduction des données en décrivant un ensemble de procédures visant à « donner un sens » à un corpus de données brutes mais complexes, dans le but de faire émerger des catégories favorisant la production de nouvelles connaissances" (Blais & Martineau, 2006 : 2). J'ai procédé à cette analyse inductive à l'aide de grilles d'analyse²⁹.

2.4.1 Grilles d'analyse

À partir d'un premier visionnement des cinq documentaires de mon corpus, j'ai élaboré une grille d'analyse. J'ai appliqué la grille à mes cinq films. Cela m'a permis de déconstruire les films au sein d'un cadre précis, et de les reconstruire selon des catégories distinctes (reconstitution des énoncés), ainsi que de faire le pont entre ma problématisation et les propriétés empirique des documentaires. Les orientations de cette grille ont été fournies par ces premiers visionnements mais également par l'approche théorique de Bill Nichols (modes du documentaire) (Nichols, 2001). Les entrées horizontales de mes grilles renvoient aux éléments formels du documentaire : *visuel* ; *auditif /sonique* (caractéristiques de la bande-sonore) ; *interventions* (séparé en deux parties avec d'une part le locuteur, et d'autre part le contenu du propos) ; *éléments de montage* ; *mode du documentaire* (parenté à un genre). Les entrées verticales font intervenir les différents stades de l'analyse, dans une optique de transformation des éléments empiriques en catégories plus abstraites : *observations* (étape descriptive) ; *interprétations* (première étape analytique) ; *catégorisation/codification* (seconde étape analytique).

Les visionnements répétés de mes documentaires ont permis de déceler et d'extraire un certain nombre d'énoncés. En effet, c'est dans la régularité qu'il devient possible d'identifier des énoncés. Ils sont présents un peu partout au sein des documentaire et ne sont pas détectables si facilement. Je les ai répertoriés au sein de la première colonne de la grille que j'ai nommée *observations*. Cette étape renvoie à la déconstruction du documentaire pour en repérer les énoncés. Elle fait référence à une étape descriptive : elle rend compte des « faits » qui se

²⁹ considérées comme «filtre» productif à l'induction

déroulent à l'écran. La colonne *interprétations* fait quant à elle référence à une première étape analytique, à un premier niveau de signification. J'ai inscrit dans cette colonne tous les éléments auxquels les observations que j'avais faites auparavant me faisaient penser, à quoi ils m'amenaient à penser, à réfléchir. L'intérêt de procéder d'une telle manière est en effet d'aller au-delà des éléments empiriques directement observables, d'y associer des significations particulières (première étape de reconstruction). Enfin, la troisième colonne, *catégorisation / codification* fait référence à une seconde étape analytique. Elle suggère quelque chose de plus abstrait. Avec cette colonne j'ai effectué un pas de plus vers le questionnement théorique dans le sens où j'essayais d'associer les éléments issus d'un aller-retour entre *observations* et *interprétations* à des idées d'ordre plus général, plus global. J'ai tenté de mobiliser des codes dégagés à partir de l'empirie pour m'aider à penser en termes plus abstraits et ainsi pouvoir créer des catégories. La colonne *observations* et la colonne *interprétations* aident à définir une série de codes, qui amènent progressivement ma réflexion vers la construction de catégories d'analyse plus larges. Ces catégories ne sont pas figées, elles ont été générées par le croisement entre mes questions et les éléments empiriques issus des documentaires, mais aussi par une certaine créativité venant de ma part. Ce dernier niveau me permet de faire des liens d'inférence, d'une part avec les composantes plus concrètes de mes films, et d'autre part avec mon questionnement théorique, dans une dynamique d'allers-retours. Le processus d'aller-retour caractéristique de la méthode inductive se retrouve ici, entre les trois colonnes de mes grilles d'analyse.

Pour revenir aux entrées horizontales de ma grille d'analyse, je trouve important de préciser que la ligne nommée *visuel* ne renvoie pas à ce que l'oeil « universel » capte enregistre, mais à mon oeil outillé de chercheur. J'ai regardé les éléments visuels des documentaires, j'ai regardé des codes visuels auxquels je suis habituée d'être confrontée de par ma culture et mon bagage personnel (cf. 2.6). Hall fait remarquer que certains de ces codes, en tant que "signes visuels simples semblent [...] avoir atteint une « quasi-universalité », alors qu'il est prouvé que même les codes visuels apparemment « naturel » sont propres à une culture. Ce n'est pas qu'aucun code soit intervenu mais plutôt que ces codes ont été profondément *naturalisés*." (Hall, Albaret & Gamberini, 1994 : 32). Donc il ne s'agit pas ici du visuel dans l'ordre du sensoriel,

mais plutôt de l'ordre du langage visuel. Il va de même pour la ligne *auditif / sonore*. La capacité à être attentif aux éléments sonores du film dépend de la position, du statut, du contexte de l'auditeur. Les codes auditifs mis en jeu font référence à des discours qui sont situés culturellement, socialement et historiquement ; qui s'inscrivent dans un contexte donné (cf. 2.1). Le travail de mixage sonore est ici l'objet de mon intérêt en tant qu'analyste. Quelles sont les éléments empiriques identifiables au sein de la bande-sonore du film ? Quelle importance est donnée à tel ou tel élément sonore ? etc. L'entrée *intervention* me permet de répertorier toutes les prises de paroles des protagonistes présents dans les documentaires (sous la forme d'entrevues ou autre). La ligne fait la différence entre qui parle (*locuteur*) et la teneur de son intervention (*contenu du discours*). La manière dont les plans sont assemblés dans le film, dont les bandes d'image et de son sont organisées entre elles, l'ordre et la place qui leur est attribuée est recensée dans l'entrée horizontale ayant pour nom *éléments de montage*. Cette ligne traite du rythme des séquences filmiques, de leur alternance, des jeux visuels et sonores, ainsi que de leur agencement technique à proprement parler. Enfin, la dernière entrée de mes grilles est celle des *modes du documentaire*. Il s'agit de ma tentative d'associer les caractéristiques des films développées et décortiquées dans les composantes précédentes de la grille aux éléments définitoires des différents modes de documentaire. Le fait d'associer, ou du moins de confronter les documentaires de mon corpus à un ou plusieurs de ces modes permettrait de mieux comprendre la manière dont les documentaires abordent et présente le domaine musical islandais à l'auditoire. De quelle manière s'y prennent-ils et quels sont les effets qui s'en dégagent ?

2.4.2 Fiches d'analyse des catégories

Au terme de l'exercice proposé par ma grille, et de la création d'un certain nombre de catégories, j'ai répertorié ces dernières et j'ai attribué à chacune une fiche d'analyse. Chacune de mes catégories fait donc l'objet de fiches distinctes, qui forment le matériau à partir duquel ces catégories analytiques et leur relations ont été conceptualisées. Une catégorie peut être définie "comme une production textuelle se présentant sous forme d'une brève expression et permettant de dénommer un phénomène perceptible à travers une lecture conceptuelle d'un matériau de

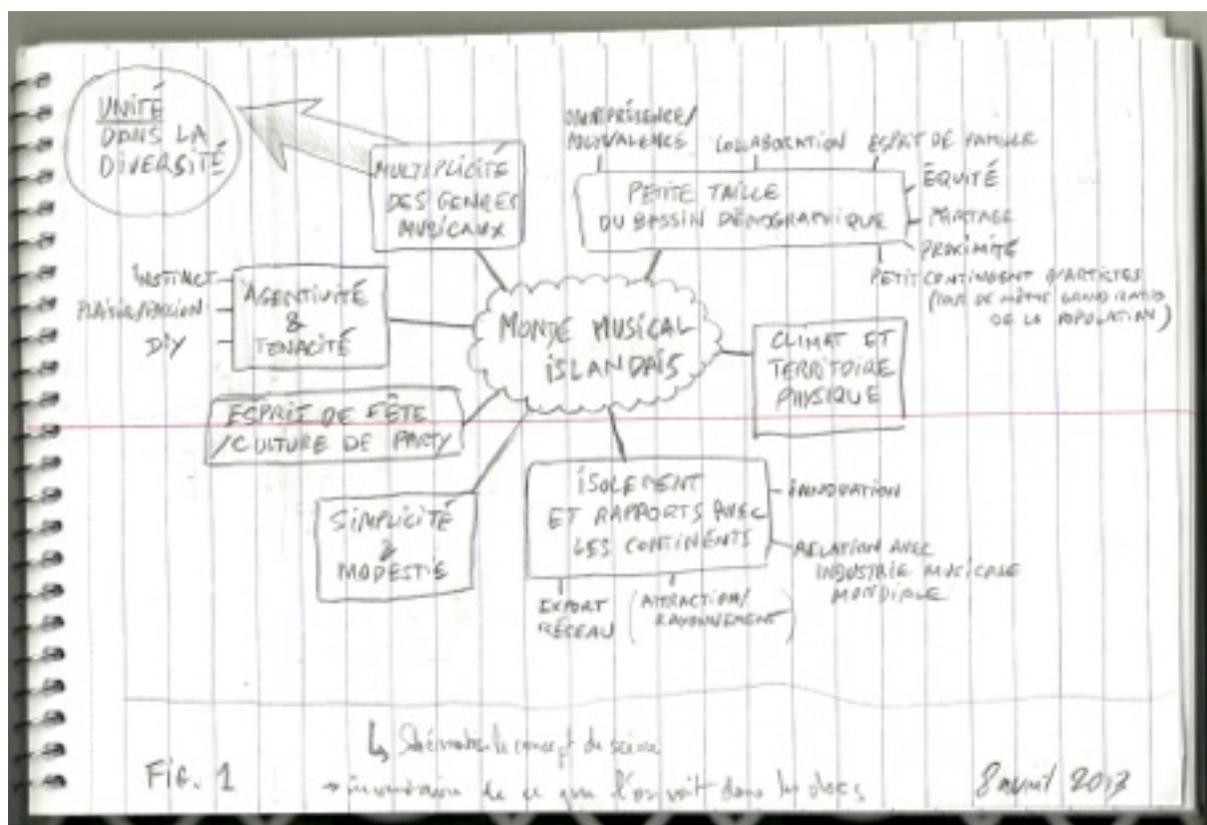
recherche [...] À la différence de la « rubrique » ou du « thème », elle va au-delà de la désignation de contenu pour incarner l'attribution même de la signification." (Paillé & Mucchielli, cités dans Blais & Martineau, 2006 : 4). Parmi les catégories issues de mes grilles, j'ai dû procéder à un tri et éliminer ou associer celles qui, à mon sens, se recoupaient. Ensuite, je les ai différenciées au sein de groupes, en fonction de leur degré d'abstraction : d'une part celles qui semblaient référer directement aux caractéristiques concrètes du domaine musical islandais (Démographie ; Esprit de fête ; Ténacité ; Plaisir ; Partage ; Esprit de famille ; Polyvalence ; Collaboration, etc.) ; et d'autre part celles qui renvoient à des considérations plus abstraites de celui-ci (Climat / Nature ; Tradition / Patrimoine ; Industrialisation / Modernisation / Urbanisation ; Politique ; Patriotisme, etc.). Chaque fiche est attribuée à une de ces catégories et recense les modes d'apparition de celle-ci à travers les cinq documentaires, et surtout les manières dont les documentaires mettent (techniquement ou thématiquement) l'idée (la catégorie) de l'avant, comment ils la présentent.

2.4.3 Schémas

Je considère les schémas suivants comme des outils qui m'ont aidé à articuler ma réflexion autour de mes concepts et mes catégories émergées des grilles puis développées par les fiches. Dans l'idée que le processus de recherche est au moins aussi important que le résultat, je trouvais important de les présenter ici dans ce chapitre méthodologique.

Figure d. Réflexion sur un premier niveau d'analyse

J'ai réuni ici les catégories qui m'apparaissent comme référant directement au domaine musical islandais³⁰, d'après ce que les documentaires pouvaient me faire voir. Ma réflexion ici est à un échelon que je considère concret. Chacun des carrés / rectangles représentés dans ce schéma réfère³¹, aux principales caractéristiques du domaine musical islandais, telles que montrées dans mon corpus documentaire, et qui constituent les sous-sections de l'analyse (3.2). J'ai produit ce schéma à l'issue de mes fiches d'analyse concernant les catégories. Certains m'apparaissent comme ayant un potentiel de s'élever à un niveau plus abstrait (par exemple : idée d'unité dans la diversité). J'ai donc tenté de schématiser un second niveau d'analyse, plus abstrait, mais directement à partir de ces considérations issues des éléments empiriques directement observables dans les documentaires de mon corpus (Figure e.)



³⁰ Le terme «domaine» n'apparaît pas sur le schéma. Je le désignais par le terme «monde» avant que je renomme une de mes trajectoires comme tel (cf. 3.3). Pour éviter la confusion, j'ai donc changé ce terme pour «domaine musical islandais».

³¹ À peu de choses près, car ayant fait progresser mon analyse depuis cette esquisse, j'ai pu remanier légèrement ces concepts.

Figure e. Réflexion préliminaire sur un deuxième niveau d'analyse

Il s'agit ici d'une modélisation des liens de proximité, qui constituent ma première manière de penser les trajectoires de Massey. Cette étape m'a permis de réfléchir en termes d'échelles (différents niveaux de formation et d'opération des liens de proximité). Les catégories plus abstraites issues de mes grilles sont mobilisées ici. Je voyais cette articulation de concept comme une étape supérieure au schéma précédent, agissant comme un calque, mais à un niveau d'abstraction plus élevé. Ici, je commence à détecter l'idée que le lieu de la scène résiderait dans des liens de proximité.

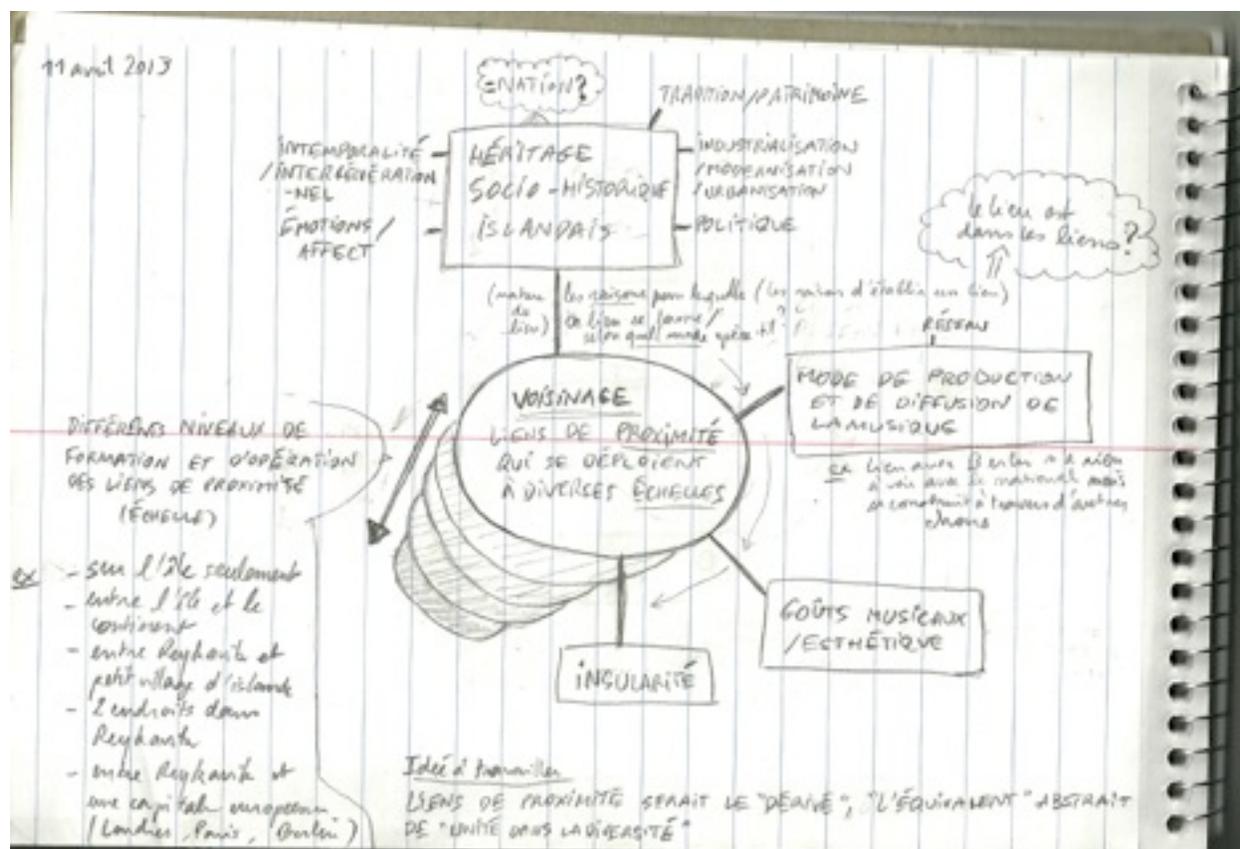
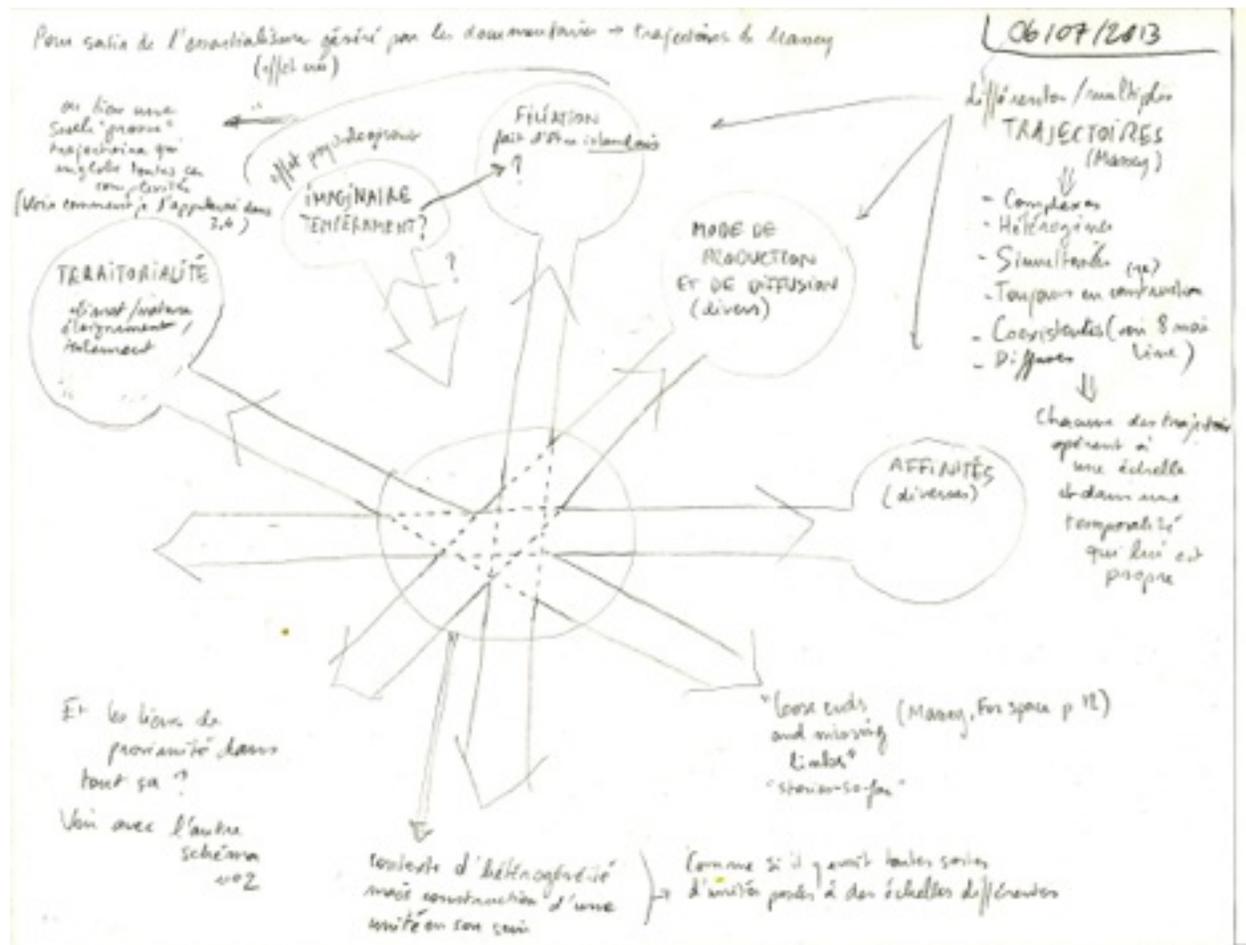


Figure f. Réflexion en termes de trajectoires

Ce schéma actualise ma réflexion sur le deuxième niveau d'analyse. Il intègre la notion de trajectoire de Massey, en l'appliquant aux éléments déjà posés dans le schéma précédent. Ici, les trajectoires *Filiation*, *Affinités*, et *Territorialité* sont déjà identifiées telles que je les ai employées dans mon analyse (3.3). La trajectoire ici nommée "imaginaire / tempérament" va évoluer en une trajectoire identifiée comme *Stérotypie et authenticité*. De la même manière, "mode de production et de diffusion" va évoluer en la trajectoire *Monde*. Je garde ici l'idée d'échelle mais je me concentre davantage sur la nature des trajectoires telles qu'exprimées par Massey dans son ouvrage *For Space* (2005). Cette esquisse, en complémentarité avec le schéma précédent, va structurer mon analyse telle que je l'ai présentée dans le troisième chapitre de ce mémoire.



2.5 Positionnement en tant que chercheure

Au début de ce chapitre, j'ai souligné que ma recherche concerne des phénomènes qui mobilisent des connaissances et des savoirs qui passent par des médiations. Les scènes musicales vivent à travers les points de vue de toutes sortes de personnes, toutes sortes d'acteurs. Je suis l'un d'entre eux. Mon analyse participe à établir une certaine façon de voir la scène, une certaine compréhension de celle-ci. Il m'est impossible de sortir de cette position - je dois faire avec ma propre implication. L'analyse aurait été, sans aucun doute, très différente, mais non moins intéressante et pertinente si elle avait été faite par quelqu'un d'autre. Celle que j'ai faite est teintée de ma position spécifique et du contexte socio-culturel dans lequel je m'inscris.

Ma position se définit premièrement par le fait que je sois spectatrice de ces documentaires, et ce, avant que j'entrevoie l'idée d'écrire un mémoire sur l'Islande et sa musique. J'ai donc un rapport à ce matériel qui est autre, qui ne passe pas exclusivement par ce travail académique de recherche et de rédaction de mémoire de maîtrise. Aussi, le fait que j'apprécie particulièrement certaines de ces musiques islandaise m'alerte à certaines choses. J'ai déjà, à travers ce goût, ce penchant, cet attachement, un travail de fait - celui de lier ces musiques à d'autres aspects - qui alimente mon analyse. Le fait que je sois géographe de formation (baccalauréat) m'invite également à poser et articuler ma réflexion d'une manière qui m'est propre. Je n'aurais très certainement pas pensé mon objet d'analyse de la même façon si j'avais suivi un premier cycle universitaire en communication, en musique ou en sociologie par exemple. Enfin, mon implication personnelle dans un groupe de musique³² en tant que chargée de promotion (et de conjointe de l'initiateur du projet) m'a permis d'acquérir une connaissance élaborée du milieu artistique et me fait, par conséquent, poser un regard particulier sur les groupes que je ne connais pas (que je vois dans les documentaires). Je suis en effet capable de voir la texture des choses, l'épaisseur d'un groupe musical - quel qu'il soit - que tout le monde ne verrait pas. J'ai conscience

³² Pour écouter Fred Woods : <http://fredwoods.bandcamp.com/>

de tout le travail qu'il y a derrière ces projets pour les faire valoir (équipe technique, gens de l'industrie, etc.).

Tous ces outils, je les avais en partant. Au fil de ma recherche, j'en ai rendu certains explicites, alors que d'autres ont été présents de manière plus implicite dans mon analyse, comme en filigrane. Ils sont autant d'éléments qui outillent mon regard. Ils l'orientent et le situent. Le savoir que je produis dans et par ce mémoire est modulé par tous ces aspects.

TROIS.

Analyse

Ce présent chapitre est dédié au déroulement de mon analyse, suivant les repères méthodologiques que j'ai posées au chapitre précédent. J'ai décliné mon analyse en trois parties. La première revient sur chacun des documentaires de mon corpus ; la présentation que j'en fais est teintée des considérations relatives à mon objet de recherche. La seconde partie s'attardera au domaine musical islandais tel qu'il est montré dans les cinq documentaires de mon corpus. Il constitue un premier niveau de réflexion critique, issu de mes catégories de recherche. La troisième et dernière partie applique la théorie de Massey sur les trajectoires évoquée dans le premier chapitre au domaine musical islandais exposé dans la seconde partie de l'analyse.

3.1 L'Islande en musique : portraits filmiques

Les façons de parler de l'Islande sont nombreuses et variées (à travers la géologie, l'économie, ou encore le tourisme d'aventure par exemple). L'angle que j'ai choisi d'adopter dans le cadre de ce mémoire est celui de la musique, autant au niveau de ses modes de production que d'organisation. Cette section préliminaire de l'analyse va s'attarder à la présentation de projets cinématographiques, ayant pour objet la musique islandaise. Voici cinq films documentaires (moyens et longs métrages) qui portent chacun un oeil différent sur le monde musical islandais. Chacun d'entre eux explore de multiples facettes de ce milieu qui, comme évoqué en introduction de ce mémoire, est actuellement en pleine expansion. Bien qu'ils traitent tous de la même thématique, ces cinq documentaires ne semblent pas tous opérer de la même manière. Au cours

du chapitre méthodologique, j'ai exposé les modes du documentaire de Nichols. Je peux donc me demander en quoi ces documentaires agissent selon des modes différents (cf. Nichols, 2001). Chaque réalisateur présente aux spectateurs sa propre perception des choses, son interprétation de la vie musicale islandaise. À mon sens, aucun des documentaires de mon corpus ne correspond exactement et précisément à un des modes du documentaire de Nichols. Il est toutefois possible de déceler certaines parentés à un genre ou un autre (modes), car ils rassemblent tous quelques unes des composantes et caractéristiques formelles évoquées par Nichols. Cependant, les documentaires de mon corpus restent des hybrides. L'important est alors de chercher et de voir en quoi ces caractéristiques peuvent nous informer sur une façon, une manière particulière de présenter au monde la vie musicale qui existe en Islande. Je vais donc tenter de montrer en quoi ces films diffèrent, et en quoi ces différences peuvent s'avérer être complémentaires.

3.1.1 Iceland Airwaves Documentary

Ce documentaire a été réalisé en 2011 dans le cadre du Festival Iceland Airwaves, qui se tient annuellement depuis 1999 à Reykjavík. À la manière d'un *rockumentary*, il présente le festival : ses origines, son évolution, ses caractéristiques, ainsi que les activités et événements qu'il propose chaque année au public. Le documentaire fait la promotion de ce festival tout en offrant un aperçu de ce qu'est la scène musicale islandaise : comment et par quoi / à travers qui se définit-elle ? En quoi est-elle particulière ?

La distribution du film est assurée par la compagnie aérienne *Icelandair*, qui l'utilise dans sa campagne de promotion du tourisme en Islande (diffusion dans les avions ou sur Internet). Durant les trente-cinq minutes de film, on peut voir et entendre des membres de l'équipe organisatrice du festival, dont Grimur Altason et Nicholas Knowles, la directrice de Iceland

Music Export (IMX)³³ - Anna Hildur, ainsi que le dirigeant de Icelandair - Birgir Hólm Guðnason, témoigner de la renommée grandissante de Iceland Airwaves et de son caractère hors du commun. Le festival est posé, dans le documentaire, comme un atout pour le tourisme. Chaque année, il attire toujours plus de visiteurs. Le musicologue canadien Donald Gislason fait également partie des personnes interviewées. Son expertise dans le domaine musical et sa passion pour la culture islandaise le font paraître comme étant une figure d'autorité vis-à-vis des spectateurs. Il donne son avis et des explications précises et détaillées concernant les mécanismes de fonctionnement du monde musical islandais. De nombreux groupes islandais et internationaux sont mis en valeur dans le cadre de leurs performances, qui se tiennent dans les divers lieux de la capitale islandaise (bar, cafés, salon de thé, librairies, boutiques de disques, anciens hangars d'avion, etc.). *Iceland Airwaves Documentary* offre également aux spectateurs un éventail des genres et styles musicaux proposés par le festival en faisant s'alterner performances récentes et rétrospective dynamique des éditions précédentes.

Le principal but de ce documentaire semble être de nous donner envie, en tant que spectateurs et amateurs de musique, d'assister à la prochaine édition du festival Iceland Airwaves. La présentation de ce qu'est la musique islandaise, ce qui la définit, et la manière dont elle peut s'organiser en tant que scène paraît donc presque secondaire dans le documentaire mais reste tout de même essentielle car il s'agit d'une des principales raisons pour lesquelles le spectateur aurait envie de venir : il n'est pas possible de retrouver un tel événement ailleurs, les intervenants nous l'assurent de manière explicite. La vie musicale islandaise est présentée comme quelque chose d'extrêmement dynamique, bouillonnant, imprévisible, mémorable, exceptionnel et absolument unique. En somme, l'objectif principal de *Iceland Airwaves Documentary* est la promotion dudit festival ; le film agit comme une publicité. Tous (et uniquement) les bons côtés et les avantages du festival sont montrés dans le documentaire. Même si les intervenants (personnages interviewés) ont tous un statut différent, leurs discours et leurs vision des choses vont toutes

³³ IMX est une des branches de l'organisme NOMEX (Nordic Music Export) qui regroupe les bureaux danois (Music Export Denmark - MXD), norvégien (Music Export Norway - MEN), finlandais (Music Export Finland - MUSEX) et suédois (Sweden Music Export - ExMS), qui, harmonisés à l'échelle régionale (Scandinavie) travaillent tous à la fois à l'échelle locale, et à l'échelle internationale en matière de diffusion et d'exportation : "The increasing international visibility of music from each of these countries has been powered, aided and bolstered by their respective Export Offices" (Sullivan, 2010).

dans la même direction : le festival est génial, original, la scène musicale islandaise est très dynamique, très diversifiée.

Si je reprends la classification de Nichols et les caractéristiques techniques qui lui sont associées, *Iceland Airwaves Documentary* tend selon moi à s'inscrire dans le mode expositoire car la mise en récit et le montage suggèrent une direction unique : l'originalité du festival et le caractère dynamique de la scène musicale locale ne m'apparaît pas remise en cause. Les idées développées dans le film sont présentées comme étant les bonnes, les plus valables. Aussi, la parole est donnée à des personnages qui détiennent une certaine autorité : musicologue, équipe organisatrice, directrice de l'exportation à l'échelle nationale etc. En revanche, la méthode du *voice-over* n'est pas utilisée. La narration n'est pas tant présente au cours du film, la structure argumentaire se base davantage sur la série d'entrevues effectuées dans le cadre du festival. À mon sens, les caractéristiques appartenant au mode expositoire décrit par Nichols que l'on retrouve dans ce documentaire sont co-présentes avec d'autres caractéristiques, que j'aurais tendance à rapporter au mode participatif. C'est justement le grand nombre d'entrevues qui me fait pencher vers ce mode. Beaucoup de personnage de statuts et d'horizons différents interviennent dans le documentaire et l'alimentent d'idées différentes les unes des autres mais tout de même convergentes - causant, selon moi, les relents de posture expositoire. D'autre part, le caractère publicitaire confirme ce porte-à-faux entre les modes expositoire et participatif, dans le sens où il y a l'idée de "vendre" un produit - le festival (référence au mode expositoire) - à l'aide de témoignages qui vont appuyer le choix du consommateur - public qui entend les gens interviewés parler du festival - élément qui là fait référence au mode participatif.

3.1.2 Backyard

Árni Rúnar, un musicien islandais et résident d'un quartier tranquille de Reykjavík, a l'idée de réunir, durant l'été 2009, quelques groupes du coin pour enregistrer leurs performances dans la cour arrière de sa maison. Son petit studio situé dans un petit hangar de sa cour arrière lui procure toutes les conditions de base nécessaires à ce projet. Au delà d'une simple session d'enregistrement entre pairs, l'événement se transforme en véritable concert musical en plein-air,

attirant voisins, passants et touristes. Tous, qu'ils soient artistes participants ou voisins enthousiasmés, contribuent à l'ambiance festive de cette journée. Les artistes islandais qui ont pris part à ce projet sont : Borko, Sing Fang, Múm, Hjaltalín, Reykjavík!, Retro Stefson, FM Belfast et Prinspóló.

Árni Sveinsson, un ami d'Árni Rúnar, décide de filmer ce projet d'enregistrement, du début à la fin, avec la volonté de documenter la musique indépendante (*indie*) qui existe actuellement en Islande : "he (Árni Rúnar) named a few bands and told me he was thinking it would serve as an attempt to document the year in music belonging to a certain scene that had really been flourishing for the past two years and he felt was at a threshold or at a peak moment" (Árni Sveinsson, 2011 dans le livret du DVD de *Backyard*). Dans un contexte de coupure budgétaire au sein de tous les secteurs de l'État suite à la crise financière de 2008-2009, la visibilité des différentes formes de culture locale (musique, littérature ou autre) a été considérablement réduite dans les médias classiques comme la radio ou la télévision. Cette situation est l'une des raisons qui ont motivé le vidéaste islandais Árni Sveinsson à réaliser ce film, qu'il a pu présenter à de nombreux festivals et rencontres du film documentaire à travers le monde (Helsinki, Hambourg, Athènes, Seattle, Montréal en autres) en 2011. Il a d'ailleurs récolté plusieurs prix et distinctions comme la mention spéciale *Sound & Vision Award* lors du festival du film documentaire CPH:DOX de Copenhague, ou encore la mention *Best Picture* au festival du film Skjaldborg à Reykjavík. Cette diffusion régionale et internationale permet aux artistes islandais émergents et/ou indépendants d'acquérir une nouvelle plateforme de visibilité. En effet, ils restent encore bien souvent dans l'ombre des célébrités islandaises classiques. D'ailleurs, le sous-titre du DVD évoque bien cette volonté de partager et de faire découvrir au monde entier « l'esprit créatif islandais » : "First he invited all of his neighbours, and now he invites you too !". Le coffret DVD offre le sous-titrage en anglais, français et japonais.

En m'inspirant de la typologie de Nichols, j'aurais tendance à inscrire *Backyard* dans le mode participatif du documentaire, car le réalisateur est tout le temps présent sur le terrain en même temps que les sujets filmés : il vit les expériences en même temps qu'eux et prend parfois part

aux discussions. Parfois, les personnages du film agissent comme si le caméraman était totalement absent, alors qu'à d'autres moments, ils peuvent l'inclure dans la situation par contact visuel ou oral : "Arní, on démonte..." [Sveinsson qui interpelle Rúnar] "Non, on fait ça ?" [Rúnar qui regarde Sveinsson, donc la caméra]. D'autre part, les scènes sont, pour la plupart, filmées avec la caméra à l'épaule. Le réalisateur est également un organisateur de l'événement : le rôle premier qui lui est attribué est celui de documenter ce qu'il se passe, mais à la base, il fait partie-prenante de l'organisation de l'événement en lui-même. Cependant, l'idée d'observation est aussi présente, selon moi, dans la mesure où le réalisateur filme les faits et gestes quotidiens du couple³⁴, il assiste à toutes leurs actions (préparation de l'événement, logistique, etc.) dans leur maison et dans leur cour. Il filme une réalité dans laquelle des acteurs sociaux agissent et interagissent souvent sans faire attention à lui. Dans sa définition du mode observationnel, Nichols précise justement que l'on peut retrouver un "strong sense of continuity that links the words and actions of subjects from shot to shot" (Nichols, 2010 : 211). Néanmoins, le film ne s'inscrit pas totalement dans le mode observationnel car il y a des entrevues. Tel que Nichols l'élabore, "[observational] films [are] with no voice-over commentary, no supplementary music or sound effects, no inter-titles, no historical reenactments, no behavior repeated for the camera, and not even any interviews" (Nichols, 2010 : 172-173). Il serait donc pertinent de considérer à la fois le mode participatif et le mode d'observation, car le film révèle une alternance de position : la plupart du temps, le réalisateur adopte le statut neutre d'observateur, et de temps en temps, il entre en interaction avec les protagonistes à travers des entrevues ou des contacts oraux (courtes discussions informelles) et/ou visuels. Même si le mode participatif semble émerger de manière récurrente, le réalisateur n'apparaît jamais à l'écran devant la caméra (pas autant participatif qu'un documentaire de Michael Moore par exemple).

Quoi qu'il en soit, *Backyard* offre au public une vision du monde musical islandais tel qu'il serait vécu, expérimenté, par ses membres. On nous montre un événement qui en fait partie, et on nous le présente de l'intérieur : les spectateurs sont projetés directement dans un moment de vie des

³⁴ Le couple étant Ární le musicien hôte de l'événement et Lóa sa conjointe avec qui il habite.

musiciens, sans autre intermédiaire que la caméra et la démarche du réalisateur, qui relèverait d'ailleurs d'une honnêteté cinématographique³⁵.

3.1.3 Heima

"Heima" signifie à la fois "à la maison" et "mère patrie"/"terre d'origine" en islandais. Le documentaire retrace la trajectoire des membres du groupe Sigur Rós, qui, après une longue tournée mondiale en 2006, reviennent chez eux en Islande pour compléter une série de spectacles gratuits, avec la volonté de remercier leurs concitoyens de leur appui et de leur soutien à travers les années. Les performances *live* de Sigur Rós se produisent dans des lieux inusités aux quatre coins de l'île : salons de thé, places publiques de petits villages de campagne, sites naturels menacés par des projets hydroélectriques, sites industriels désaffectés, ou encore des ports de pêche. Cette tournée islandaise rassemble à la fois les plus petits et les plus grands concerts de la carrière du groupe. Sur scène, les quatre comparses de Sigur Rós sont accompagnés de la formation féminine Amiina, qui utilise principalement des instruments à cordes, des éléments percussifs mélodiques (glockenspiel, kalimba et autres) ainsi que des boîtes à musique.

Souvent décrit comme un groupe très timide par les journalistes internationaux³⁶, Sigur Rós se dévoile d'une manière tout autre en effectuant de telles performances, qui semblent s'ancrer *naturellement* dans un paysage unique qui leur est familier. À travers cette tournée, le groupe a voulu créer des liens avec la population de son pays ; atteindre par leur musique le plus de monde possible, petits et grands. Leurs concerts, si modestes soient-ils, ont attiré des foules, la plupart du temps simplement par le bouche-à-oreille. Esthétiquement, ce documentaire, réalisé par le canadien Dean DeBlois (accompagné d'une équipe de tournage islandaise), correspond à l'esthétique visuelle et musicale du groupe : il est dans la même lignée que le design de leurs pochettes en termes de couleurs, de filtres de caméra, de lumières et d'ambiances. Heima "is an attempt to make a film every bit as big, beautiful and unfettered as a Sigur Rós album" (site web de Sigur Rós) : le film se veut un support visuel fidèle à leur musique et à leur esthétique

³⁵ La notion d'authenticité sera discutée plus tard dans l'analyse (cf. trajectoire *Stéréotypie et authenticité*).

³⁶ voir l'onglet "interview" sur le site officiel de Sigur Ros : <http://www.sigur-ros.co.uk/media/intervi.php>

habituelle. En plus de présenter leur performances musicales, certains passages sont dédiés à des entrevues avec les musiciens du groupe, Jón Þór Birgisson (voix et guitare), Georg Hólm (basse), Kjartan Sveinsson (piano, claviers et arrangements) et Orri Páll Dýrason (batterie et percussions). Tout en invitant le spectateur à la découverte d'endroits et de paysages exclusifs à l'Islande, *Heima* propose des interprétations originales et variées (sessions acoustiques ; performances solo, avec le groupe au complet ou avec invités ; avec ou sans orchestre ; intérieur ou extérieur ; petits ou grands espaces) des plus grands succès du groupe de post-rock islandais.

En raison de son caractère esthétique et son côté artistique très développé, j'aurais tendance à associer ce documentaire au mode poétique décrit par Nichols. En effet, il indique que "this mode stresses mood, tone, and affect much more than displays of factual knowledge or acts of rhetorical persuasion" (Nichols, 2010 : 162). La structure du film est basée sur des plans des différents lieux de concert du groupe. L'emphase est donc mise sur les images des paysages dans lesquels ils réalisent leur performance musicale. Les plans de montagnes, d'étendues herbeuses, de falaises, de cours d'eau, de cascades sont très nombreux et durent longtemps. Le travail de montage et de retouche d'image est ici très important à mon sens. La lumière est retravaillée à l'aide de filtres, même le mouvement de l'eau est inversé sur quelques plans, ce qui donne à l'image un caractère unique et permet d'évoquer quelques aspects relatifs à la musique (ici, à mon sens, l'idée de magie et d'intemporalité). L'association des éléments visuels, dont le rendu a été minutieusement élaboré, avec la musique atmosphérique et progressive (au niveau de l'intensité) de Sigur Rós, participe à la formation d'une esthétique unique et particulière, qui devient caractéristique du film. D'autre part, le documentaire a été fait dans le but de montrer des performances *live* de Sigur Rós dans des contextes originaux, non pas dans une logique argumentaire élaborée dans l'optique de démontrer ou de prouver quelque chose (ce qui réfère davantage au mode expositif). Les seules « voix-off » que l'on peut entendre proviennent des témoignages des membres du groupe qui sont en entrevue et non la voix d'un narrateur, adoptant supposément une position de supériorité, qui tenterait d'expliquer les réalités du monde socio-historique. Aussi, le contenu des discours des musiciens renvoie à des considérations artistiques : l'importance de revenir en Islande pour faire le point sur leur carrière artistique, le fait qu'ils

aient, en tant qu'Islandais, une relation particulière à l'espace, qui teinterait leur manière d'être et donc de créer, etc. Ici, *Heima* semble, à la lumière des considérations de Nichols, être un film se rapportant essentiellement au mode poétique. Contrairement aux deux films que j'ai présentés précédemment, celui-ci ne m'apparaît pas aussi hybride, aussi à cheval entre différents modes du documentaire.

3.1.4 Iceland : Beyond Sigur Rós

Ce documentaire a été réalisé en 2011 par l'anglais Brett Gregory dans le cadre de *The Beyond Series* produites par *Serious Feather*, entreprise médiatique basée à Manchester. Au delà de la célébrité de certains groupes islandais qui ont connu et qui connaissent encore un succès mondial, le film cherche à montrer la diversité de la scène musicale islandaise en présentant le potentiel et le talent de groupes émergents ainsi que les manières innovantes que les Islandais ont mis en place en matière de partage et de diffusion de la musique.

Les principaux personnages interrogés dans le film sont : Haukur S Magnússon, le rédacteur du journal *The Reykjavík Grapevine* ; Ólafur Arnalds, musicien compositeur-interprète, producteur et arrangeur, qui s'intéresse aux mélanges de musique classique et de genres plus *mainstream* (le résultat peut s'apparenter à ce que l'on appelle *classical pop* ou *classical electronica*) ; et enfin Pétur Úlfur Einarsson et Hafsteinn Michael Guðmundsson, créateurs et administrateurs de la plateforme musicale Gogoyoko (réseau social et magasin en ligne sur lequel il est possible d'écouter de la musique en ligne et de l'acheter directement aux artistes). Le premier évoque les caractéristiques du monde musical islandais, notamment ses particularités et sa position au sein de l'industrie musicale internationale, ou encore la diversité des genres musicaux présents en Islande, en tentant de montrer que la musique qui en provient n'est pas forcément ni directement assimilable avec ses spécificités géographiques ou climatiques. Il déplore également l'emphase trop importante de la part du public international sur Björk et Sigur Rós, ainsi que l'association, qui est faite presque systématiquement, de leur musique avec les volcans, les légendes elfiques, les glaciers et la nature sauvage. Cette idée d'association est reprise par Ólafur Arnalds qui explique que beaucoup d'étrangers font la connexion entre les images qu'ils connaissent de

l'Islande (une nature sauvage, imposante de beauté) avec les mélodies orchestrales qui en proviennent (en parlant de sa musique). Il mentionne également les difficultés et obstacles rencontrés par les artistes dans la diffusion et la vente de leur musique. C'est justement ce que les instigateurs de Gogoyoko tentent de corriger en instaurant des nouvelles manières d'écouter et d'acheter des contenus musicaux (stratégies de "try before buy" et logique selon laquelle l'artiste vend directement sa musique à ses fans).

Au niveau de sa structure, ce documentaire suit le schéma simple de l'alternance entre des entrevues (trois personnes au total mais qui reviennent plusieurs fois au cours du film) et des passages vidéo présentant les morceaux de plusieurs artistes islandais émergents (tour d'horizon actuel des différents genres musicaux qui sont produits en Islande). Le film ne comporte aucun *voice-over* - l'attitude adoptée ne se rapporte donc pas spécifiquement au mode expositif. À mon sens, il s'agit plutôt d'une tentative d'exploration, de présentation de ce qui se fait actuellement en Islande, mais tout en ayant une certaine optique (très bien exprimée par le titre), celle de montrer des choses qui diffèrent des canons habituels associés à l'Islande (cf. Sigur Rós ou Björk). Cette posture d'observation (film en tant que fenêtre ouverte sur ce qui se passe actuellement en Islande en matière de musique) ne semble pourtant pas justifier l'utilisation du mode observationnel de Nichols car les entrevues sont un élément constitutifs de ce documentaire : elles sont à la base de sa conception. De surcroît, le réalisateur n'est pas Islandais, il est Anglais, ce qui lui permet d'occuper une position spéciale, teintée d'observation et de découverte. Il a réalisé ce film dans le cadre d'une série (*The Beyond Series*) dont l'autre opus concerne la ville de Manchester (*Manchester : Beyond Oasis*). On peut ressentir à travers sa démarche une volonté de faire découvrir quelque chose d'original, de méconnu et de particulier, comme une sorte de mise au jour concernant l'activité musicale d'un endroit, et ici, en l'occurrence, l'Islande.

3.1.5 Screaming Masterpiece

Le film commence par une scène montrant la performance d'un chanteur de *rímur* (chants anciens traditionnel islandais) dans un cadre nocturne et montagneux. La musique est une fois de plus au coeur de ce documentaire réalisé en 2005 par l'islandais Ari Alexander Ergis Magnússon, et est considérée comme un véritable marqueur temporel à travers les époques. Les oeuvres des groupes islandais les plus célèbres, comme Björk, Sigur Rós ou encore Múm, s'inscriraient, tel que le documentaire le suggère, dans une tradition musicale dont les origines remonteraient aux alentours du XIIe siècle lorsque les Vikings, provenant du Danemark, accostèrent sur les rivages islandais. Le documentaire met l'emphase sur le caractère magnifique et majestueux des paysages naturels présents en Islande, en les filmant à vol d'oiseau ou en utilisant de long *travellings* de caméra. C'est également l'aspect captivant de la musique islandaise qui est mis de l'avant à travers les performances d'artistes de genres très différents, allant des chants gutturaux traditionnels à la musique électronique la plus en vogue à l'international, en passant par le punk et le métal-hardcore, styles devenus très populaires en Islande durant les années 80.

En plus de présenter un grand nombre de performances musicales (en *live* ou vidéo-clips), le film est jalonné de plusieurs entrevues. Ces moments permettent d'apporter des témoignages, des arguments d'autorité, qui viennent compléter les parties plus descriptives, ou narratives et les passages musicaux. Les personnages qui interviennent dans le documentaire ont des statuts et fonctions diverses, ce qui permet d'obtenir un éventail de points de vue : on peut entendre les opinions et témoignages de musiciens, chefs d'orchestre, compositeurs, journalistes, producteurs, réalisateurs, écrivains d'Islande ou d'ailleurs (anglais, américains). Le documentaire met d'ailleurs en vedette la très célèbre Björk, qui évoque, durant son entrevue, le lien qui existe entre les caractéristiques du monde musicale islandais et la situation politique et sociale de son pays depuis sa fondation par les Danois au Moyen-Âge, puis son indépendance du Danemark en 1944. En somme, *Screaming Masterpiece* dépeint la dynamique scène musicale actuelle à travers son ancrage dans une épaisseur culturelle qui serait spécifique à l'Islande.

Screaming Masterpiece est sans doute le documentaire le plus classique de mon corpus en termes de caractéristiques formelles (montage visuel et sonore, alternance de passages de type différents). En effet, la caméra adopte une position omnisciente ; la mise en récit est composée d'entrevues, de plans de paysages naturels, des images de concerts dans divers endroits et de différents styles de musique, et de rétrospectives historico-culturelles ; une forme de narration est présente. Celle-ci n'est pas auditive mais visuelle : à plusieurs reprises, des écritures apparaissent et défilent à l'écran. Il n'y a pas de voix qui parle mais le spectateur peut lire des informations statistiques (contenu quantitatif) ou ayant attrait au contexte historique et culturel de l'Islande (contenu qualitatif). Cela produit un effet de précision et d'affirmation : les « faits » sont « prouvés » chiffres à l'appui, ils sont indéniables (ou du moins, ils paraissent comme tels). Tous ces éléments invitent à l'association de ce documentaire avec le mode expositif distingué par Nichols, d'autant plus que quelques-uns des personnages interviewés par le réalisateur représentent des figures d'autorité (Björk mais aussi le réalisateur islandais le plus célèbre Friðrik þór Friðriksson) qui viennent consolider l'idée que le documentaire offre une compréhension considérée comme étant la bonne (Nichols, 2001). Ces figures d'autorité apportent un aspect que je trouve presque « scientifique » au documentaire. En revanche, le nombre et la diversité des entrevues me font me poser la question du mode participatif. L'hybridité m'apparaît comme étant similaire à celle que j'ai pu trouver dans *Iceland Airwaves Documentary*, sauf que la composante publicitaire est ici absente. L'appartenance au mode participatif de ce dernier et de *Screaming Masterpiece* me semble être moins prononcée que celle de *Backyard*, dans lequel on ressent davantage l'intervention - la participation du réalisateur (qui est en même temps le caméraman, ce qui n'est sûrement pas le cas, selon moi, de *Iceland Airwaves Documentary* et *Screaming Masterpiece*) au sein de l'action du documentaire.

Cette mise en perspective de mes documentaires à la lumière des apports de Nichols m'a permis de déceler différents degrés d'hybridité au sein de mon corpus de films. Ceci m'a permis de mieux comprendre et de mieux cerner la teneur des éléments empiriques que j'ai pu extraire des documentaires, de prendre en compte le contexte dans lequel ils s'inscrivent et la manière dont ils sont articulés au sein des films. La partie suivante articule ces éléments des documentaires, la

matière issue directement des films, autour de la notion de monde musical islandais, qui constitue, à mes yeux, le ferment au sein duquel la scène serait posée comme mode d'organisation de ses éléments constitutants.

3.2 Le domaine musical islandais

"I think the most amazing scene in Iceland is art and music. They just keep the city [Reykjavík] alive, the city would be completely dead without it." (Emiliana Torrini, dans *Music From The Moon*, 2009).

Reykjavík est le coeur battant de la culture en Islande. Elle est le centre de la vie musicale islandaise, bien que depuis quelques temps, des musiciens tentent, par des projets innovateurs, de faire écho à l'effervescence de Reykjavík dans les régions plus éloignées de l'île³⁷. Les documentaires de mon corpus braquent leur projecteurs sur ce domaine, cette vie musicale islandaise. Les paragraphes suivants font l'inventaire des principales caractéristiques, des principaux attributs qui, selon les documentaires que j'ai sélectionnés, le définissent le plus et qui font sa particularité. Le contenu des sections suivantes³⁸ sont les éléments qui peuvent être connus en visionnant les documentaires ; c'est ce qu'ils font voir à l'auditoire - dont je fais partie, en tant que chercheure.

3.2.1 Particularités démographiques et valeurs communes

Tel qu'évoqué au premier chapitre, l'Islande compte environ 320 000 habitants pour une superficie de 103 000 km² (Statistics Iceland, 2012). Ces vastes étendues de territoire ne sont occupées que par très peu de gens. Avec une densité de population égale à trois habitants par kilomètre carré, l'Islande présente un territoire très vaste, habité par un nombre de personnes très

³⁷ Festival Aldrei Fór Ég Suður à Isafjörður (Gros, 2012)

³⁸ Pour faire écho à ma remarque en 2.4.3, chacun des sous-titres fait références aux différentes cases de mon schéma présenté en Figure d.

réduit. Ce ratio statistique moyen offre une idée générale de la démographie du pays bien qu'il en soit essentiel d'y apporter des nuances. En effet, l'écoumène islandais s'étale principalement le long des côtes, sur les littoraux, tandis que la partie centrale de l'île, recouverte de chaînes de montagnes, de glaciers de champs de sable ou de lave, ne présente aucune des conditions propices à l'implantation d'espaces résidentiels. Reykjavík, la capitale, rassemble les deux tiers de la population islandaise (agglomération urbaine), tandis que le tiers restant est réparti dans des petits villages portuaires ou agricoles, parfois très isolés les uns des autres (Statistics Iceland, 2012 : 6).

Le réalisateur de *Heima*, en filmant une performance de Sigur Rós dans un village de pêcheur du Nord-Ouest de l'Islande ne comptant pas plus de deux habitants à l'année, met bien en évidence cette situation démographique particulière. D'autres moments du film témoignent de la faible démographie islandaise, notamment lorsque l'on voit des plans de routes, qui traversent des étendues vides, inhabitées, et qui relient des petits villages entre eux. Les spectateurs des concerts de Sigur Rós ne sont pas très nombreux, sauf à Reykjavík, là où la très grande majorité des islandais résident. L'introduction de *Iceland : Beyond Sigur Rós* suggère aussi cette caractéristique du pays. Le film débute par un enchaînement de plans de paysages naturels (durée d'environ une minute). On y voit des volcans, des champs de pierres, des torrents, des glaciers, des prairies immenses filmées en *travelling*, des geysers, des champs de roches, des falaises, des chaînes de montagnes (vue aérienne), etc. Et brutalement, une vue panoramique de la ville de Reykjavík apparaît à l'écran. Après toute cette nature, la caméra se tourne abruptement vers un espace urbanisé qui semble être rare au milieu de cet environnement sauvage. En terminant son tour d'horizon paysager de l'Islande par cette vue générale de la ville, le réalisateur semble vouloir dire aux spectateurs : "Regardez, il y a quand même des gens qui vivent ici, entourés de toute cette nature vierge, majestueuse et indomptée. Allons à leur rencontre". Ceci illustre bien l'idée de ratio démographique faible (plus d'espace vierges que d'espaces habités) : on se rend tout de suite compte, par la succession de ces images d'introduction, que la population islandaise est très réduite comparativement à l'espace disponible de l'île. À travers ces images le spectateur prend conscience que les espaces naturels occupent une part importante du territoire

comparativement à l'écoumène. Ces plans montrant les grands espaces naturels islandais sont récurrents dans les documentaires de mon corpus et du panorama. À chaque fois, ils connotent à leur manière l'idée d'une petite population vivant au sein d'un environnement naturel imposant.

À l'image de cette démographie particulière, le milieu artistique et culturel islandais rassemble un petit nombre de personnes. En raison de sa taille réduite et de la proximité à la fois physique et sociale entre ses membres, ce bassin d'individus est caractérisé par un sens très développé d'amitié et de solidarité : "this is all connected somehow through friends and acquaintances" (Sin Fang Bous dans *Backyard*). En effet, un véritable esprit de famille règne au sein du milieu. Dans les documentaires, les musiciens sont dépeints comme étant très proches les uns des autres. Cette notion de vivre-ensemble est bien exprimée par certains passages du film *Backyard* lorsqu'on voit les musiciens jouer au soccer ensemble ou prendre du bon temps collectivement dans les bains chauds municipaux. Les liens d'amitié entre certains des artistes ne sont pas exclusivement construits et alimentés par la musique, mais aussi par d'autres activités comme le sport ou la détente (les loisirs en général). Aussi, dans *Heima*, les filles du groupe Amiina évoquent le caractère naturel de leur mode de fonctionnement avec les membres de Sigur Rós : c'est comme une grande famille. Dans *Screaming Masterpiece*, les artistes interrogés évoquent également que c'est "this family feeling [that] makes Icelandic music what it is" (Dagur Kári Pétursson dans *Screaming Masterpiece*). Il y aurait chez les artistes islandais une véritable volonté de partager avec les autres des expériences, des compétences, ainsi que les moments liés à la pratique de la musique. Dans *Backyard*, on sent qu'il est important pour les musiciens de partager leur travail, d'offrir des moments musicaux à leurs amis, aux voisins, aux passants, et même au monde entier (de manière médiée par le documentaire).

Au sein de ce milieu, de cette « grande » famille, chacun est lié à l'autre d'une manière plus ou moins directe. La chanteuse Ólöf Arnalds l'illustre parfaitement lorsqu'elle explique que "everyone knows everyone here. If you meet someone new, it usually takes less than a minute to find a link to that person." (Ólöf Arnalds citée dans Hua, 2011). Le milieu musical islandais est petit et tissé serré, tout le monde travaille ensemble et s'influence mutuellement : "There is a very

bonded music community in Iceland, and I think that it's obvious that these bands start to inspire each other." (Albertsson, cité dans Hua, 2011). Ces liens se créent et se développent à travers l'entraide ("I've got a lot of friends here who are involved in music, and they're always more than happy to help out and give out tips and pointers, although they're making entirely different music from me" (Geir Helgi Birgisson cité dans Hua, 2011)), le prêt et/ou l'échange d'instruments et/ou de musiciens, la planification et la réalisation de projets communs, etc. Les musiciens transitent souvent d'un groupe à l'autre, d'un projet à l'autre, au gré de leur goûts et de leurs envies. Selon les projets au sein desquels ils s'investissent, ils peuvent jouer d'autres instruments ou développer de nouvelles idées (exemples des projets solos après avoir joué avec un groupe, ou inversement). La polyvalence serait donc de mise chez la plupart des artistes islandais. Cette qualité se déploierait au niveau de la musique mais également à travers d'autres disciplines comme la peinture, les arts visuels, le cinéma, ou plus largement, la production et / ou la rédaction de contenus culturels. Le meilleur exemple est sans doute Haukur S Magnússon, qui, au sein des divers films de mon corpus, porte plusieurs chapeaux différents. Dans *Backyard*, il apparaît comme étant un des musiciens et membre fondateur du groupe de hardcore Reykjavík!, qui participe au spectacle dans la cour arrière ; dans *Iceland Airwaves Documentary*, il se pose comme grand amateur de musique, à la fois acteur, spectateur et promoteur du Festival Iceland Airwaves ; dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, il intervient en tant qu'éditeur du journal culturel *The Reykjavík Grapevine*. On retrouve souvent les mêmes personnages d'un documentaire à l'autre (croisement). Tous appartiennent au même milieu et y font plusieurs choses différentes, prennent part à différents projets en même temps. Cette omniprésence se ressent dans mon corpus de film. En voici d'autres exemples. Dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, une inscription au bas de l'écran pendant la première performance d'un groupe indique le nom de Arní Sveinsson, qui est le réalisateur de *Backyard* ; et une autre qui indique le nom de Gunnar B Gudbjornsson qui est aussi le réalisateur de *Where Is The Snow* (film faisant partie de mon panorama) et producteur pour *Sleepless in Reykjavík*. Aussi, le compositeur Ólafur Arnalds, qui est un des principaux interlocuteurs dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, apparaît également dans *Iceland Airwaves Documentary* dans le cadre d'une représentation avec un orchestre ; il va de même pour Mugison, qui est présenté dans *Screaming Masterpiece* et qui est aussi filmé dans *Iceland*

Airwaves Documentary lors d'une de ses nombreuses performances ; même chose pour les filles d'Amiina, qui sont les personnages principaux de *Heima*, et qui passent en entrevue dans *Screaming Masterpiece*, ou encore Jón Þór Birgisson, le chanteur de Sigur Rós, sujet principal dans *Heima*, qui apparaît comme "simple" membre du public dans *Backyard*. Ce croisement d'acteurs au sein de mon corpus permet au spectateur des documentaires de se rendre compte, d'une part de l'évolution dans le temps des membres et des activités structurant le milieu musical islandais (chaque film documente un moment particulier, un *momentum*) ; et d'autre part, de réaliser la petitesse du bassin de personnes (contingent créatif) qui font exister la scène musicale locale. Mais avant tout, il participe à la mise en évidence de l'ensemble des valeurs posées comme étant sous-jacentes à la vie musicale islandaise, qui sont la collaboration, l'entre-aide, l'esprit de famille, le vivre-ensemble, l'échange et le partage.

3.2.2 Climat, nature et territoire physique

"On ne peut pas comprendre les Islandais, si on ne comprend le climat, si on ne comprend pas les volcans, si on ne comprend pas la montagne" (Emmanuel Pagneux, dans *Ports d'Attache - Reykjavík*, 2010)

L'introduction du documentaire *Iceland : Beyond Sigur Rós*, comme je l'ai dit un peu plus haut, est dédiée à des plans de paysages naturels. Volcans, champs de roches volcaniques, branches d'arbres secouées par le vent, étendues d'eau sulfureuse et torrents issus de glaciers, chevaux en semi-liberté, cascades et falaises, sommets de montagnes enneigées, geysers en ébullition, herbes sèches prises dans la neige et la glace, étendues herbeuses à perte de vue : la plupart des caractéristiques géologiques et végétales islandaises sont concentrées dans ce passage introductif. L'accent est mis sur certaines de ces images au moyens de gros plans de caméra ou de mouvements transversaux (*travellings*). À travers ce montage (enchaînement des plans ; musique lente et douce en arrière-plan ; aucune narration) le réalisateur semble tenter de retenir l'attention du spectateur en évoquant la pureté de la nature islandaise, l'aspect unique de ces phénomènes géologiques (geysers et champs de lave) ou encore l'aspect sauvage de la végétation. Le film *Heima* verse aussi dans la magnificence de la nature en offrant au spectateur

de nombreuses séquences de la même trempe : embruns sur des roches, cascades, pics rocheux dans la brume, torrents d'eau mêlée de glace, etc. Ces images de paysage naturel sont travaillées au niveau de la couleur et de la texture (filtres de camera), afin de donner un caractère à l'image, une esthétique particulière. Par exemple, le débit des cascades et le mouvement de l'eau des rivières est inversé au moyen d'effets spéciaux. À chaque lieu de spectacle (différentes villes et villages à travers l'Islande), les plans de paysages sont présents, comme pour introduire le concert, le mettre en contexte. Parfois, le groupe Sigur Rós joue à l'extérieur, offrant encore plus de place au thème de la nature. Par exemple, lors de la première pièce interprétée par le groupe (début du documentaire), le montage est basé sur une alternance de plans du spectacle et de plans de paysages tels que décrit précédemment : vingt-quatre (24) plans de nature différents à l'intérieur d'une séquence musicale longue de sept (7) minutes. Contrairement à *Iceland : Beyond Sigur Rós* qui fait un clin d'oeil aux spécificités naturelles de l'Islande dans son introduction, *Heima* exploite ce type de visuel tout au long du documentaire. Il en devient même le sujet presque principal du film, juste après la musique du groupe en tant que telle.

Screaming Masterpiece, quant à lui, laisse un peu plus de place à l'environnement urbain, qui est tout de même très présent en Islande : "With two-thirds of the country's population living in the greater Reykjavík area, most Icelandic musicians are accustomed to city life more than anything else." (Hua, 2011). On le voit d'ailleurs très bien dans le documentaire *Iceland Airwaves Documentary*, qui se déroule dans un environnement urbain, du début à la fin). En effet, les séquences de narration (écrites à l'écran) montrent des vues aériennes des artères routières de la capitale, illuminées dans la nuit. Dominante au cours de ces séquences, la nuit rappelle le contexte hivernal islandais, qui est caractérisé par une très longue période nocturne, contrairement à l'été, où le soleil est présent presque 23 heures sur 24 (juin / juillet). Le retour aux images de nature ne tarde pas : plages de sable noir, lacs et sources géothermales, etc. Bien que ces plans évoquant la nature soient nombreux dans le documentaire, les références aux éléments naturels et au climat sont davantage soniques dans *Screaming Masterpiece* : elles relèvent des sons. La bande-sonore inclut des enregistrements de bruits du vent durant les diverses transitions du film. On retrouve le même phénomène dans les autres documentaires. Dans *Heima*, on entend

les bruits sourds (grincements, craquements) qu'émettent les glaciers. Ce son est apposé aux images de vastes étendues gelées au creux des montagnes sombres. Dans la même idée, dans *Reykjavík Revisited* (panorama), on voit le réalisateur, accompagné du caméraman, s'avancer (avec peine) sur la corniche du front de mer de Reykjavík pour constater l'intensité de la tempête. Le micro de la caméra émet un bruit sourd au contact du vent, volontairement conservé lors du montage vidéo et donc tout à fait audible par le spectateur du documentaire. Ces contextes réalistes apportent un témoignage direct au spectateur en ce qui concerne la météo caractéristique de l'Islande. Ce même réalisateur explique aussi à la caméra qu'un Islandais lui a fortement conseillé de porter tous les vêtements qu'il possède pour sortir à l'extérieur durant ces journées de grand vent, d'humidité et de basses températures, conditions atmosphériques très courantes en Islande. De telles conditions obligent les Islandais à s'adapter dans leur vie quotidienne. On le voit bien dans *Backyard*, lorsque les organisateurs de la journée redoutent l'arrivée du mauvais temps. Même au mois d'août, la météo est toujours incertaine en Islande. Un célèbre dicton en Islande va d'ailleurs comme suit : "Si tu n'aimes pas le temps qu'il fait, attends cinq minutes". Autrement dit, le climat islandais est très changeant et aléatoire. Dans le documentaire, la pluie surprend les musiciens durant la journée, ils sont contraints de trouver des solutions pour protéger le matériel et pour poursuivre les festivités. L'influence du climat se fait sentir dans leurs réflexes organisateurs. Lóa, la conjointe de Árni Rúnar, savait à quoi s'attendre. Elle explique à Árni (le caméraman) qu'elle a prévu des parapluies et a installé la nourriture à l'intérieur pour que les invités puissent se réchauffer, boire du café et manger des biscuits en attendant que le beau temps revienne. Pendant les entrevues des différents artistes participants (qui se déroulent sous un beau ciel bleu), on peut voir le vent bouger dans les cheveux des musiciens. L'action des éléments météorologiques est identifiable dans la plupart des contextes du film : le vent dans les feuilles des arbres, dans le tissu des drapeaux et des guirlandes, dans les micros de la caméra ; les gouttes de pluie sur la lentille de la caméra, etc.

Mis à part ces références visuelles (images et plans à ce sujet) concernant la splendeur et la virginité de la nature présente en Islande ainsi que les aléas météorologiques locaux, les documentaires relatent, davantage à travers des entrevues, les différents impacts d'une telle situation géographique et climatique sur le mode de vie et de création des musiciens. Dans

Iceland Airwaves Documentary, le chanteur du groupe Agent Fresco rappelle que les cycles du jour et de la nuit sont affectés par la haute latitude du pays. Selon lui, ces grandes différences entre les saisons ont forcément un impact sur l'humeur et le comportement des gens : "How would you be if you had only sun during the summer, and no sun during the winter... You get depressed and, you get terribly happy during the summer. " (Arnór Dan Arnarson, dans *Iceland Airwaves Documentary*). Les variations de luminosité modulent les activités des Islandais au cours de l'année. Les mois d'hiver leur imposent d'adopter un rythme de vie différent, qui d'ailleurs se caractérise souvent par la diminution des déplacements, la fréquence plus élevée des rencontres familiales, les activités intérieures (activités artistiques, créatives et divertissantes comme la narration, la musique etc.) ou la baignade dans les chaudes piscines publiques. Dans *Screaming Masterpiece*, l'incidence du climat sur le processus créatif est clairement évoquée. La chanteuse Emilíana Torrini souligne cet aspect dans un des extraits documentaires du panorama : "I think it's just been essential to have in this dark place sort of stories and having fun and letting go. Otherwise you would just be like...lost." (Emilíana Torrini, dans *Music From The Moon*). En ce qui concerne les bains chauds, même si le *Blue Lagoon* est présenté dans *Screaming Masterpiece* et dans *Iceland Airwaves Documentary* comme un lieu de fête du style "récupération de lendemain de veille", le lac géothermal est investi de baigneurs occasionnels et / ou réguliers, de tous âges, et ce tout au long de l'année. L'eau chaude des piscines municipales provient directement de la terre et est refroidie pour remplir les bassins. Les Islandais se rendent à la piscine presque tous les jours, en rentrant de travailler, pour se laver, nager un peu et se prélasser dans l'eau chaude : "nous n'avons pas besoin de l'économiser ici ; je vous assure que ça rend la vie beaucoup plus agréable qu'elle ne serait sans l'eau chaude" (Torfi Tulinius, dans *Ville-Monde-Reykjavik*). Les nombreuses piscines et bains chauds permettent aux Islandais d'apaiser leur corps, sujet aux rigueurs du climat, mais ce sont surtout des lieux de réunion, de rencontre. On le voit bien dans la scène finale de *Backyard*, lorsque les amis musiciens se rassemblent dans un bassin extérieur pour discuter, se raconter des histoires, des anecdotes.

Les conditions météorologiques et les fortes variations de luminosité induites par les cycles saisonniers de haute latitude ne sont pas les seuls facteurs à avoir des impacts sur les

manières de créer, de planifier et d'agir des personnes oeuvrant dans le monde artistique en Islande. En effet, le territoire islandais, tel que décrit dans la problématisation (Chapitre UN) de ce mémoire, est caractérisé par de hautes et imposantes chaînes de montagnes, et ce, additionné d'une activité géologique très intense (les zones d'activité volcanique recouvrent plus d'un quart du territoire islandais). Cette topographie très accidentée représente souvent un obstacle aux déplacements de longue distance, notamment pour les musiciens qui désirent faire une tournée à travers leur pays : "Iceland's geography also adds another layer of complexity. Touring is difficult, and attaining equipment can be expensive." (Hua, 2011). L'ensemble des paramètres, induits par la situation géographique et géologique de l'île sont posés par les documentaires comme des éléments qui distinguent l'Islande des autres régions du monde, et qui, toujours selon les documentaires, participent à rendre le monde musical local unique en son genre.

3.2.3 Isolement et rapports avec les continents

Avec les quelques 970 kilomètres qui la séparent de la Norvège, les 800 de l'Écosse, et les 4200 de la ville de New York, l'Islande est un territoire insulaire plutôt éloigné des continents (Statistics Iceland, 2012). Cet isolement a influencé la manière dont la culture musicale s'y est formée et développée. Durant le Moyen-Âge, les légendes orales et les poèmes étaient accompagnés de mélodies jouées à l'aide d'instruments spécifiques, fabriqués avec les matériaux disponibles sur place à l'époque, c'est-à-dire principalement du bois (harpes, violons ou langspil), mais aussi des roches (marimbas chromatiques) ou encore des plantes comme la rhubarbe ancienne (voir *Heima*). Ces anciens instruments artisanaux ont longtemps été les seuls disponibles sur l'île, et ceux-ci étaient surtout utilisés à des fins d'accompagnement de la narration de légendes et de sagas plutôt qu'à la composition musicale en tant que telle : "Iceland was still relatively isolated in comparison to the rest of Europe, so while European musical instruments and musical styles developed into what we now call classical music, traditional Icelandic music was either sung a-capella or played on primitive instruments"³⁹ (Iceland Music Export, 2013). Les premiers instruments "modernes" à arriver en Islande ont été les orgues à

³⁹ <http://www.icelandmusic.is/music/history>

pompes (ou harmoniums). Comme l'évoque l'un des membres du groupe Apparat Organ Quartet dans *Screaming Masterpiece*, "there were no proper instruments in Iceland for centuries, then a few pump organs arrived" (Hörður Bragason, dans *Screaming Masterpiece*). Aujourd'hui, de nombreux groupes islandais utilisent l'harmonium dans leurs compositions, instrument désormais commun que l'on peut encore trouver dans la plupart des églises de l'île.

Selon les documentaires, l'isolement géographique de l'Islande aurait donc imposé à sa population un décalage culturel par rapport aux continents, autant au niveau des influences que des pratiques. Autrement dit, l'Islande semble être toujours restée un peu à part, et cela se ressentirait encore de nos jours. Magnússon souligne un aspect important de ce décalage dans *Iceland : Beyond Sigur Rós* en affirmant qu'ils sont "in the infancy of music business" (Haukur S. Magnússon, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*). En Islande, l'industrie musicale détiendrait un statut particulier, et c'est en cela que, selon Magnússon, elle serait différente de celles présentées partout ailleurs. Certes, une logique commerciale est présente, mais contrairement à d'autres pays, elle serait à ses débuts et donc pas encore trop envahissante ni dominante. Magnússon évoque par exemple la facilité d'organisation d'événements (faibles coûts et peu de contraintes institutionnelles). Le film *Backyard* nous en offre un bon exemple en montrant que la mise en oeuvre de projets est facilement réalisable et qu'il n'est pas forcément nécessaire de mobiliser de gros budgets pour le faire : "On a pas besoin de beaucoup d'argent pour le faire fonctionner (le projet)." (Bóas Hallgrímsson du groupe Reykjavík!). Les plans montrant Arní Rúnar se déplaçant dans son voisinage pour déposer des invitations ou encore le suivant en train de monter et de démonter lui-même et avec des amis de l'équipement, en sont un bon témoignage.

Par ailleurs, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, Magnússon explique que les institutions régissant le domaine musical en Islande n'ont pas les mêmes exigences qu'ailleurs sur les continents. Il affirme qu'aucune pression n'est exercée par quelque cadre commercial. Ces circonstances inciteraient les musiciens à faire de la musique d'une manière qui leur plaît, qui leur correspond, sans avoir forcément ni uniquement de motivations basées sur le succès commercial. En visionnant *Iceland Airwaves Documentary*, il est possible de détecter et de

ressentir l'accent mis sur ce qui est proposé comme un aspect non conventionnel de la musique islandaise. Par exemple, lors d'une des soirées du festival, un camion transformé en scène ambulante est garé dans la rue et des musiciens s'y produisent au milieu de jets de flammes.

Magnússon ajoute que même si certaines productions musicales islandaises sont spécifiquement orientées vers la recherche du gain financier, elles ne sont pas majoritaires (voir *Iceland : Beyond Sigur Rós*). Ce contexte particulier semble donc offrir une large marge de manoeuvre aux musiciens : ils pourraient faire ce qu'ils aiment, ils ne seraient pas obligés de s'intégrer dans un style, dans un regroupement particulier ou encore de satisfaire à des goûts prédéterminés. Rien ne semblerait leur être imposé, ils n'auraient pas à faire de compromis, ils pourraient faire ce qu'ils veulent vraiment : " It's easy for us to create music because we are on a tiny little island and isolated and we don't have to really fit into a scene or rules or whatever. You just do what you feel like" (membre du groupe Diktat, dans *Iceland Airwaves Documentary*). Les filles d'Amiina parlent également de cette absence de contraintes dans *Heima*, où elles attestent, non sans fierté, que "[they] make music the way [they] want to" (Amiina, dans *Screaming Masterpiece*). La liberté est un des aspects le plus souvent évoqués par les musiciens islandais lorsqu'ils décrivent leur contexte créatif à des étrangers (Hua, 2011). Dans *Heima*, les membres de Sigur Rós considèrent même que l'industrie musicale prise au sens large du terme (dynamique mondiale) ne semble pas parvenir jusqu'en Islande. Le succès international du groupe et la spirale médiatique qui a suivi est abordée dans *Heima* : les musiciens parlent de leur réaction mais on voit surtout que les plans sont montés et les images travaillées d'une manière à donner une impression d'étourdissement, d'emballement, de grésillement au spectateur (entre la 18^{ème} et la 19^{ème} minute). Le claviériste du groupe confirme que "the music business is left overseas in a way" (Kjartan Sveinsson, dans *Heima*). L'isolement peut alors ici être envisagé comme un phénomène sécurisant. À l'issue de leurs nombreuses tournées mondiales, les membres de Sigur Rós aiment retrouver leur pays, qui leur procure un sentiment de détente, de tranquillité et de protection. Ils perçoivent l'Islande comme un refuge, loin des circuits commerciaux qu'ils considèrent comme surchargés et aliénants : "the more you travel, the more you appreciate the world and Iceland as well [...] It's kind of a safe haven for us, Iceland" (Jón Þór Birgisson, dans

Heima). Malgré leur immense renommée internationale, le groupe demeure justement sceptique face à cet engrenage commercial qu'ils considèrent presque malsain et contradictoire par rapport à leur propres valeurs. D'ailleurs, l'esthétique du documentaire va en ce sens. Toutes les images diffusées dans *Heima* suggèrent une relation entre les artistes, le public et la musique qui suggère quelque chose qui serait aux antipodes d'un esprit marketing (la manière dont les performances sont filmées, travaillées et agencées avec filtre de couleur, images au ralenti ou en mouvement inversé).

Bien que, selon les documentaires du corpus, les préoccupations commerciales semblent être moins aiguës en Islande qu'ailleurs en ce qui concerne le domaine culturel, il apparaît néanmoins important pour les artistes de se tourner vers l'extérieur, vers les continents. En effet, la population est si peu nombreuse en Islande (le bassin de public très réduit et pas tellement diversifié), qu'il est difficile pour les artistes de vivre uniquement de leur musique. L'exportation peut alors devenir un élément vital pour eux. Les musiciens ont conscience qu'ils ne pourront pas forcément toucher autant de personnes qu'ils le souhaiteraient dans leur pays. Lorsqu'ils enregistrent un album, les artistes islandais savent que les probabilités de toucher un large public sont en effet très faibles, voire pratiquement nulles (Barði Jóhannsson, dans *Screaming Masterpiece*). Un membre du groupe Apparát Organ Quartet répète que "[they] are so few in Iceland, [they] can't live on music alone." (Hörður Bragason, dans *Iceland Airwaves Documentary*). Dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, Magnússon précise qu'il y a de la musique pop/commerciale qui est produite en Islande (le spectateur en découvre des extraits dans le documentaire à travers la présentation de clips vidéo). Mais il nous précise qu'elle ne sort pas de l'île, parce qu'il n'y a pas d'intérêt en ce sens. Chaque pays a déjà, selon lui, son propre lot de musique pop. Cette musique islandaise qui circule localement semble pouvoir permettre aux artistes qui la pratiquent de vivre de leur art. En revanche, en ce qui concerne les autres contenus, s'ils ne correspondent pas aux goûts musicaux - qui semblent être spécifiques - de l'auditoire islandais, cela peut apparemment devenir plus difficile pour les artistes d'avoir un succès local. C'est la raison pour laquelle les groupes cherchent souvent à sortir de l'Islande, à s'exporter à l'international (en particulier Europe et Amérique du Nord). Friðrik þór Friðriksson évoque ce

phénomène dans *Screaming Masterpiece*, en précisant que les musiciens sont contraints à faire beaucoup d'efforts et de sacrifices pour franchir cette étape, c'est-à-dire sortir du périmètre islandais et se faire connaître ailleurs dans le monde. Les barrières géographiques deviennent souvent des barrières techniques ou/et psychologiques dans la carrière des artistes. Ce pas vers l'extérieur représenterait l'acquisition d'une autre forme de reconnaissance, différente de celle que les artistes peuvent se voir accorder sur leur île. En Islande, le fait qu'il n'y ait pas beaucoup de gens à qui se référer (tant en nombre qu'en diversité) au niveau de la musique implique que les seuls échos ou les seuls jugements que les musiciens reçoivent proviennent de personnes qu'ils connaissent d'une manière ou d'une autre. Comme le dit Þórhallur Skúlason, producteur au sein de Thule Music, "There isn't much going on in [places like here] and the only feedback you'll get comes from your mom" (Þórhallur Skúlason dans *Screaming Masterpiece*). Les avantages du voyage ou de l'expatriation momentanée sont nombreux pour les artistes islandais. Le fait de sortir de leur île et de vivre ailleurs leur permet d'adopter une position de recul et de réflexion par rapport à leur environnement habituel. Dans *Screaming Masterpiece*, les jeunes membres du groupe Múm se félicitent d'avoir eu la possibilité de voyager et de connaître autre chose : "we took advantages of opportunities and were able to travel the world" (Gunnar Örn Tynes, dans *Screaming Masterpiece*).

L'importance de l'exportation de la musique islandaise réside également dans le fait de permettre au reste du monde de découvrir d'autres styles que ceux de Björk ou Sigur Rós avec lesquels un public international est familier. Les goûts musicaux et les habitudes d'écoute, qui diffèrent selon les régions du monde, peuvent à la fois constituer un frein autant qu'un catalyseur à la vente et à la diffusion de contenus. Dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, le compositeur Ólafur Arnalds nous explique que beaucoup d'artistes sont uniquement connus en Islande, et inconnus ailleurs (ils ne s'exportent pas ou peu), alors que d'autres groupes ne marchent pas dans leur pays mais ont du succès à l'étranger. En ce qui le concerne, Ólafur a vendu beaucoup de disques en dehors de l'Islande alors que dans son propre pays, il n'est pas tant sollicité. Pour lui et pour beaucoup d'autres artistes islandais, l'Internet jouerait un rôle majeur dans la diffusion et la vente outre-mer. De nombreuses plateformes musicales se sont établies sur la toile, comme l'entreprise

islandaise Gogoyoko, qui offre la possibilité aux auditeurs d'écouter la musique avant de l'acheter (stratégie de "try before buy") et qui redistribue les gains des ventes aux artistes de façon directe et équitable. Autre médium musical, le magazine culturel de la capitale, dénommé *The Reykjavik Grapevine*, est un bulletin d'information qui recense les différents événements qui ont concernent l'art, la musique, le voyage, le divertissement, la gastronomie et la vie islandaise en général. Il est publié en langue anglaise, lui permettant de rejoindre autant les locaux que les visiteurs. Son déploiement sur Internet est important (site web, Twitter, Facebook), facilitant encore davantage l'accès depuis l'extérieur de l'Islande. Le Festival Iceland Airwaves, présenté dans le film documentaire du même nom, constitue une autre plaque tournante pour l'exportation de la musique islandaise. Depuis ses débuts en 1999, l'événement a pris de l'ampleur, acquis une réputation internationale et atteint l'envergure d'un festival de type "showcase" comme South By Southwest (Austin, Texas). Iceland Airwaves est dédié aux artistes émergents, qui sont sur le point de devenir populaires mais qui ne le sont pas encore totalement. Le festival offre donc un tremplin pour les groupes qui commencent à avoir un minimum de succès. Cette frénésie annuelle attire les médias musicaux du monde entier. Les musiciens islandais attendent chaque année cet événement avec impatience car il s'agit d'une véritable opportunité pour eux de montrer ce qu'ils font, et aussi une chance d'être remarqués par des promoteurs internationaux, qui ne seraient pas forcément venus jusqu'en Islande pour dénicher des talents s'il n'y avait pas eu ce festival. Durant cette fameuse dernière semaine d'octobre, "there's so much culture [...], just everything blossoms [...] because everyone wants to show themselves to all these thousand of foreigners that are coming to Iceland" (Ólafur Arnalds, dans *Iceland Airwaves Documentary*). Le musicologue interrogé dans ce même documentaire confirme : "It's like Christmas to them" (Donald Gislason, dans *Iceland Airwaves Documentary*).

Isolement géographique certes, mais l'Islande m'apparaît, à travers les documentaires, connectée et à l'affût des tournants technologiques et des pratiques actuelles. Les nouvelles technologies semblent avoir grandement participé à transformer la nature des distances. Gogoyoko est, à mon sens, un bon exemple : l'idée est innovante et adaptée aux manières actuelles d'écouter, de partager et de consommer la musique, tout en respectant l'intégrité de

l'artiste et en renforçant ses liens avec ses fans (voir *Iceland : Beyond Sigur Rós*). Les façons de créer et de faire de la musique évoluent, se modifient selon les époques et les technologies disponibles. Les Islandais semblent utiliser ces nouvelles méthodes et les appliquer à leur manière. Le film *Screaming Masterpiece* met cette idée en évidence en montrant des musiciens qui expérimentent avec du matériel électronique. Les Islandais participent aux changements, ont leur place dans l'éventail des innovations qui se produisent à l'échelle internationale et suivent le courant contemporain. Par exemple, les organisateurs d'Iceland Airwaves sont constamment en quête de nouvelles idées pour améliorer leur festival. Ils cherchent à le rendre encore plus original et stimulant au moyen, notamment, de la mise en place d'exclusivités qui pimentent le programme du festival (artistes annoncés à la dernière minute, événements spéciaux, etc.).

En somme, même si elle est éloignée physiquement des continents, l'Islande ne semble pas bloquée à un point fixe. D'après ce que les documentaires me présentent, elle avance et suit les tendances au même rythme que le reste du monde ; et semble en instaurer de nouvelles, qui lui sont propres. D'ailleurs, dans *Backyard*, l'isolement ne se fait pas spécialement ressentir de manière négative. Cela n'est pas du tout perçu comme quelque chose d'handicapant. Lorsque les musiciens parlent de leurs expériences et de leurs projets en cours, ils ne semblent pas manifester de difficultés spécifiques reliées au fait qu'ils sont séparés de l'Europe (par exemple) d'une longue distance, ils semblent d'ailleurs plutôt tirer profit de cela. Ils nous font part de parcours artistiques au cours desquels les séjours à l'étranger semblent avoir été, non seulement bénéfiques et constructifs, mais surtout naturels et facilement envisageables et réalisables. De surcroît, leurs actualités (au moment de *Backyard*) sont directement en lien avec leurs relations internationales : Sing Fang Bous et beaucoup d'autres groupes islandais sont par exemple produits par Morr Music, étiquette de disque indépendante basée à Berlin, en Allemagne. Leur connexion avec l'extérieur de l'Islande est donc bien réelle et de nature spécifique : elle passe à travers un ensemble de connaissances et de projets relatifs à la musique.

3.2.4 Un rapport particulier à la musique ?

La place de la musique dans la vie des Islandais

En dépit de sa faiblesse démographique, une très grande partie de la population islandaise est en contact avec la musique et le monde musical en général ; et ce presque à tous les moments de leur vie. " In every small little village in Iceland there is a choir " précise Kjartan Sveinsson du groupe Sigur Rós, dans *Heima*. Les fanfares sont également très nombreuses à travers l'Islande rurale. On les voit à l'oeuvre dans *Heima* (entre la 15^{ème} et la 17^{ème} minute du film), dans les rues d'un petit village côtier où ils s'apprêtent à monter sur scène avec Sigur Rós. Les passages narratifs de *Screaming Masterpiece* fournissent des statistiques à cet égard : " A nation of 300 000 people / 90 music schools / 6000 choir members / 400 orchestras and marching bands / and an unknown number of rock bands, jazz combos and DJ's ". Le domaine musical semble donc très développé en Islande. Et encore, il n'y a pas mention de tous les professionnels qui oeuvrent dans ce secteur d'activité (techniciens de son, de scène et producteurs en tous genres). Aujourd'hui, il est estimé qu'environ 10 000 personnes sont à l'emploi d'industries créatives (qui en plus de la musique, inclut les arts visuels, graphiques et autres) en Islande, c'est-à-dire une partie conséquente de la population (IdN Magazine, 2012).

Tel que représenté dans les documentaires de mon corpus et de mon panorama, l'enseignement de la musique semble être un pilier de l'éducation en Islande. Tous les élèves apprennent les bases essentielles de la pratique musicale à l'école. "There are both art and music classes in the schools. And it's pretty common that kids study music," évoque Rúnar Magnússon dans une entrevue menée par Redefine Magazine (Hua, 2011). Magnússon est le fondateur de Hljóðaklettur, une petite étiquette de disque qui se concentre principalement sur la musique expérimentale. Il précise que le *storytelling* a longtemps constitué une très grande partie du quotidien des Islandais, en tant que divertissement à la maison : "it's kind of a very old thing to be doing this - writing stories and performing them in some way." (Magnússon cité dans Hua, 2011). Le domaine artistique détient donc un statut très important dans le développement des

enfants et des jeunes adolescents : 80 % des jeunes Islandais pratiquent le solfège et jouent d'un instrument (Verdú, 2013). De nombreux musiciens islandais, dont Emiliana Torrini, évoquent l'importance du caractère collectif et quotidien de la pratique musicale :

"I think because you had this experiences when you're a kid - and everybody had them, it was not just one person learning music [...] it was a lot of them. So after school, you would go home and you would be playing together and making songs and radio shows with a little cassette player [...] and you would constantly being involved with what you're doing after school or what you had learned that day. It was something else than math of something." (Emiliana Torrini, dans *Music From The Moon*, 2009).

Il apparaît que les jeunes sont baignés dès leur plus jeune âge dans une atmosphère créative, qui est encouragée par les adultes et qui favorise l'expression de soi ainsi que l'épanouissement personnel. L'artiste Sindri Már Sigfússon (Seabear et Sin Fang) affirme que, pour lui et pour beaucoup d'autres, l'environnement familial a eu un rôle prépondérant dans son évolution artistique et créative : "When I was like 9 [or] 10, I told my family and grandparents I was going to be a painter, and they were very happy with that." (Sindri Már Sigfússon cité dans Hua, 2011). Même si seulement quelques-uns d'entre-eux continuent de pratiquer en grandissant, chaque jeune a l'opportunité, très tôt dans sa formation, d'acquérir une sensibilité de base qui ensuite leur est utile à l'appréciation de n'importe quelle forme musicale et artistique en général. Toutes ces conditions seraient propices à la formation de groupes de musique composés d'adolescents. Ces jeunes, même s'ils vivent dans des villages éloignés de la capitale, peuvent s'investir ensemble dans des projets musicaux en raison de leur aptitudes et de leur conditionnement artistiques. Thomas Morr (fondateur de l'étiquette de disque Morr Music), dans *Reykjavík Revisited*, ajoute que beaucoup de musiciens qui font carrière au sein de groupes ayant du succès actuellement, enseignent ou ont déjà enseigné la musique à des jeunes. Ces derniers, en plus d'être en voie de devenir des excellents musiciens grâce à la qualité de leur formation, ont donc l'avantage d'être au contact et de connaître des gens à qui la musique a réussi : ce sont des bons exemples qui donnent envie d'être suivis.

Passion et instinct

Le matériel complémentaire à mon corpus⁴⁰ suggère que le fait que les enfants et les jeunes soient encouragés dans la voie artistique, autant à l'école que dans leur milieu familial, leur donne la possibilité de réaliser leur passion (si passion il y a à l'égard de la musique) dans les meilleures conditions psychologiques et sociales. Les musiciens islandais ont donc appris tôt à détecter leurs goûts, leurs affinités et à suivre leurs envies, leurs désirs. Ils ont été habitués à appréhender le monde artistique de cette manière et c'est ainsi qu'il continuent à évoluer en son sein. D'un point de vue économique, il n'est pas si facile de mener une carrière de musicien en Islande (voir 3.2.3) et de pouvoir en vivre décemment. Les documentaires posent souvent la passion comme le principal moteur des projets que les artistes entreprennent (voir *Backyard*). Le gérant de Kimi Records (étiquette de disque indépendante basée à Reykjavík) admet que "very, very few musicians can live off their work, and there is not a lot of money involved in the business" (Baldvin Esra Einarsson, dans Hua, 2011). La volonté de vivre sa passion doit donc être assez forte pour continuer dans cette direction et parvenir à se tracer un chemin. Ce qui est décrit comme le caractère instinctif des Islandais semble y être également pour beaucoup dans leur capacité à mettre en oeuvre tous les moyens nécessaires à la réalisation de leurs projets. Dans *Screaming Masterpiece*, les membres de Múm expliquent : "We're just doing what something inside us tells us to do...". Même dans la manière dont ils créent et composent leur musique, l'instinct occuperait une large place. Les filles d'Amiina expliquent, toujours dans *Screaming Masterpiece*, qu'elles aiment suivre leur spontanéité en associant de diverses façons des échantillons de sons issus de la vie de tout les jours avec leurs instruments à cordes. Cela leur permet d'exprimer des sentiments plus personnels et c'est de cette manière qu'elles aiment faire de la musique.

Suivre sa passion avec instinct et spontanéité est donc présenté comme quelque chose de primordial pour les Islandais. Cet esprit aurait été renforcé et davantage mis de l'avant au cours des cinq dernières années. En effet, la crise financière mondiale de 2008-2009 a fortement atteint

⁴⁰ Voir documentaire Music From The Moon (Emiliana Torrini)

le système économique et social de l'Islande. Une journaliste française, auteur d'un article sur la scène musicale islandaise, mentionne à ce titre que "depuis l'effondrement de l'économie de l'île en octobre 2008, posséder, dépenser, envier son voisin n'est plus du tout au goût du jour." (Gros, 2012). Ce changement de perspective semble avoir eu une certaine influence sur le monde créatif local : "The crash has changed the average Icelander's relationship to money, which in turn has impacted the music scene. Largely centered around self-releases and record labels run by musicians, pursuing a musical career in Iceland is a DIY affair of passion." (Hua, 2011). L'idée primaire du réalisateur de *Backyard* (documenter la scène musicale indépendante de Reykjavík) a émergé dans ce contexte de crise. Il a ressenti la nécessité de produire de tels contenus pour combler un manque, causé par les différents remaniements gouvernementaux de cette période : "Most culture programs on TV and radio were severely cut and there was a lot less documentation on contemporary music and culture" (Sveinsson, 2011). Dans ce film, la prégnance de la passion chez les musiciens islandais est mise en évidence. La raison pour laquelle les artistes acceptent la proposition d'Árni (jouer dans sa cour arrière), est simplement le fait qu'ils sont vraiment passionnés parce qu'ils font, et que cet amour pour la musique est toujours un motif assez valable pour prendre part à des projets tels que celui-ci. Par exemple quand les membres de du groupe Hjaltalín disent ce qu'ils pensent du projet, ils concèdent que les conditions d'enregistrement ne sont pas les meilleures mais ils ne considèrent pas ça comme quelque chose de dérangeant : "Ce n'est pas grave, ce n'est qu'un léger tracass." (Högni Egilsson, dans *Backyard*). Dans l'introduction du documentaire, on entend les réactions des différents artistes participant à l'événement. Ils semblent tous être volontaires et enthousiastes à l'idée de prendre part à ce projet. Dans *Heima*, des centaines de personnes se réunissent dans des endroits souvent éloignés de la capitale pour écouter la musique de Sigur Rós. Ils viennent accompagnés de leurs amis ou de leur famille entière pour l'occasion. Tel que le présente le film, la chose qui les pousse à effectuer tous ces déplacements est encore une fois la passion pour la musique. D'autre part, toujours dans *Heima*, les membres de Sigur Rós prennent l'initiative d'inviter des entités musicales typiquement islandaises : fanfares de village et chanteurs de *rímur* traditionnel. Cela pourrait être également compris comme une manière de rendre hommage, par passion, aux traditions culturelles de leur pays.

Ténacité / DIY ("can-do attitude")

"The most Icelandic trait [...] in terms of creative process is learning to embrace procrastination and use it as a weapon rather than treating it as an enemy. Or as we say in Iceland, 'þetta reddast'"(Björgvin Friðgeirsson, dans IdN Magazine). *Þetta reddast* est un proverbe très répandu en Islande ; il signifie : "tout finit par fonctionner / s'arranger". C'est ainsi qu'est rendu visible l'état d'esprit dans lequel les Islandais semblent agir ; dans les documentaires et le matériel complémentaire que constitue mon panorama. Si la passion est à l'origine de leurs entreprises, c'est ce dicton qui en est le moteur. Autrement dit, quelle que soit l'idée et peu importe ce qui adviendra avec elle, l'essentiel est de mettre en oeuvre des moyens d'y parvenir (et d'éprouver du plaisir en le faisant). Les artistes islandais semblent prendre énormément d'initiatives. Lorsqu'ils ont envie de faire quelque chose, il ne font pas juste *y penser*, ils le *font*. Et ils le font sans trop se poser de questions ni même se fixer de limites. Comme l'explique Donald Gislason dans *Iceland Airwaves Documentary*, les artistes islandais n'ont pas l'habitude ni le réflexe de s'arrêter au premier obstacle venu : "the fear of failure in Iceland is so low, I think that's why icelandic musicians take the chances they do. Icelanders just feel they can do anything in music...and they do !". Ce sentiment de liberté dont le musicologue parle peut justement être mis en relation avec les spécificités des industries musicale en Islande. Dans *Screaming Masterpiece*, un journaliste américain souligne également que les artistes islandais ne se contentent pas d'éventualités. Ce qui est important dans le domaine de la musique en Islande, c'est qu'il ne s'agit pas nécessairement d'être parfait, ou bien de correspondre à des stéréotypes, "it's more about just *doing it*" (Olaf Furnish, dans *Screaming Masterpiece*). Les artistes ont des projets personnels qui leur tiennent à coeur et peu importe le genre de musique dans lequel ils s'inscrivent ou qu'ils développent, l'important est qu'ils se l'approprient et qu'ils aillent jusqu'au bout, dans la direction qu'ils ont choisie, par passion. À ce propos Sindri Már Sigfússon (Sing Fang Bous, Seabear) parle d'un "esprit islandais", "that pushes a lot of bands ; a 'work hard and do your best' kind of feeling." (Hua, 2011). Friðrik þór Friðriksson explique dans *Screaming Masterpiece* que dès que les musiciens islandais sont conscients de leur potentiel, ils sont capables de faire des sacrifices et d'aller jusqu'au bout des choses, quelles qu'elles soient. Selon

les dires de Benedikt H. Hermannsson (Benni Hemm Hemm), que l'on peut entendre dans un des extraits du film *Music From The Moon* (panorama), les Islandais ont souvent tendance à se lancer dans des projets que d'autres penseraient impossibles à réaliser ou bien n'auraient simplement pas envisagés. L'inventivité et la détermination semblent donc être des caractéristiques incontournables lorsqu'il s'agit de décrire l'esprit islandais. Les groupes islandais que l'on voit performer à Airwaves sont présentés comme étant originaux, innovants, accrocheurs. Le montage en rafale y ajoute un certain dynamisme visuel, qui vient confirmer les propos de l'expert en musique et appuyer un peu plus l'argument de l'effervescence du secteur des arts de la scène en Islande. Le documentaire nous fait voir le succès que ces groupes ont atteint en entreprenant leurs projets musicaux armés de cet esprit. De la même manière, *Screaming Masterpiece* montre le succès international d'artistes comme Björk et Sigur Rós qui ont fait preuve de ténacité et qui ont réussi à passer les frontières de l'île pour se faire connaître à l'extérieur. Ils sont présentés comme des exemples à suivre. Aussi, l'accent est mis sur l'idée que les projets artistiques développés en Islande sont uniques et empreints d'originalité, d'audace. Les plans qui suivent la phrase d'une des membres d'Amiina ("We make music the way we want to") se composent d'une succession d'images présentant des oeuvres musicales et des performances excentriques : projet de solo de batterie accompagné de projections visuelles sur écran transparent, ou encore la gigantesque scène de New York s'illuminant de mille feux, sur laquelle Björk se produit dans une tenue vestimentaire hors du commun. Tant d'exemples qui proposent au spectateur l'idée que ce qui se produit au sein du monde musical islandais ne se retrouve pas ailleurs.

Agents de leurs projets, les artistes islandais prennent les dispositions nécessaires pour parvenir à leurs fins. Cela ne signifie par forcément avoir recours à de gros budgets, mais un minimum de sens de l'organisation et de la volonté. L'événement musical dont traite le film *Backyard* est "fait-maison", dans le sens où ce ne sont pas des producteurs ni des promoteurs de l'industrie qui ont organisé le spectacle. Árni Rúnar a simplement eu l'idée et l'envie d'enregistrer des groupes locaux dans son jardin. Il décide donc d'en prendre en charge la réalisation. Dans le cas de *Backyard*, et comme d'en beaucoup d'autres cas (exemple du Festival Aldrei Fór Ég Suður

organisé par Mugison à Isafjörður), ce sont les artistes qui lancent les idées, qui prennent les décisions et qui gèrent l'intégralité de l'événement (logistique technique, nourriture, préparation du site, etc.). Tout l'entourage d'Árni se mobilise avec enthousiasme et optimisme, chacun apporte une main au projet en fonction de son domaine de prédilection et de ses compétences (exemple de Gunnar Örn Tynes qui connaît davantage l'installation du système de son : "Gunni occupe un poste technique dans l'équipe de ce film. Moi je dois juste suivre ce qui se passe mais Gunni, il sait vraiment. Alors c'est son rôle, de savoir." (Árni Rúnar, dans *Backyard*)). Mis à part la production du film effectuée par Kimi Records, l'événement en tant que tel n'a été commandité par aucune compagnie. Il n'y a eu aucune publicité mis à part le pamphlet d'information élaboré par Árni pour convier ses voisins à l'activité en question et le bouche-à-oreille en action au sein du milieu artistique. Le documentaire en lui-même comporte aussi cet aspect *home-made* : caméra à l'épaule, interactions entre le réalisateur et les personnages du film, présence à la fois (alternance) des sons de l'environnement de tournage (vent, discussions informelles, etc.) et du son de la console de musique. Cette manière de filmer donne une impression d'instantanéité, de correspondance avec la réalité : le spectateur a accès aux moments tels qu'ils ont pu être vécus par les personnages du film et ressent le lien d'amitié qui existe entre le réalisateur et ces mêmes personnages. Les plans du début du film montrent également les installations et le matériel d'Árni, dont il se sert pour enregistrer ses propres projets musicaux : "Moi et Lóa, nous avons enregistré [ici] une chanson par jour. C'est top !" (Árni Rúnar dans son studio, dans *Backyard*).

Ces façons artisanales de créer et de produire des contenus ou des événements musicaux font référence à l'idée de DIY (*Do It Yourself* ou "fais-le toi-même"). Le DIY réfère à une éthique de travail / création qui consiste à générer des formes culturelles et de les transmettre par ses propres moyens, à travers ses propres termes (Spencer, 2005). L'enjeu est de franchir "the boundary between who consumes and who creates" (Spencer, 2005). L'artiste qui décide de procéder à travers une stratégie DIY vise l'auto-suffisance au niveau de ces moments structurant de sa carrière : processus artistique et créatif, processus de gestion de diffusion et de promotion du projet (*management*) : "The independent (DIY) artist that inhabits a local music scene has strong ethic that relates back to the punk ideals of being creative and having fun whilst at the

same time being self-sustainable." (Oliver, 2010 : 1423). Les conditions d'émergence d'une culture DIY diffèrent beaucoup d'un endroit à l'autre mais en ce qui concerne l'Islande, il semblerait que l'isolement du pays par rapport aux continents y soit pour quelque chose. Le documentaire *Reykjavík Revisited* (panorama) met l'accent sur cette idée à travers les entrevues de Thomas Morr et d'un membre de l'équipe d'Iceland Music Export (IMX). Sigtryggur Baldursson (IMX) évoque l'idée d'une bulle créative ("because we are an island and it's a very small community"), tandis que Thomas Morr pense que le fait d'être un peu loin de tout pousse les gens à essayer des choses. C'est cela, selon lui, qui a participé à l'établissement d'un "DIY spirit" en Islande. Baldursson explique :

"people [here] grow up in a sort of very healthy DIY element. They do everything themselves : they make the music ; they record it ; they'll be their own manager ; they'll call the paper and ask for an interview ; they'll call radio stations and ask them to play their record on the radio ; they'll call and book a gig themselves. So they have sort of a basic knowledge of everything that the music business does, but in a nutshell." (Sigtryggur Baldursson, dans *Reykjavík Revisited*).

Lorsque les musiciens islandais vont à l'étranger dans le cadre de leur carrière musicale, ils éprouvent souvent un choc en réalisant que la plupart du temps, toutes ces tâches sont effectuées par plusieurs personnes différentes. Selon lui, ce phénomène contribue grandement à la présence d'une énergie créative en Islande " because people feel motivated, they feel that they can actually do this. So they go out and do it rather than sitting home and watching a film, they'll form a band and go to play" (Sigtryggur Baldursson, dans *Reykjavík Revisited*).

Simplicité, plaisir et modestie

Au début de *Backyard*, la caméra s'invite dans la petite cabane de jardin d'Árni transformée en studio d'enregistrement. Quoi de plus simple et de plus essentiel pour un musicien : un espace, proche de son lieu de vie, plus ou moins isolé, qui comporte le minimum de matériel pour créer et pour enregistrer le fruit de cette création. C'est dans cet endroit qu'Árni travaille ses propres compositions et qu'il aimerait enregistrer les performances d'artistes locaux, le plus simplement possible. Les musiciens se tiendront donc de l'autre côté de la mince cloison

de tôle, sur les pavés de la cour... ou même sur le toit de la cabane, au cas où il n'y aurait pas assez de place. L'événement mis en place par Árni est artisanal, il n'a pas nécessité une grosse structure d'organisation. Il ne voit pas l'utilité de préparer tant de choses à l'avance, il veut juste que ses comparses musiciens aient du plaisir à jouer leur musique et à l'enregistrer. Sa manière d'aborder les choses est similaire à celle du groupe Múm dans *Screaming Masterpiece* : "There's no plan except to enjoy the ride" (Gunnar Örn Tynes, dans *Screaming Masterpiece*). Cela peut paraître évident car l'événement de *Backyard* n'est pas un festival de grande envergure, il se produit à une échelle très locale (voisinage au sein d'un espace urbain). Pourtant, la philosophie du Festival Iceland Airwaves, qui lui a beaucoup plus d'ampleur en termes d'attraction internationale, n'est pas si différente. L'idée et la volonté de base restent la même : faire passer en premier le plaisir procuré et véhiculé par la musique.

On peut voir un peu la même chose dans *Heima* lorsque le groupe/combo Sigur Rós-Amiina jouent à l'extérieur à Öxnadalur dans une vallée herbeuse (cinquième performance du film). La scène est installée au milieu des champs, comme si elle faisait partie intégrante du paysage. Des installations spontanées et provisoires agrémentent l'environnement du spectacle. Ventes de garage et d'antiquités, brasier pour la lumière et la chaleur, présence de toutes les générations, discussions détendues : tout ces éléments participent à suggérer qu'il y a eu, là, formation d'une ambiance chaleureuse, *cosy* dont la musique est à l'origine ou du moins le catalyseur. Le groupe a tenu à faire en sorte que l'accès au spectacle soit aisé et facile pour tous ces spectateurs. Une grande simplicité se dégage de cet événement dans le sens où les gens se rassemblent au son de la musique, rien de plus n'est nécessaire à leur venue. Durant cette scène et même en général dans *Heima*, la caméra fait souvent des gros plans sur les personnes prenant part au public des concerts, en l'occurrence des membres de la population islandaise. L'image insiste sur leur visage, leur expressions, leur attitude, leurs réactions face à la musique. Pour moi, ils inspirent la sympathie et témoignent d'un grand intérêt et d'un grand respect pour la musique. Le plaisir d'écouter ou de regarder un spectacle semble être pour eux quelque chose qui se suffit en lui-même et qui n'a pas besoin d'artifices.

Le festival Iceland Airwaves est un moment de l'année qui est dédié au plaisir : le plaisir de la performance et de la musique, autant pour les artistes que pour le public. Durant ces quelques jours, la capitale est baignée d'une ambiance festive et agréable. Il y a de la musique partout, en permanence. Dans *Iceland Airwaves Documentary*, les personnes du public interrogées affirment passer les plus belles journées et les plus belles soirées de leur vie. À chaque scène montrant un artiste performant dans le cadre du festival, de nombreux plans faits sur le public, souvent très dense, qui a du plaisir, qui danse, voire dans certains cas qui se déchaîne. Les valeurs véhiculées par le festival sont : plaisir, partage et modestie (organisateur du festival dans *Iceland Airwaves Documentary*). En effet, peu importe leur provenance et leur renommée, tous les artistes sont placés sur le même tableau. Il n'y a aucune atmosphère de compétition, pas de hiérarchie ni de catégorisation au sein des artistes participants à *Airwaves*, du moins d'après les dires des musiciens : "There's not act that is completely superior to icelandic bands. We're all on the same boat, we just wanna have a lot of fun, we wanna share our music, we wanna be heard" (Arnór Dan Arnarson, dans *Iceland Airwaves Documentary*). D'ailleurs certains organisateurs du festival ou habitués, qui ont assisté à de nombreuses éditions, témoignent que la plupart du temps, les spectacles qui déçoivent sont souvent ceux donnés par des artistes (souvent des étrangers) qui se prennent très au sérieux et qui pensent qu'ils sont très importants (plus que les autres) : "It's such a small place that if you go around acting like an arrogant rockstar, then everyone will despise you, and no one will respect or help you or what you are doing." (Collings cité dans Hua 2011). Lorsqu'au contraire, les artistes adoptent la « bonne attitude » - qui serait désormais caractéristique d'Airwaves - une grande proximité se forme entre eux et le public. Beaucoup d'échanges et de rencontres se produisent dans cette atmosphère joviale et amicale. Les musiciens des groupes participant au festival ont donc tout à gagner en agissant de manière modeste et sympathique. D'ailleurs, le musicien islandais Petúr Ben, qui a participé de nombreuses fois à Airwaves, explique que "the community rewards those with good attitudes and sincere spirits." (Hua, 2011). D'autre part, il y a tellement peu de monde et peu de lieux (tous proches des uns des autres également) qu'il est très probable pour les fans de se retrouver dans le même *after-party* que les membres du groupes qu'ils viennent d'aller voir en concert. Tout le monde (fans, musiciens, leaders de band, producteurs ou techniciens) est sur un

ped d'égalité, il n'y a aucune ségrégation, que ce soit avant ou après les spectacles. Dans *Iceland Airwaves Documentary*, le montage met en évidence ce phénomène en alternant des plans de spectacles avec ceux de fêtes dans les bars ou dans les clubs, de rencontres fortuites, d'anecdotes et de témoignages d'amateurs de musique étrangers qui évoquent la facilité à aborder les artistes et à discuter avec eux.

Cette simplicité dans les interactions interpersonnelles se ressent aussi beaucoup dans *Backyard*. Árni ne connaissait pas forcément tout le monde qu'il a invité à participer à son projet. Ce qui lui importait vraiment était l'idée de réunir tout le monde (pas de spectacle privé ni fermé), sous la bannière du *fun* et de l'amour de la musique. L'idée à l'origine du film se veut très simple et originale à la fois - encore fallait-il y penser. Et c'est que les deux Árni ont fait, en essayant de rester le plus honnêtes dans leur démarche cinématographique : "Me and Arní had decided to play down and talk down this event and all elements of the operation in order to keep the random casualness that is so descriptive of this scene and it's members." (Sveinsson, 2011). D'ailleurs, on voit bien qu'à prime abord, au début du documentaire, le public des concerts est essentiellement composé des autres musiciens qui attendent leur tour. Ensuite, au cours de la journée, la musique attire les passants, les voisins, et les touristes. L'événement n'avait pas été annoncé en grandes pompes, il s'agissait plutôt d'une rencontre informelle, mais toutefois ouverte au public. Dans cette recherche d'informalité, le réalisateur a également choisi de ne pas couper les plans au cours desquels il interagit avec les protagonistes du film (contacts visuels et auditifs). De plus, il est tout le temps sur terrain, il vit les expériences en même temps que les sujets de son film. Ceci contribue à la création d'une certaine continuité dans l'action, caractéristique du mode participatif (cf. Nichols). À travers son documentaire, il contribue à produire le discours qui instaure la notion d'un tempérament islandais propre aux artistes islandais, c'est-à-dire "the common awareness of not taking [them]selves too seriously and just rather have fun in creating something together " (Högni Egilsson, dans *Backyard*).

Esprit de fête et culture de party

La première personne qui intervient dans l'introduction de *Iceland : Beyond Sigur Rós* est confortablement assise dans un fauteuil, une bière à la main. Même au travail, les Islandais n'oublient pas, surtout le vendredi, de profiter de la vie : "to celebrate life itself" (Haukur S Magnússon, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*). Cette ambiance décontractée se retrouve aussi dans *Backyard*. Les personnages se démènent pour l'organisation de l'événement, mais ont constamment le sourire au lèvres. Même la pluie ne semble pas créer ni engendrer de problème majeur. La journée d'enregistrement évolue dans une ambiance festive, attirant de plus en plus de public. La dernière performance de la soirée, par le groupe FM Belfast, fait même danser et chanter tout le monde. Dans *Iceland : Beyond Sigur Rós* on peut avoir un aperçu, dès les premières minutes du film, des habitudes festives des Islandais durant des concerts dans des bars à Reykjavik. L'exemple qui est donné est celui d'un spectacle de métal particulièrement intense. Les gens dansent, crient, s'amuse et consomment de l'alcool. Un des membres de l'équipe organisatrice du festival Iceland Airwaves, qui est Anglais, précise à la caméra que l'esprit de fête est très développé et très intense chez les Islandais. Selon lui, ce n'est pas la même chose que dans les pays européens : les Islandais ont peu de modération en ce qui concerne l'alcool et sont très extravertis dans leur manière de s'amuser. Les visiteurs étrangers sont souvent surpris voire même dépassés lorsqu'ils viennent ici et qu'ils expérimentent le *nightlife* de Reykjavík. Hua précise, dans son article, que contrairement à ce que les étrangers pourraient penser du mode de vie des Islandais, "Weekends [for Icelanders] are generally spent partying until the wee hours of dawn and soaking up the city's infamous nightlife, not watching puffins mate on the Northwest coast." (Hua, 2011). Bien souvent, les étrangers qui viennent au festival pour la première fois n'ont jamais rien vu de tel. Certains pensent que Reykjavík est une ville morte ou du moins très peu active, mais lorsqu'ils arrivent, ils découvrent toute la folie engendrée par le festival. Iceland Airwaves génère une ambiance spéciale (très électrique) qui plonge la ville dans une atmosphère festive. La population de la capitale, qui est relativement petite tout au long de l'année, augmente considérablement à cette occasion. Touristes, amateurs de musique et gens de l'industrie

(recruteurs et médias) proviennent de partout dans le monde pour assister à l'événement. Le fait qu'il y ait beaucoup de monde durant cette période participe à l'ambiance générale de fête.

Dans *Screaming Masterpiece*, le caractère festif des Islandais n'est pas montré de la même manière car il n'est pas abordé dans le même contexte. Un passage du documentaire est consacré à une rétrospective retraçant les changements importants qui se sont produits dans la culture musicale islandaise durant les années 1980. En effet, le mouvement punk s'est beaucoup développé en Islande au cours de cette période, avec le mode de vie et l'attitude qui lui sont associés (rébellion, revendication, provocation, abus, etc.) (Kitchen, 2010). Des extraits du documentaire *Rokk í Reykjavík* (1982) sont diffusés dans *Screaming Masterpiece*, accompagnés des commentaires de son réalisateur Friðrik Þór Friðriksson. On y voit des performances engagées et énergiques, des musiciens développant leur point de vue sur les politiques du moment et décrivant leur mode de vie dont la fête, l'alcool et la drogue sont les principaux éléments (voir *Rokk í Reykjavík* dans panorama). Ces extraits semblent insérés pour expliquer, en partie, l'attitude actuelle des Islandais en regard de la fête et de la manière dont ils la considèrent. L'esprit des années 1980 n'est plus aussi prégnant de nos jours, mais il a certainement eu une influence sur les habitudes des gens : la consommation d'alcool est importante dans des contextes de soirées. Dans *Screaming Masterpiece*, une caméra à l'épaule suit le groupe de rock Vinyl au cours d'une soirée. Ils donnent un concert dans un bar (Kaffibarinn à Reykjavík) et font la fête par la suite. En début de soirée, de nombreux plans sont faits sur le bar ("What can I get you ? Vodka, vodka or vodka..."), sur les gens qui discutent, qui font des rencontres, sur le spectacle en tant que tel. Puis, finalement, la caméra finit par filmer les comportements des fêtards en fin de soirée : beaucoup de personnes sont ivres, certains vomissent, d'autres continuent de boire, s'embrassent, dansent, rient ; d'autres succombent au "late-night craving" et vont s'acheter quelque chose à manger à côté du bar. Le film met donc en évidence les aspects excessifs et abusifs qui existent dans le monde du spectacle en Islande. Cela ne concerne probablement pas tout le milieu mais contribue à en faire une tendance générale, à un élément de contexte qui ne devrait pas être négligé.

Le festival *Iceland Airwaves* en lui-même suggère cette idée de fête. Cependant, ce contexte islandais viendrait lui apporter quelque chose de particulier. L'ambiance joviale et amicale est alimentée par le fait que toutes les festivités se déroulent dans le même secteur, dans le centre-ville de Reykjavík (excepté les spectacles qui se tiennent près du *Blue Lagoon* à environ 40 minutes de route de la capitale). Cela permet aux spectateurs de transiter très facilement et rapidement d'un événement à l'autre, d'une activité à l'autre. Les plages horaires des activités ont une très grande ampleur : à toutes les heures du jour et de la nuit, le quartier offre des animations de tous les styles. Les spectacles sont très accessibles pour les passants : les lieux sont très nombreux et très diversifiés. Ce ne sont pas seulement les bars qui offrent des concerts, mais aussi les librairies, les disquaires (*off-venues shows*) : "wherever you can fit a small PA, you can play" (un des membres du groupe Diktat, dans *Iceland Airwaves Documentary*). Le film propose des images de concert dans des salles conventionnelles mais il montre aussi des performances ayant lieu dans des lieux plus insolites comme dans le *pool-house* du Lagon Bleu ou des DJ's sets sur le bord de l'eau. L'idée qu'il y ait tout le temps quelque chose à voir et à faire dans le secteur alimente cet état d'esprit festif. Bowen Staines (réalisateur américain qui a souvent participé à *Airwaves*) conseille même de ne rien prévoir de particulier pour la soirée et de juste déambuler dans les rues en se laissant porter au gré de ses envies. Le documentaire filme les devantures illuminées et accueillantes des cafés, des bars, des boutiques participantes à *Airwaves*. Les rues sont toujours pleines, très animées, et parfois même zébrées de files d'attente. L'introduction de *Iceland Airwaves Documentary* est, selon moi, un bon aperçu de cette ambiance générale. Par l'enchaînement rapide d'images de concert évoquant la fête et le plaisir, elle donne au spectateur du documentaire une impression de bouillonnement, d'effervescence du monde musical en Islande, et en l'occurrence, au cours du festival *Iceland Airwaves*.

3.2.5 Multiplicité des influences et des genres musicaux

Les sagas nordiques et les légendes anciennes sont souvent identifiées comme une des principales sources de créativité chez les artistes islandais⁴¹. L'aspect imaginaire, très développé

⁴¹ Propos d'un directeur de musée dans *Reykjavík Revisited*.

dans ces récits, a influencé l'écriture de nombreux artistes, suggère-t-on : "We thought that the inspiration in Iceland came perhaps more from culture and from older myths and stories that are related to the island. And most of them who have very fictional basis." (Halldór Björn Runólfsson, dans *Reykjavik Revisted*). *Screaming Masterpiece* évoque les années 1980 comme une période durant laquelle les disciplines et les pratiques artistiques se sont multipliées et entrecroisées. Par exemple, des groupes *punk* empruntaient beaucoup à la poésie surréaliste. Certains poètes et conteurs ont même accepté de faire des concerts en compagnie de ces groupes. Les années 1980 semblent avoir constitué le ferment de ce qu'est devenue la musique islandaise aujourd'hui : décomplexée et variée.

Pour Krummi Björgvinsson (membre des groupes Minus et Esja), le monde musical islandais est comme un arc-en-ciel auquel on aurait rajouté le noir. Parce que pour lui, c'est "tout, et en même temps" (voir *Iceland Airwaves Documentary*). Le fait que tout le monde se connaisse, que tout le monde collabore, génère une saine atmosphère entre les artistes islandais. Chacun se développe et s'épanouit dans son propre style : "People here tend to be adventurous ; there's a lot of different styles going on, so the community has a large variety of directions." (Geir Helgi Birgisson cité dans Hua, 2011). La variété de la musique islandaise ne se distingue pas uniquement au niveau des styles et des genres, mais aussi dans leur modes de production. Dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, Magnússon nous rappelle en effet que la musique pop produite à des fins commerciales existe bel et bien en Islande. Il n'y a pas uniquement que des productions indépendantes.

Le corpus documentaire que j'ai constitué met d'ailleurs en lumière la grande diversité des styles musicaux présents en Islande. *Iceland Airwaves Documentary* témoigne de la mixité des genres et l'illustre à travers le festival. Ce dernier n'a pas d'orientation spécifique en terme de style, son mot d'ordre en est plutôt "découverte". Durant *Iceland Airwaves*, il est possible de voir des spectacles très différents se tenir en même temps et dans la même rue. À ce propos, l'Américain Bowen Staines se dit toujours surpris lorsqu'il assiste à *Airwaves*, de voir des choses si différentes les unes des autres : " [you just walk around with your beer and then] you see a

huge truck pulled up in the side and here's Dr Spock, this guy is really on fire, and you keep walking with your beer and you walk into [another place] where Ólafur Arnalds plays classical music" (Bowen Staines, dans *Iceland Airwaves Documentary*). L'enchaînement visuel de l'introduction suggère, dès le début du documentaire, une abondance en termes d'artistes et de genres musicaux. Même si la musique en arrière plan reste la même au cours de ce *mash-up* d'images, le spectateur est directement mis au courant de la quantité de contenus et d'événements supportées par le festival *Iceland Airwaves*. Dans son optique publicitaire (créer chez le spectateur l'envie de venir assister à la prochaine édition du festival), le documentaire alterne les extraits vidéo de l'année précédente (édition la plus récente) avec des extraits plus vieux. De cette manière, les spectateurs réalisent à quel point le festival est un tremplin pour les artistes émergents (car ces groupes sont devenus plus gros depuis), et prend conscience du large panel que la programmation du festival couvre et à couvert dans le passé.

Screaming Masterpiece met à l'honneur la multiplicité des styles de musique exercés par les Islandais. On le ressent dès l'introduction lorsque le montage du film procède à une transition entre le chant ancestral (*rímur*) et la musique électrique de Sigur Rós. Bien que le documentaire mette l'emphasis sur les artistes les plus célèbres comme Björk et Sigur Rós, il offre tout de même une tribune aux autres groupes, allant du rap au folk-pop ambient en passant par l'électronique. Le film nous donne des aperçus de chacune de leurs esthétiques. Un jeune rappeur fait une performance *a cappella* devant la caméra et explique sa perception de la musique rap, en quoi elle est importante pour lui et diffère des autres genres musicaux. L'un des membres du groupe Ghostigital (électronique) parle de sa manière de créer et de composer au moyen d'échantillonnages faits par ordinateur, tandis que les filles d'Amiina (voir aussi dans *Heima*) parlent de leur méthode créative, qui est très instinctive et personnelle car inspirée de leur environnement quotidien, domestique. Toutes ces explications concernant les façons de chacun de faire de la musique (techniques et processus de création) suggèrent au spectateur l'existence d'une grande diversité de styles et de genres artistiques présents en Islande, et que cela vaut la peine de les découvrir tous.

Au cours des pages précédentes, je me suis attardée à décrire, à présenter le domaine musical islandais tel que j'ai pu le découvrir à travers les documentaires de mon corpus, tel qu'il est dépeint dans ces films. À travers mon analyse de ce corpus, j'ai développé une compréhension particulière de ce regroupement de films. En effet, je les ai interprétés comme ayant tendance à proposer une vision plutôt essentialisante de l'Islande et de ses principales caractéristiques. Si je devais citer un exemple parmi d'autres, cela pourrait être de l'ordre du lien entre le climat et le mode de vie des gens, ou leur manière de créer ; ou encore entre l'Histoire et la manière d'être et d'agir des Islandais, etc. À la lumière des propositions théoriques esquissées au chapitre DEUX de ce mémoire, je propose plutôt d'interpréter les documentaires de mon corpus en tant qu'ils produisent un effet combiné, basé sur des représentations, qui elles participent à la construction d'un discours sur la scène musicale islandaise. Mon approche théorique cherche donc avant tout à s'éloigner de cet essentialisme au profit d'approches critiques, qui elles, abordent les phénomènes non pas en termes d'essence, mais comme produits de forces socio-historiques. Mon analyse tente de défaire ce caractère essentialisant, ou du moins de penser le même phénomène (l'Islande et sa scène musicale) autrement.

En regard des considérations théoriques posés dans le premier chapitre, voici les questions qui alimentent la suite de mon analyse du domaine musical islandais tel que produit à travers mon corpus de films : Quelles sont les trajectoires propres au domaine musical islandais ? Quels sont leurs points de rencontre ? De distanciation ? Comment leur co-occurrence se produit-elle ? Quels éléments sont-ils mis en évidence par cette co-occurrence ? Quelles sont leur différentes effectivités ? À quelles échelles et temporalités ces trajectoires agissent-elles ?

3.3 Le lieu de la scène musicale islandaise

Inspirée par Massey (cf.1.3), je vais maintenant m'attarder au repérage des trajectoires propres à l'Islande et à son domaine musical, tel qu'il m'est présenté à travers mon corpus documentaire. Ici, je vais tenter de voir comment les éléments issus des films documentaires construisent ces multiples trajectoires. Massey soutient que les trajectoires ne peuvent pas être contenues dans le lieu lui-même, bien que ce soient elles qui le constituent. Cele me semble être

le cas du monde musical islandais : ce qui se passe en Islande en termes de musique ne semble pas pouvoir être contenu uniquement et exclusivement dans l'Islande.

3.3.1 Un lieu construit par la co-occurrence de trajectoires : la scène islandaise et ses trajectoires constitutives

D'après mon analyse du corpus documentaire, cinq trajectoires m'apparaissent comme constitutives du monde musical islandais : *Monde* ; *Affinités* ; *Filiation* ; *Stéréotypie et authenticité* ; *Territorialité*. Dans un premier temps, je vais m'intéresser à ce qu'elles expriment, ainsi qu'à la manière dont elles émergent des différents films de mon corpus, pour ensuite tenter de mettre en évidence leurs points de rencontre, d'éloignement ou d'évitement. Ce dernier exercice se posera comme une discussion des effectivités de ces trajectoires à travers les diverses échelles et temporalités qui les caractérisent.

Monde

Ce que je tente d'exprimer par cette trajectoire est le fait que ces dernières se déploient à travers des réseaux complexes d'individus (pris seuls ou en groupes), d'organisations, d'infrastructures, tous impliqués dans un processus de marchandisation (qui se décline en plusieurs niveaux) des contenus musicaux. Ce dernier s'articule autour des actions de multiples acteurs : des personnes qui créent, qui produisent et enregistrent la musique (musiciens, producteurs, studios, ingénieurs du son, etc.) vers les personnes qui en font la promotion (étiquettes de disque, éditeurs musicaux, gérants d'artistes / groupes), qui la distribuent, qui la diffusent (stations de radio, chaînes télévisuelles consacrées à la musique), qui la vendent (boutiques de musique de détail ou en ligne), qui en parlent dans la presse (journalistes musicaux et critiques d'art) et qui la présentent (salles de spectacles, agents de *booking* et promoteurs) (van den Berg, 2012). Ce contexte renvoie selon moi au concept de monde de l'art développé par Howard S. Becker. Dans son ouvrage *Art Worlds* paru pour la première fois en 1982, il faisait une critique des historiens de l'art, qui regardaient toujours l'oeuvre d'art sans tenir compte de son contexte de production. Pour lui, une oeuvre d'art est la résultante de toutes sortes d'actions, de médiations ; il propose une conception de l'art comme action collective : "Un monde de l'art se

compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des oeuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art." (Howard, 1988 : 58). Les mécanismes que j'ai décrit en début de paragraphe renverraient, selon moi à un monde pris dans le sens de Becker. Des enjeux industriels (marchandisation) sont certes présents dans ce monde, mais ils n'en sont pas les seules composantes ; il y a aussi des acteurs de tous ordres, des institutions de tous ordres. À ce propos, Straw précise l'importance de l'appareillage institutionnel au sein duquel ces acteurs agissent : "we need greater attention to the role of low-level institution like bars, shops, venues in creating network through which musical practices and people circulate. A notion of 'scene' need not have active human agents at its centre ; it may also be about circulatory networks, nodes and pathways" (Straw, dans Janotti Junior, 2012 : 3)⁴².

Les films qui composent mon corpus braquent leurs projecteurs sur les différents moments de ce processus et les acteurs qui leur sont associés - les différentes composantes de ce monde. *Backyard* nous propose une incursion dans la famille *indie* de Reykjavík, *Heima* nous donne accès aux états d'âme du quatuor islandais le plus célèbre à travers le monde, qui ayant du endurer la fièvre du succès, cherche à se ressourcer sur leur île natale, restée à l'écart de la folie générée par le profit. *Iceland Airwaves Documentary* présente un événement qui se révèle être la vitrine musicale la plus importante de l'Islande dans le monde entier. Le festival est une plaque-tournante à la fois pour les artistes islandais qui désirent être connus à l'international, mais aussi pour tous les étrangers (artistes, mais aussi journalistes, promoteurs, agents, producteurs, etc.) qui sont intéressés à découvrir les nouveaux talents du moment (qu'ils soient Islandais ou non). *Screaming Masterpiece* évoque les défis posés par l'industrie musicale mondiale pour les Islandais : ils doivent parvenir à franchir leurs frontières pour essayer de se faire connaître ailleurs sur la planète, et ce n'est pas forcément chose facile (éloignement, barrière culturelle, etc.). L'exemple de groupes punk des années 1980 est donné dans le documentaire, à travers l'interview du désormais célèbre Friðrik þór Friðriksson au sujet de son film devenu culte *Rokk í*

⁴² Académiquement, la notion de monde de Becker est une alternative à la notion de scène de Straw. Dans ce cadre de mon analyse, je ne tiens pas à substituer la scène par le monde ni à comparer les deux notions. Je cherche au contraire à montrer leur complémentarité.

Reykjavík. Les mécanismes des industries musicales à cette époque n'étaient pas les mêmes qu'aujourd'hui. Peu de musiciens islandais étaient connus autre part qu'en Islande. Les premiers à avoir obtenu un véritable succès international ont été le groupe The Sugarcubes - composé, entre autres, de Björk - à la fin des années 1980. Les connexions avec l'extérieur n'étaient pas, tel qu'elles peuvent l'être aujourd'hui, facilitées par l'Internet. C'est ce dont le documentaire *Iceland : Beyond Sigur Rós* nous informe sur le contexte actuel concernant la mise en marché de la musique et sa diffusion : Internet détient un rôle essentiel. Grâce à ce nouveau médium, la musique de nombreux groupes islandais, quelque soit leur style, peuvent parvenir aux oreilles d'internautes vivant au Japon, aux États-Unis, en Italie, qui ne sont jamais allés et qui n'iront probablement peut-être jamais en Islande. Les concepteurs de la plateforme Gogoyoko expliquent, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós* qu'ils ont développé une manière innovante de partager et de vendre la musique ("try before buy"), de manière à faire profiter au maximum les artistes des revenus de leur art. Ce même documentaire, à travers le discours du musicien/journaliste Haukur S. Magnússon, affirme que la musique islandaise n'est pas seulement produite par des compagnies étiquetées *indie*, mais qu'il existe aussi beaucoup de productions davantage campées sur des principes plus marketing (plus grosses compagnies). Le style musical "pop" est souvent associé à de telles stratégies dont le résultat le plus escompté est le gain financier. En réalisant *Iceland : Beyond Sigur Rós*, l'anglais Brett Gregory tenait certainement à mettre en perspective la multiplicité des modes de production et de diffusion de la musique présents en Islande. Le documentaire *Reykjavík Revisited* fait écho à cela en évoquant la très grande propension des artistes islandais à mettre en oeuvre des pratiques identifiées comme DIY, ce qui n'était pas très courant ni développé à l'époque punk illustrée par *Rokk í Reykjavík*. Encore là, l'Internet s'est avéré comme étant une mutation technologique profonde dans le sens où il a révolutionné la manière de procéder de tous les acteurs prenant part au processus de marchandisation de la musique (modification des rôles, transformations dans la mise en oeuvre des différentes étapes, etc.). L'innovation que constitue Internet a en effet bouleversé, à court et à long terme, un fonctionnement établi, un processus ancré dans ces pratiques et des interactions spécifiques.

La trajectoire *Monde* met donc non seulement en évidence la multiplicité des manières dont la musique se produit, se diffuse et se vend, mais implique surtout que ce processus est un phénomène qui est constitué à travers l'Islande, mais qui ne peut cependant pas être contenu par elle, qui la déborde.

Affinités

La première étape de mon analyse (3.2) a permis de désigner un certain nombre d'éléments que les documentaires établissent comme définitoires du monde musical islandais. L'un d'entre-eux est la grande variété de genres musicaux produits et pratiqués par les musiciens islandais. Du métal-hardcore au folk pop en passant par le punk et l'électronique, toutes les étiquettes peuvent être utilisées pour caractériser les artistes islandais. À la manière d'un écosystème, un très grand nombre de styles musicaux possèdent leur habitat en Islande. Tous les goûts, ou presque, trouvent satisfaction dans le répertoire des groupes de musique qui y sont actifs, que ce soit pour les musiciens eux-mêmes, pour les autres acteurs du milieu ou encore pour les amateurs de musique en général (public). Ces individus, au sein du monde musical, créent des liens, lancent des projets communs en fonction de ces goûts qui les rassemblent. Les musiciens collaborent pour des albums, des spectacles ; les producteurs s'associent pour enregistrer un groupe, partagent des techniques et du matériel de studio ; les amateurs de musique décident d'aller ensemble à un tel ou tel festival, d'assister à un spectacle d'un artiste qu'ils apprécient et sortent dans les mêmes bars en fin de soirée, etc. Toutes ces interactions sont suscitées par leurs affinités communes en matière de musique.

Ici, je prends le terme d'affinités dans le sens de ce que Goethe appelait « affinité électives » (Goethe, 2008), c'est-à-dire une attirance de des personnes pour une chose commune (ici en l'occurrence les styles musicaux). Il proposait une théorie des attirances et des répulsions comme métaphore pour comprendre les relations humaines. Ce concept d'affinité élective semble d'ailleurs constituer un angle d'approche pertinent en sociologie de la culture (Löwy, 1999). Dans le cadre de ma recherche, la trajectoire *Affinités* - prise dans le contexte artistique islandais -

renvoie à des complicités proprement esthétiques ou idéologiques qui peuvent se produire autour d'oeuvres, de projets ou de programmes artistiques (Löwy, 1999).

Au sein de mon corpus documentaire, ces affinités sont présentées comme subissant des variations au fil du temps, au gré des codes suggérés par les différentes modes, qui elles fluctuent également. Par exemple, l'extrait de *Rokk í Reykjavík* dans *Screaming Masterpiece*, met le doigt sur la vague punk des années 1970-80, en provenance directe de l'Angleterre, mais interprété à la "manière islandaise" sous l'influence d'un mélange entre la poésie surréaliste de l'époque et l'héritage des versets ancestraux (*rímur*). Ce n'est donc certainement pas un hasard si la musique pop a eu de la difficulté à s'imposer durant les décennies suivantes, bien qu'elle ait été initiée, par le fameux groupe The Sugarcubes - certes de façon un peu critique avec leur "manifeste du mauvais goût" dont le slogan était "World Domination or Death". Dans les documentaires plus récents de mon corpus (*Backyard, Iceland : Beyond Sigur Rós, Iceland Airwaves Documentary*), on peut se rendre compte d'un changement à ce niveau, qui se caractérise par une explosion et une diversification des genres et des styles, rendue possible par l'acceptation par les artistes de leur propre identité : "we provoked kids who were still trying to be U2 or The Icelandic Beatles instead of just being themselves" (Björk, dans *Screaming Masterpiece*).

Filiation

En première partie d'analyse (3.2), les documentaires m'invitent à penser, par leur effet homogénéisant (issu de la tendance essentialisante) que les Islandais sont différents des autres - de ceux qui ne sont pas Islandais - et ce dans toutes sortes de cas de figures (*cf.* 3.2). Autrement dit, il y a des Islandais parce qu'il y a des non-Islandais ; les Islandais détiennent toutes ses caractéristiques, que les non-Islandais n'ont pas, ou bien ont, mais les développent d'autres manières (ou en ont d'autres). En somme, force est de constater que l'on ne peut penser aux Islandais sans prendre en considération les non-Islandais (et c'est ce que les documentaires suggèrent d'une façon qui reste trop superficielle à mon goût). De mon point de vue, je dirais qu'il est essentiel de penser ces différents univers dans une perspective relationnelle ; que les

éléments ne fonctionnent, n'opèrent qu'en relation avec d'autres : il n'y a pas d'Islande toute seule sur la planète. L'Islande est forcément définie en relation avec d'autres entités, d'autres phénomènes, d'autres choses. L'idée de rapport, de relation entre Islande et ce que l'on pourrait appeler « non-Islande », est au cœur des documentaires à l'étude. Les propos tenus par ces films ont pour effet d'imaginer (et de faire imaginer, à travers les représentations qu'ils médient) qu'il y a la présence d'un *Autre* à l'Islande.

Ce rapport à l'*Autre* semble se développer au travers de multiples aspects différents. Il peut par exemple se comprendre en termes de frontière, avec l'idée d'intérieur / extérieur. Souvent, le « non-Islande » correspond au lieu dans lequel les Islandais s'en vont pour voyager ou habiter pendant un certains temps, pour découvrir de nouveaux horizons et rencontrer de nouvelles personnes, pour faire des tournées de spectacle, etc. Lorsqu'on le pense de cette manière, le « non-Islande » renvoie à quelque chose qui ne se définit pas par une ligne imperméable ; il réfère davantage à des espaces de vie et d'expériences pour les Islandais en dehors de leur propre territoire⁴³. Par ailleurs, ce rapport peut également être pensé en termes d'absence / présence. En effet, les documentaires tiennent tous un discours, une réflexion, qui ressort de manière plus ou moins explicite sur les « étrangers » (Européens et Nord-Américains principalement) ; sur tout ce que ne sont pas les Islandais, mais qui représentent cet *Autre* dont l'univers influence les Islandais. Les manières d'aborder et mettre l'emphase sur le rapport Islandais / « non-Islandais » prennent donc des formes différentes. Ces dernières coexistent au sein du discours général sur l'Islande, construit par les représentations issues des documentaires.

La trajectoire *Filiation* articule, à mon sens, ces différentes formes que peut prendre le rapport Islandais / non-Islandais. Une autre composante se déploie au sein de cette trajectoire. Il s'agit de l'héritage socio-historique islandais, et, en l'occurrence, le fait qu'un ou plusieurs individu(s) s'identifiant aux codes et aux événements qui le composent se considère(nt) et soi(en)t considéré(s) comme Islandais. Depuis l'installation des premiers colons norvégiens au IX^{ème} siècle, l'Islande a acquis une épaisseur historique, politique, culturelle et sociale qui lui est

⁴³ Ici au sens géographique du terme.

propre. Cette trajectoire est porteuse de cette épaisseur dans le sens où elle renvoie à toute une série d'événements, de « faits » relatifs à l'Islande et ce sur une longue période de temps, et tels qu'ils sont mobilisés dans et par le discours qu'instaurent les documentaires. Le fait d'être Islandais et d'être considéré comme Islandais par les « étrangers » indique que l'on s'associe ou que l'on associe une personne à ce bagage socio-historique. On appelle *Islandais* une personne qui se considère ou qui est considéré comme faisant partie de cette épaisseur. Les documentaires de mon corpus font, à leur manière, référence à l'ensemble de ces éléments qui définissent le contexte islandais et qui caractériserait son peuple.

Heima adopte, selon moi, une posture presque plus historique que musicale dans sa présentation de l'Islande et de sa population. Au fil des spectacles de Sigur Rós, le spectateur voyage à travers l'île et à travers les époques. Le groupe se produit en spectacle dans des lieux hautement chargés d'histoire, qui se posent aujourd'hui comme des témoins, des traces de modes de vie révolus. À Selárdalur 27:53 dans le film), les musiciens de Sigur Rós sont installés à l'extérieur entre deux maisons anciennes, désormais abandonnées et en décrépitude, au milieu de sculptures de bois à l'effigie de paysans et d'animaux. Le fait que la caméra montre des plans des murs, des fenêtres des maisons, puis enchaîne sur un gros plan d'une statue de paysan, évoque l'absence de ces hommes et de ses femmes qui autrefois habitaient ces lieux ruraux et y travaillaient, en harmonie avec la nature (plans sur les animaux, sur le bord de mer adjacent, sur les ruines parsemant les étendues herbeuses aux alentours, sur les clôtures défectives, le matériel agricole rouillé et désuet, etc.). À un autre moment dans *Heima*, Sigur Rós font une performance à Djúpavík dans une cuve de béton appartenant à une usine portuaire désaffectée. Les images du concert sont alternées au montage avec des extraits de films d'archives, diffusant en noir et blanc des images d'ouvriers et de pêcheurs au travail, de leur dynamisme et de leurs récoltes prolifiques. Les plans de caméra de l'état actuel du lieu permettent d'insister encore plus sur les différences entre hier et aujourd'hui : les installations sont à l'abandon et tombent en ruines. Toutes ces situations témoignent d'une profonde transition qui s'est effectuée au sein de la société islandaise au cours du XX^{ème} siècle (surtout à partir de la fin de la Seconde Guerre Mondiale) : passage d'un mode de vie agricole et rural à un mode de vie urbain et basé sur les services ; modernisation de nombreux secteurs

industriels (comme la pêche) et délocalisation des entreprises vers les centres urbains ; utilisation des ressources naturelles à des fins industrielles et commerciales (construction de barrages hydroélectriques et d'usines géothermiques), etc. Cette dynamique modernisante a fait perdre à beaucoup de petits villages islandais leurs activités principales et vitales, ainsi que leurs habitants, au profit de la capitale Reykjavík : "Around the turn of the century in 1900 just under 80 % of the population lived out in the country, but 100 years later the situation is completely reversed, with only around six percent of the nation living in rural areas" (Thorgeirsdóttir & Vidarsdóttir, 2011 : 13). Au visionnement du documentaire, on sent que Sigur Rós, en ramenant la vie en ces lieux l'instant d'un morceau de musique, tenait à rendre hommage à cette époque et à cet héritage précieux.

L'idée d'un patrimoine social et culturel à préserver est sous-jacente dans certains des documentaires de mon corpus. J'utilise ici la notion de patrimoine sous l'angle de Jean Davallon qui a développé le concept de filiation inversée. Pour Davallon, la mise en mémoire à travers le patrimoine est d'abord un fait communicationnel, car il est question de la manière dont on attribue certaines valeurs patrimoniales à un peuple ou à un collectif. Lorsqu'il parle de filiation inversée, il fait référence à une filiation qui n'est plus sociale ni biologique mais culturelle. Davallon propose, par ce concept, de quitter "le schéma d'une transmission linéaire qui va de ceux qui l'ont produit vers nous qui en sommes héritiers" (Davallon, 2000 : 7). Considérant que "le patrimoine pose une différence entre nous et un ailleurs temporel ou spatial à partir duquel nous pouvons nous situer tant au point de vue des façons de faire que de penser" (Davallon, 2000 : 8), il suggère par la filiation inversée que ce sont les individus, qui vivent dans le présent, qui se reconnaissent comme étant le produit d'une filiation de quelqu'un ou de quelque chose. La filiation est créée par l'individu lui-même qui procède à une auto-attribution ; une auto-reconnaissance en regard de du passé de la collectivité à laquelle il appartient. En somme, c'est le sens de la transmission du patrimoine qui est inversée ; idée qui vient à l'encontre de celle la "plus communément admise [qui] est que le patrimoine assure la continuité entre ceux qui l'ont produit, ou qui en ont été les dépositaires, et nous qui en sommes les héritiers puisqu'ils nous

l'ont transmis." (Davallon, 2000 : 9). À mon sens, l'idée de patrimoine véhiculée par les documentaires de mon corpus, s'inscrit dans de telles considérations.

Dans *Heima*, c'est en ré-employant des instruments anciens et artisanaux dans de nouvelles compositions (marimba chromatique fait avec des roches volcaniques plates) ou en remettant au goût du jour les techniques de chant ancestrales (*rímur*) que des artistes comme le groupe Sigur Rós ou la chanteuse Eivör Pálsdóttir font appel aux traditions culturelles de leur pays. Un des moments forts du film est l'un de leur concert "at a *borrablot* feast - a mid winter celebration held in February to honor the weather god *Porri* - held in Kirkjuboejarklaustur with traditional Icelandic poet Steindor Andersen⁴⁴, an exponent of 'rimur' or rhymes, an ancient chanting style of Icelandic folk music." (Mitchell, 2009 : 192). À cette occasion, les convives se réunissent autour de mets typiquement islandais (charcuteries, viande faisandée, poissons marinés, etc.). Le *rímur* se caractérise pas un rythme lent et lourd, des voix plutôt graves accompagnées d'instruments minimalistes tels que la harpe le violon ou le langspil (cf. 3.2.3). Sigur Rós actualisent cette pratique en y apposant leur esthétique composée d'instruments plus modernes. D'ailleurs, l'introduction de *Screaming Masterpiece* témoigne de cette combinaison entre chant ancien et mélodies contemporaines (post-rock) lorsque que le montage propose une transition entre le chanteur de *rímur* dont la voix monte progressivement en intensité et les sons électriques (guitares, claviers) de Sigur Rós qui prennent le relais avec un lent crescendo imposant. Cette transition sonore pourrait symboliser, à mon sens, l'évolution de la culture musicale islandaise ; l'introduction offrirait un aperçu de la profondeur des traditions chantées et orales islandaises (poésies, légendes et sagas héritées des Vikings), tout en montrant que la musique récente conserve ce caractère magique et intense, comme une sorte de mutation des pratiques ancestrales.

À travers les documentaires, le langage islandais est présenté comme étant la pierre angulaire de la culture, qui se transmet surtout à travers la littérature, mais aussi par la musique, (du *rímur* à Björk et d'autres artistes contemporains). L'islandais est une langue issue des

⁴⁴ personnage que l'on retrouve dans l'introduction de *Screaming Masterpiece*

dialectes nordiques ; elle a donc des racines communes avec le suédois, le danois et le norvégien. Cependant, la langue islandaise est la seule à avoir conservé les formes syntaxiques d'origine. Cela veut donc dire qu'un Islandais moderne est capable de lire assez aisément des écrits ancestraux datant du Moyen-Âge. Les Islandais tiennent à préserver leur langage et redoutent sa disparition, car ils constituent l'une des plus petites aires linguistiques au monde (Thorgeirsdóttir & Vidarsdóttir, 2011). L'écrivain Arnaldur Indriðason, connu pour ses romans policiers précise qu' "aujourd'hui, [la langue islandaise] n'est parlée que par trois cent vingt mille personnes, et elle subit les attaques constantes de l'anglais et de l'américain. Toutes les langues évoluent, doivent évoluer, mais la nôtre est aujourd'hui bousculée dans ses fondements même, dans sa structure, dans sa phrase ; de manière si radicale que les spécialistes prédisent que l'islandais aura disparu d'ici une centaine d'année." (Abescat, 2013). Les médiums culturels tels que la littérature et la musique sont donc les derniers bastions de cette langue qui faiblit peu à peu sous la pression internationale.

Plus contemporaine dans l'histoire de l'Islande, la crise financière de 2008-2009 a été un événement majeur. "Due to the misdemeanours of the banking establishment, thousands of Icelanders lost all their life savings from one day to the next. The country's three biggest banks were taken under state control, and in November inflation rocketed to 17.1%." (Panagiotopoulos, 2009). Selon Sigurður Pálsson, "l'Islande était une sorte de condensé, une concentration de toute cette folie des vingt dernières années, l'ultra-néo-libéralisme, le chacun-pour-soi, l'égoïsme comme vertu première"⁴⁵. La crise a touché l'Islande en premier, et de manière violente, avant de se propager au sein des plus grandes puissances occidentales. Les Islandais ont essuyé un coup dur, qui a marqué un tournant dans leur mode de vie, et ce, pas forcément pour le pire : "depuis, ce qui a changé, c'est un retour vers des valeurs réelles [...] un retour en masse vers la culture [...] c'était un peu comme après une cuite qui a un peu trop duré, on se réveille et on sent que c'est bien, que c'est terminé." (Sigurður Pálsson, dans VILLE-MONDE Reykjavík).

⁴⁵ VILLE-MONDE Reykjavík sur la radio France Culture. Podcast disponible : <http://www.franceculture.fr/emission-villes-mondes-ville-monde-reykjavik-1-2013-02-03>

Au sein de mon corpus, ce sont les documentaires *Heima* et *Screaming Masterpiece* qui articulent davantage cette trajectoire relative à l'héritage et au patrimoine social, culturel et historique de l'Islande, bien que *Backyard*, ayant été produit dans le contexte de l'après-crise, l'évoque aussi. Au même titre que les autres trajectoires que je vais exposer au cours des prochaines pages, cette trajectoire que j'ai nommé *Filiation* va acquérir de nouveaux sens lors de ses rencontres et co-occurrences avec les autres.

Stéréotypie et authenticité

Lors de ma description du monde musical islandais (3.2), j'ai évoqué l'importance que les documentaires accordent au rapport particulier que les Islandais entretiennent avec la musique, ainsi que leur attitude en regard de l'art en général, autant dans leur position de créateur / producteur que "consommateur"/public. C'est à partir de ces éléments que cette présente trajectoire se bâtit. D'après les documentaires, les Islandais auraient une manière bien particulière de penser, de se comporter, qui aurait une résonance directe avec l'art et la culture. Autrement dit, le mode de vie des Islandais aurait à ce point intégré l'omniprésence de l'aspect culturel de leur société qu'ils agiraient en conséquence. En somme, le caractère des Islandais serait profondément ancré dans des considérations créatives et artistiques de la vie.

Dans les premières minutes de *Screaming Masterpiece*, on peut entendre le compositeur islandais (et également *Head Pagan* désigné de l'époque) Hilmar Örn Hilmarsson évoquer les racines de la musique et de l'art en Islande. La poésie y est très présente et importante, de même que le sens de la beauté, qui a toujours été très prégnante dans les récits les plus anciens. Il explique également que les Islandais ont depuis longtemps la réputation d'être très forts et très fiers, prêts à affronter le monde entier, tout en étant, paradoxalement, profondément romantiques. Hilmarsson donne l'exemple des héros des sagas islandaises les plus célèbres : même le plus vaillant des personnages détient une faiblesse en lui, et celle-ci se caractérise par un sens prononcé pour la beauté. D'autre part, le film *Backyard* nous donne à voir les musiciens islandais

comme des personnes décontractées⁴⁶, décomplexées, qui font ce qu'ils aiment de la manière dont ils ont envie, en compagnie de gens qu'ils apprécient et avec qui ils ont du plaisir. Ces musiciens ne semblent pas hésiter à collaborer, à rencontrer de nouvelles personnes, à tisser de nouveaux liens en regard de leur projet artistique, que ce soit chez eux en Islande ou ailleurs dans le monde. Dans *Backyard*, l'instigateur du projet folk-pop Sin Fang Bous raconte à la caméra son parcours parsemé d'expériences en Europe. Dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, les acteurs interviewés nous font comprendre que les musiciens islandais font preuve d'audace en s'épanouissant dans des genres et des styles musicaux aussi diversifiés les uns que les autres ; ce qui bien souvent étonne le public international. Dans le même ordre d'idée, *Heima* invite le spectateur à percevoir les membres du groupe islandais le plus connu de la planète comme des personnes pour qui la reconnaissance envers leurs origines est une valeur importante ; pour qui les liens avec leur communauté sont très développés (ils font une tournée gratuite à travers l'Islande, en passant par les villages les plus petits et les plus éloignés, pour remercier leur concitoyens de leur soutien à travers les années, depuis leurs débuts dans leur carrière de musiciens) ; et pour qui la préservation de l'environnement et l'engagement politique / citoyen (implication dans la lutte contre la construction de barrages hydroélectrique qui menacent l'écosystème islandais) est une chose qui leur tient à coeur. *Iceland Airwaves Documentary* propose quant à lui une vision des musiciens et des membres de la communauté artistique en général, comme des personnes qui sont toujours à la recherche de nouveauté - qui innovent en matière de pratiques créatives, qui savent comment s'amuser et faire la fête, qui sont très accueillants et toujours prêts à échanger avec les étrangers, etc.

En somme, mon corpus de film documentaires produit et alimente un ensemble de représentations en regard des musiciens islandais en regard de leur mode de vie et leur tempérament. Pour Richard Dyer, il s'agit de stéréotypes. Un stéréotype est un mode de représentation ; c'est le fait de prendre une ou plusieurs caractéristique(s) unitaire(s) pour seule représentation d'un phénomène qui est en réalité beaucoup plus complexe. Le stéréotype n'est pas

⁴⁶ La veille de l'événement de *Backyard*, Árni demande à Lóa, sa conjointe, qui organise la journée avec lui : "Have you thought about the food ? No..." Les voyant pensifs, Árni Sveinsson, derrière la caméra, leur demande : "Are you just brainstorming now ?" et à l'autre Árni de répondre en souriant : "Yes, kind of..."

forcément péjoratif, bien qu'il soit souvent considéré comme tel. Dyer décrit la notion comme suit :

"Stereotypes are a very simple, striking, easily-grasped form of representation but are none the less capable of condensing a great deal of complex information and a host of connotations." [...] Stereotypes as a form of 'ordering' the mass of complex and inchoate data that we receive from the world are only a particular form - to do with the representation and categorization of persons - of the wider process by which any human society, and individuals within it, make sense of that society through generalities, patternings and 'typifications'." (Dyer, 2002 : 12)

La tendance à généraliser ("patternings"), que Dyer pointe ici du doigt, se retrouve dans le fait que mon corpus ne me montre qu'une infime portion de la population islandaise - au sein de laquelle on observe d'ailleurs une omniprésence et un croisement de ces personnes (cf. 3.2.1 Particularités démographiques et valeurs communes) - dans les films documentaires. Et ce à juste titre car il serait techniquement impossible de mettre en vedette les 320 000 islandais par un ou même plusieurs films à ce sujet. La généralisation est donc présente, même si les réalisateurs des documentaires n'ont pas spécialement ni consciemment voulu l'engendrer à travers leurs films. Chacun à leur manière, les documentaires de mon corpus participent donc à bâtir une sorte d'archétype islandais : une personne qui possède une sensibilité particulière envers les arts et la culture - de part ses racines (cf. trajectoire *Filiation*) et de son éducation (cf. 3.2.4 Un rapport particulier à la musique ?) - mais aussi envers la Nature (cf. trajectoire *Territorialité*) ; une personne qui vit pleinement sa passion tout en profitant des plaisirs de la vie, en toute modestie et simplicité. Par la production de ce stéréotype, les films génèrent un imaginaire chez leurs spectateurs (idées, représentations de ce qu'est un musicien islandais et comment il se comporte) qui, certes, se rapporte en plusieurs points à la réalité, mais à travers des médiations (énoncés, discours et images émises par les films). Cependant, bien qu'il soit difficile de cerner toute la complexité de la réalité à travers les représentations que l'on s'en fait (et dont on ne peut pas vraiment se défaire en tant qu'individu), "it does not follow that one does see reality at all. Partial - selective, incomplete, from a point of view - vision of something is not no vision of it whatsoever. The complex, shifting business of re-presenting reworking, recombining representations is in tension with the reality to which representation refer and which they

affect." (Dyer, 2002 : 3). Autrement dit, cet imaginaire émane d'un effet psychologisant produit par les documentaires, en ce qui concerne la population islandaise et plus particulièrement les membres de cette population qui font partie du bassin artistique et créatif. Le spectateur semble avoir accès à l'état psychologique de ces derniers : comment se sentent-ils, de quelle manière appréhendent-ils le monde, quelles sont les attitudes qui les caractérisent, etc. Toutes ses caractéristiques sont alors posées comme typiques d'un « vrai » Islandais. Ici, la notion d'authenticité entre en jeu dans la mesure où la sincérité, l'honnêteté du comportement des musiciens islandais, de leur mode de vie, de leurs activités en regard de leur valeurs, de leur passé, de leur culture, du fait d'être Islandais. C'est au niveau de ces derniers éléments que la présente trajectoire *Stéréotype* se mêle avec, ou plutôt est issue de la trajectoire *Filiation* - j'y reviendrai.

Ce souci du "vrai" est aussi très présent dans la démarche cinématographique à l'origine des documentaires, même s'il se déploie selon des paramètres différents. En effet, cette dernière est supposément caractérisée par une recherche et une tentative de vérisimilitude en regard du sujet filmé, qui lui est ancré dans le réel. Le film documentaire a en effet pour mission et pour définition de relater des événements qui appartiennent et correspondent à des réalités, inscrites dans notre monde socio-historique, actuel ou passé. Le pionnier de la pratique documentaire, John Grierson, le concevait comme tel : "the creative treatment of actuality" (Grierson & Hardy, 1966 : 13) . Des chercheurs plus contemporains utilisent les termes "the art of record" (Corner, 1996) et "claiming the real" (Winston & Institute, 1995) ; (Winston, 2008) pour qualifier le documentaire - appellations qui renvoient directement à la réalité de notre monde, telle que l'on peut la percevoir, la ressentir, la vivre. Les dénominations de Grierson et de Corner suggèrent une action créative et donc subjective, apposée à une vision du réel, qui elle non plus ne peut pas être tout à fait objective. Dès lors, le documentaire pose la question de la correspondance entre la réalité première (ou événements pro-filmiques : "pro-filmic event[s] or scene[s] [which are] whatever was in front of the camera while the camera recorded the scene" (Plantinga, dans Aitken, 2012 : 256), filmée par les appareils vidéo à un certain endroit à un certain moment, et la réalité représentée par le produit vidéo final : le documentaire en lui-même. La créativité

évoquée par Grierson intervient dans les moments où un choix est à faire : quelle réalité filmer/présenter ? Comment placer la caméra pour capturer cette réalité ? Quels plans va-t-on garder ? De quelle manière va-t-on les agencer ? Va-t-on conserver les prises de son initiales ou bien va-t-on introduire une trame musicale ? De ce fait, les documentaires, même s'ils sont associés au domaine de la non-fiction, font intervenir des éléments "fictifs", c'est-à-dire des moments au cours desquels une représentation présumée objective du monde rencontre la nécessité ou la volonté d'une intervention créative (Renov, 1993). Les documentaires et les films de fiction peuvent partager des techniques (angles de caméra, types de lentilles, etc.), des qualités esthétiques, ou encore des structures narratives, mais ce n'est pas pour autant qu'ils appartiennent au même domaine, car le documentaire dépend moins de l'imagination de son réalisateur que de situations réelles enregistrées par un appareillage vidéo. Les documentaires, à travers la caméra, ont la capacité d'enregistrer un moment (d'une durée variable) qui s'est produit dans un espace-temps qui lui est propre : "Whereas fiction films may allude to actual events, documentaries usually claim that those events did take place in such and such a way, and that the images and sounds on the screen are accurate and reliable. They speak about actualities and show us people who in some sense share - or once shared - the world we live in." (Spence & Navarro, 2011 : 13). Ces événements sont capturés par la lentille et les micros de la caméra. On suppose que ces faits soient véridiques, qu'ils correspondent vraiment à la réalité dont le film fait l'objet : "People *do* expect of the documentary that is intended to offer a reliable record, account of, argument about, or analysis of some elements of the actual world, that is, they expect an assertedly veridical representation." (Plantinga, dans Aitken, 2012 : 265) (emphase de l'auteur).

C'est en ce sens que chaque documentaire, en fonction du mode dans lequel il s'inscrit (voir Nichols), dans sa manière d'être filmé, donne au spectateur une impression plus ou moins flagrante de correspondance à la réalité. C'est au spectateur du documentaire de cerner lui-même (et selon ses propres connaissances et expériences) les éléments du « vrai », de juger de l'authenticité du phénomène filmé par le documentaire. L'authenticité, ici, semble donc résider dans une sorte de contrat que la personne qui fait le documentaire établit avec les personnes qui le regardent, et selon lequel les éléments représentés dans le film (leur nature ainsi que la

manière dont ils s'expriment, agissent) correspondent véritablement aux éléments pro-filmiques de base, même si certaines touches créatives ont fait partie du processus de réalisation. L'authenticité peut donc être remise en cause dès lors que cette créativité devient trop importante et qu'elle prend le dessus sur la véracité des événements en les modifiant : "how much 'actuality' we expect to survive 'creative treatment' (Corner, 1996 : 17), "how to deal with and understand something that quite clearly is attempting to represent reality (or some part of reality), but as it does so, uses specific aesthetic devices. A commonsense suggestion is that the aesthetics somehow distort or change the reality being represented" (Ward, 2012 : 6) (emphase de l'auteur). L'authenticité, dans le contexte du documentaire, se situe donc dans le rapport de respect et de correspondance qui existe entre l'ensemble des caractéristiques du réel et leur(s) représentation (s) à travers le film.

L'authenticité, est également un concept central dans les études en musique populaire (Thornton, 1996). En effet, tout ce rapport avec « ce qui est vrai » en chacun de nous se retrouve dans la musique, autant au niveau de sa composition, de son interprétation, que de sa production et sa diffusion. Pour faire preuve d'authenticité, le « vrai » doit primer tout au long de ces différents processus. Pour être authentique, la musique doit exprimer la vérité sur l'âme et la psyché de l'artiste (Cornejo, 2008). Par exemple, on s'attend à ce que la personne qui produit la musique ait été également à l'origine du procédé créatif qui la sous-tend (Shuker, 2005), ou encore que la musique offre des expressions sincères, reflétant réellement le sentiment d'origine éprouvé par l'artiste lors de l'écriture de son texte (Frith, Straw & Street, 2001).

En résumé, pour rendre compte de la différence entre les degrés / niveaux auxquels la notion d'authenticité intervient dans l'analyse de mon corpus, je pourrais formuler la question suivante : Les documentaires (de mon corpus) filment-ils *vraiment* les *vrais* musiciens islandais ? Le terme *vraiment* renvoie à l'authenticité cinématographique dont je viens d'exposer la teneur, alors que le terme *vrais* réfère à l'authenticité comprise dans la stéréotypie.

Territorialité

L'Islande est une île. Ses 6088 km de côtes⁴⁷ sont baignées par l'Océan Atlantique, qui, un peu plus au Nord, devient l'Océan Arctique. Tel qu'évoqué dans le premier chapitre de ce mémoire (1.2) le relief de l'île est montagneux (hauts sommets et étendues glacières) et géologiquement actif (volcans et geysers). La position géographique de l'Islande lui impose un climat spécifique (cf. 1.2 et 3.2.1). Le milieu naturel s'impose aux établissements humains sur ce territoire insulaire (cf. 3.2.1), qui en plus est isolé des continents (cf. 3.2.3). Malgré toutes ces considérations scientifiques, le climat, dans mes documentaires, n'est pas uniquement posé comme un phénomène géophysique. Comme le propose, Jody Berland : "The weather, like music, mediates between our physical and social bodies. Its rhythms and irregularities, and the rituals we construct around them, shape what it means to be part of the social, both within a particular time and space, and across to other times and places as we imagine or remember them." (Berland, 2009 : 210).

Les documentaires de mon corpus, présentent, chacun à leur manière, les caractéristiques de l'Islande relatives à la Nature, au territoire et au climat (cf. 3.3.2). Par exemple, *Screaming Masterpiece* accorde une place importante à la Nature islandaise et à l'environnement physique local par de nombreux plans leur donnant une certaine emphase (*travellings*, vol d'oiseaux), et qui sont placés en alternance avec des plans ayant pour sujet la musique ou les artistes islandais à proprement parler. Le thème de la Nature et du paysage est en quelque sorte imposé au spectateur, dont la motivation de départ en regard du visionnement de ce documentaire était, d'abord et avant tout, la musique qui se fait en Islande. Presque automatiquement, les particularités géographiques du site sont associés à la musique qui s'y effectue, qui s'y produit. Est-ce le réalisateur qui serait, volontairement ou non, à l'origine de cela ? Quoi qu'il en soit, le spectateur absorbe ces informations et les intègre comme une association "qui va de soi". Pour Berland, "images of place are intimately tied to mythic or remembered notions of its weather. Our sense of what is desirable in the weather, like our response to music, seems perfectly natural,

⁴⁷ Statistics Iceland, 2013 : <http://www.statice.is>

indeed to express our sensitivity to nature itself." (Berland, 2009 : 210). C'est ainsi, par exemple, que dans *Heima*, les plans de paysages et les propos tenus sur le climat par les musiciens sont attendus et anticipés par les spectateurs du film. *Iceland : Beyond Sigur Rós* approche la thématique Nature / climat / paysage d'un angle tout autre (comparativement à *Screaming Masterpiece* et *Heima*). En effet, l'introduction est dédiée à la présentation du paysage islandais (cf. 3.2.2) - peut être pour accrocher les spectateurs qui ont déjà vu des documentaires sur l'Islande et qui savent que son environnement physique est particulier ; ou bien pour faire un clin d'oeil à toutes ces productions audiovisuelles (incluant *Screaming Masterpiece* et *Heima*) qui mettent (trop ?) l'emphase sur le paysage islandais. Tel que son titre l'indique, *Iceland : Beyond Sigur Rós*, ne montre plus tant de plans de paysage dans la suite du film, et tente d'aller au delà de ces considérations - devenues presque "classiques"- à travers les différents discours des personnes interrogées (Haukur S. Magnússon et Ólafur Arnalds entre-autres). Dans *Iceland Airwaves Documentary*, les spécificités territoriales sont présentées comme un extra, qui vient remettre une couche d'originalité au festival : *after-party* au *Blue Lagoon* ou encore les témoignages d'artistes étrangers qui viennent jouer en Islande : "there's so much beauty in Iceland to discover [...] you got to see some rock 'n roll music surrounded by beauty, what else did you ask for ?" (Juliette Lewis, dans *Iceland Airwaves Documentary*).

La trajectoire *Territorialité* renvoie à cette prégnance du climat et du paysage naturel - et tous les qualificatifs qui lui sont attribuées (immense, vierge, pur, *rough*, etc.) - en quelque sorte "sacralisée" à travers la place et l'importance que l'on lui accorde dans mon corpus mais également dans les productions audiovisuelles sur l'Islande en général (autres documentaires, clips vidéo, reportages, etc.). Par ailleurs, cette trajectoire soulève la notion d'échelle : elle articule en son sein différents modes de territorialisation. Chacun des documentaires de mon corpus est mis en scène dans un découpage spatial donné. Par exemple, *Iceland Airwaves Documentary* est ancré dans un découpage urbain, celui du centre-ville de Reykjavík, où se déroulent l'ensemble des activités du festival (bars, salles de spectacles, disquaires, rues piétonnes, terrains vagues urbains, corniche portuaire, etc.). Seul l'événement du *Blue Lagoon* (DJ-set et *after-parties*) fait sortir l'action du film de l'environnement urbain de la capitale en

créant une sorte d'antenne de la ville et se son effervescence à 40 km à l'extérieur de celle-ci. *Backyard* s'inscrit également dans un découpage urbain mais à une échelle un peu différente, car les protagonistes opèrent à l'échelle d'un quartier de la ville, qui n'est pas le centre-ville exploité par *Iceland Airwaves Documentary*. On les voit se réunir dans un café, mais leurs activités ne sont pas concentrées sur ces rues piétonnes comme peuvent l'être les activités des festivaliers. Une autre zone de la ville intervient dans *Backyard* lorsque qu'Árni va à la rencontre des musiciens qui sont occupés à jouer une partie de soccer sur les terrains de Breiðholt, district situé à l'est de Reykjavík. Dans le documentaire *Iceland : Beyond Sigur Rós*, les échelles semblent un peu plus diffuses. Les personnes interviewées sont très probablement situées à Reykjavík dans leurs bureaux respectifs. Le nom du lieu d'entrevue n'est pas indiqué à l'écran mais un plan aérien de la ville de Reykjavík est montré en introduction du film, suggérant au spectateur l'endroit où se tiennent les rencontres avec ces personnages. Le corps du film est constitué d'entrevues mais aussi de rediffusions de vidéo-clips ou de performances *live*, qui n'ont pas forcément été filmé(es) à Reykjavík. Encore là, le nom précis des lieux n'est pas indiqué, mais le cadre naturel de certaines vidéos implique un tournage à l'extérieur de la ville (exemple du groupe For A Minor Reflection qui jouent sur le bord de l'océan, installés sur des rochers ; ou encore l'artiste Berndsten qui a tourné son clip sur le bord d'une route au beau milieu de vastes étendues herbeuses et montagneuses). *Heima* s'inscrit à l'échelle de l'île d'Islande, et de manière explicite : la phrase "Having toured the world over, Sigur Rós return home to play a series of free, unannounced concert in Iceland" apparaît au début du film, suivie d'une liste des noms des villes et villages islandais dans lesquelles vont se produire le groupe. À travers ses images et ses plans évoquant directement la topographie de l'Islande, *Heima* est ancré dans la géographie physique de l'île. *Screaming Masterpiece* semble également s'intégrer à cette échelle insulaire, mais d'une autre manière. Les plans de l'environnement naturel islandais posé comme majestueux et indompté marquent un ancrage certain au territoire, mais dans ce film, ce qui semble être le plus important est l'idée d'appartenance à la communauté nationale islandaise. Et cette dernière s'inscrit, certes dans un contexte géographique insulaire (performance dans une petite église dans la campagne islandaise, dans les bars et les salles de spectacle de Reykjavík), mais agit également à l'extérieur de ce découpage, s'exporte et se diffuse à l'international : concerts de

Björk et de Sigur Rós à New York (inscriptions en bas de l'écran) ; spectacle du groupe islandais Quarashi à Tokyo ; performances d'artistes islandais au Festival Iceland Airwaves, etc. Cet échelon international est aussi présent dans *Backyard* lorsque l'artiste Sin Fang Bous évoque son travail avec l'étiquette berlinoise *Morr Music*. Autant d'interactions motivées par la musique qui sortent des frontières géophysiques et politiques de l'Islande.

Les modes de territorialisation varient au sein des documentaires de mon corpus. De l'échelle du quartier à l'échelle transcontinentale en passant par l'échelon métropolitain et l'échelon insulaire, le monde musical islandais se déploie au sein de découpages particuliers, qui semblent participer à l'établissement de son caractère unique.

3.3.2 Rencontres, distanciations et effectivités des trajectoires

Les trajectoires présentées ci-dessus se chargent de sens lorsqu'elles sont posées en co-occurrence avec d'autres. Prises seules, il demeure difficile de faire valoir, à mon sens, tout le caractère signifiant qui les sous-tend. Je vais ici discuter les différents croisements de ces trajectoires, du moins ceux qui me semblent particulièrement effectifs et visibles dans les documentaires.

Filiation \//Monde

Heima met en vedette Sigur Rós, l'un des groupe islandais connaissant le plus de succès à l'international. Depuis de nombreuses années, le groupe a intégré les rouages et suivi les mécanismes des industries musicales, de l'Islande et du monde entier. À travers ce documentaire produit, en partie, par la *major* anglaise EMI, les membres du groupe montrent à leur public (pas uniquement islandais mais provenant de partout dans le monde) qu'ils éprouvent un très fort attachement à leurs traditions et leur culture d'Islande. Cette démonstration passe par le ré-emploi des techniques de chant ancestrales ou des coutumes locales (spectacles avec chanteur de *rímur* et fanfares de village sur scène avec le groupe), des instruments artisanaux fabriqués à partir de

matériaux naturels (marimbas chromatiques constitué de roches volcaniques plates). La préservation du langage semble tenir à coeur aux musiciens de Sigur Rós, qui composent des chansons en Islandais ; chansons qui, grâce à la notoriété du groupe acquise au fil des années⁴⁸, vont être écoutées dans le monde entier. La musique de Sigur Rós accorde une grande place au phrasé islandais - on y sent de la part des membres une volonté de transmission des traditions orales et chantées, ainsi qu'une actualisation de celles-ci au sein des productions musicales plus contemporaines. Dans *Screaming Mastepiece*, la chanteuse Eivör Pállsdóttir dit qu'elle veut rester fidèle à ses origines et pour cela, tient à intégrer dans sa musique des strophes dictées par ses ancêtres : "My great grand-uncle knew rhymes and hymns. I learned them from him and I use them a lot in my music." (Eivör Pállsdóttir, dans *Screaming Mastepiece*). Le caractère vivant et vibrant du langage islandais est, pour le compositeur Hilmar Örn Hilmarsson, en quelque sorte enchâssé dans toute la structure de la musique que les Islandais peuvent produire, et ce encore aujourd'hui. Il est clair que ce ne sont pas tous les artistes islandais qui s'inspirent des pratiques ancestrales et traditionnelles, mais il s'agit d'une influence à ne pas négliger, surtout au niveau de la marchandisation des produits musicaux islandais. En effet, vu de l'étranger, le caractère exotique des Islandais semble se poser comme un phénomène attirant. *Iceland Airwaves Documentary* l'exprime en filmant des témoignages de visiteurs venus d'Europe, d'Amérique du Nord ou d'ailleurs, et qui vantent les qualités de la culture et du mode de vie islandais. Cette idée rejoint la trajectoire *Stéréotypie et authenticité*.

Dans *Screaming Masterpiece*, les jeunes membres de Múm parlent des avantages qu'ils ont connus, en ce qui concerne leur carrière, en sortant de leurs frontières pour aller se produire ailleurs sur les continents. La plupart des artistes islandais voient cet expatriation momentanée comme un passage obligé afin de faire lever le plus possible leur projet musical, de se tailler une place dans l'arène mondiale : "La taille du marché domestique (320 000 âmes) ne laisse pas le choix : la survie de la scène pop rock passe par l'export" (Gros, 2012). Cette idée se retrouve également dans *Heima* quand les musiciens de Sigur Rós affirment rentrer chez eux pour se reposer. À ce propos, l'organisateur du festival *Iceland Airwaves* pose cet aspect comme quelque

⁴⁸ Sigur Rós a été choisi par le groupe anglais Radiohead pour assurer toutes les premières parties de leur tournée mondiale en 2000. À partir de cette date, Sigur Rós ont pu acquérir progressivement une notoriété internationale.

chose de définitoire au fait d'être Islandais, et d'être considéré Islandais par les étrangers : "Que les musiciens fassent des allers-retours, partent loin puis rentrent en Islande se ressourcer, ne peut que renforcer notre identité." (Grimur Altason, cité dans Gros, 2012).

La crise financière qui est survenue en 2008-2009 a forcé les Islandais à adopter de nouvelles stratégies dans le milieu des industries culturelles. Le gouvernement a dû effectuer de nombreuses coupures dans le budget dédié aux pratiques artistiques (comme le réalisateur de *Backyard* le précise dans le livret du DVD). Auparavant, le secteur musical était déjà quelque peu négligé comparativement aux industries du film ou encore des arts visuels, mais depuis la crise, cela n'est pas allé en s'améliorant : "There is very little support from the State. Sometimes there are cheap flights to Europe available to bands, but now with the crisis this has changed. There is just a big rehearsal space that the city is sponsoring, but sponsorship could be better. If you take a look at Sweden or Denmark, everything is sponsored down to the last details. Here you have to do everything your self." (Jóhannes, de 12 Tónar, disquaire indépendant, cité dans Panagiotopoulos, 2009). Après la crise, encore moins d'argent qu'avant était disponible pour l'industrie musicale locale, en raison de la disparition de pratiquement tous les fonds privés dirigés par les banques et les corporations - qui se sont toutes effondrées (van den Berg, 2012). Malgré tout, ce contexte de crise n'a pas eu que des effets négatifs sur le monde musical islandais. Les disquaires font leur chiffre d'affaire grâce aux touristes amateurs de musique, qui, depuis la crise, n'ont pas hésité à dépenser leur argent lors de leurs voyages en Islande : "Local people are buying less, but tourists are buying more. The store actually thrives from tourists. It evens out a bit for us, because it's much cheaper now for them." (Kristian, du label indépendant Smekkleysa, cité dans Panagiotopoulos, 2009). D'autre part, le choc social engendré par cette crise financière semble avoir permis de faire changer les mentalités des Islandais en général, de les assainir. Jónsi, le chanteur de Sigur Rós, affirme que la crise "...brought everybody down to earth again. Everybody was buying jeeps before. It's really bad for some people who are losing houses and jobs, but in a way this is healthy in the long run." (Jónsi, cité dans Panagiotopoulos, 2009). Le comportement créatif des artistes également été affecté de manière positive. Jóhannes explique que "there's a good vibe and a lot of creativity at the moment. I think this crisis is like

watering the plants. It gives additional ideas to the artists. History has shown us that when something like this happens, it will out in some way. There is lot of anger still in society that will come out in some way. Music is one channel.” (Jóhannes, de 12 Tónar, disquaire indépendant, cité dans Panagiotopoulos, 2009). De nouvelles formations musicales ont connu un succès international suite à cette période critique, comme FM Belfast et Retro Stefson. Une nouvelle génération de groupes on pu bénéficier de ce renouveau créatif et artistique, suscité par un retour aux valeurs de base, dont font partie l'art et la culture.

Stéréotypie et authenticité \// Monde

Dès le début du documentaire *Screaming Masterpiece*, le compositeur islandais Hillmar Örn Hillmarsson affirme que les Islandais ont une façon bien spéciale de voir le monde. L'Islandais a tendance à se considérer comme seul contre le reste du monde, contre tout ce qui n'est pas Islande. Un sentiment d'infériorité qui se ressent dans leur manière d'appréhender le monde des industries musicales. Celles-ci ne sont pas très développées en Islande : elles rassemblent 16 étiquettes indépendantes (dont Smekkleysa - Bad Taste Records en anglais, Kimi Records, 12 Tónar) et Sena une plus grosse compagnie, qualifiée de *major*, "which has the major market share in production and distribution" (van den Berg, 2012). À côté de ces institutions, Iceland Music Export (IMX), initiative encouragée par le gouvernement, oeuvre depuis 2006 à accroître la visibilité des artistes islandais à l'international. L'appareillage industriel islandais en matière de musique est en pleine expansion, mais reste mineur comparativement à ceux installés dans d'autres pays, comme l'Angleterre par exemple. Cependant l'Islande se démarque en jouant la carte de l'originalité, de la "creative freshness" (Panagiotopoulos, 2009) et de l'attitude *indie*. On retrouve cela dans *Backyard*, qui nous présente toute une famille de musiciens qui s'inscrivent dans cette mouvance caractérisée par une volonté de rester authentique dans leur démarche artistique, vis à vis de leur mode de vie, leurs valeurs et de leur perception de la musique (cf. définition de l'authenticité dans la musique au paragraphe *Stéréotypie et authenticité*). Ce n'est donc peut être pas un hasard que les compagnies indépendantes soit aussi nombreuses en Islande. L'attitude des Islandais par rapport à la musique, versée sur l'authentique,

semble correspondre davantage à ces institutions indépendantes, plutôt orientées vers une éthique artistique, qu'à des *majors labels*.

Par ailleurs, pour revenir à l'idée du sentiment d'infériorité souvent éprouvé par Islandais, les discours du réalisateur Friðrik þór Friðriksson et de Björk dans *Screaming Masterpiece* se rejoignent sur l'idée d'un manque notable de confiance en soi de la part de nombreux artistes islandais. Björk explique que cette tendance était très prégnante chez les jeunes musiciens durant les années 1980, en raison du caractère récent de l'idée d'Islande comme nation (l'indépendance du pays datant de 1944) (cf. fin de paragraphe sur la trajectoire *Affinités*). Un complexe d'infériorité (voir début de paragraphe) très présent pour ces artistes en quête identitaire, qui en plus, devaient fournir des efforts pour que leur musique franchisse les frontières de l'Islande pour se faire connaître ailleurs. Le contexte récent est différent dans le sens où les jeunes musiciens des années 2000-2010 semblent être plus à l'aise avec le fait d'être Islandais (les moyens mis à leur disposition pour la diffusion de leur musique ont également évolué, notamment avec Internet). Dans *Screaming Masterpiece*, qui date de 2005, Björk indique que la fierté d'être Islandais est présente et grandissante. Bien qu'il reste du chemin à faire pour réellement s'imposer à l'international, le rayonnement actuel de nombreux groupes islandais démontre que les musiciens islandais ont changé d'attitude et ont plus de facilité à se faire valoir en tant qu'artistes.

Filiation \// Stéréotypie et authenticité

Le croisement précédent entre *Stéréotypie et authenticité* et *Monde* a fait ressortir des éléments relatifs à ce que j'ai appelé la trajectoire *Filiation* dans le sens où la manière d'être du musicien islandais réfère, dans une certaine mesure, au fait qu'il *est* et est *considéré comme* Islandais, avant d'être artiste. C'est pourquoi, aux fins de mon analyse, j'aurais tendance à considérer les trajectoires *Filiation* et *Stéréotypie et authenticité* comme enchâssées ; dans le sens où la trajectoire *Stéréotypie et authenticité* agit comme un focus sur comment sont les Islandais, la manière dont ils se comportent dans le monde artistique et quelle vision, quelle philosophie ils développent en regard de celle-ci. C'est d'ailleurs, à mon sens, la raison pour

laquelle des éléments des croisements entre *Filiation / Monde* et *Stéréotypie et authenticité / Monde* se recoupent. Au sein de cet enchâssement, il serait intéressant de voir les points de rencontres ainsi que les points de distanciations de ces deux trajectoires (*Filiation* et *Stéréotypie et authenticité*).

En ce qui concerne leur point de rencontre, ces deux trajectoires ont des racines et donc des composantes communes : elles concernent toutes deux la population d'Islande. L'Islandais en tant qu'individu et en tant que collectivité s'avère être le point commun de ces deux trajectoires. Par ailleurs, là où il semble avoir une distanciation, c'est que la trajectoire *Filiation* la présente dans toute son épaisseur socio-politico-historique ; alors que la trajectoire *Stéréotypie et authenticité* l'aborde sous l'angle du comportement créatif et artistique (actions, activités concrètes mais aussi réflexion autour de l'art et de la musique en général). La trajectoire *Stéréotypie et authenticité* m'apparaît comme un focus de la trajectoire *Filiation* ; comme quelque chose qui se détache et qui se recentre autour du thème de l'art, sans pour autant se débarrasser de toutes les considérations sociales que la trajectoire *Filiation* implique. Pour moi, l'enchâssement de ces deux trajectoires fait s'alterner à la fois des points de rencontre et des points de distanciation (idée d'une tresse). C'est d'ailleurs ce phénomène qui rendrait si facile le glissement des idées de la trajectoire *Filiation* à celles de la trajectoire *Stéréotypie et authenticité* - et vice-versa - dans mon analyse des éléments tirés de mon corpus documentaire.

Monde \// Affinités

Un peu à la manière des deux trajectoires évoquées dans le paragraphe précédent, il me semble avoir un glissement récurrent entre les trajectoires *Industries de la musique* et *Affinités*. Leurs points de rencontre ne m'apparaissent pas aussi clairs que ceux de certaines autres trajectoires. Quoi qu'il en soit, les documentaires à l'étude font ressortir des éléments que je relierais au croisement de ces deux trajectoires. Par exemple, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, Haukur S. Magnússon explique à la caméra que les Islandais, en tant que public, ont des goûts musicaux particuliers, que ne partagent généralement pas les « étrangers ». Ces contenus ne sont donc pas diffusés en dehors de l'Islande, car ils seraient, présume-t-on, voués à l'échec

commercial. Par conséquent seulement les radios islandaises jouent ces morceaux. Le deuxième intervenant du documentaire, Ólafur Arnalds, confirme cette idée : "Often artists will become very popular here [and doesn't] manage to do anything outside of Iceland, because I think also the music taste can be limited to Iceland. Sometimes [they can] become such this huge phenomenon but no one would understand it outside of Iceland [rires]" (Ólafur Arnalds, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*). Pour preuve, il précise également qu'il parvient à vendre des centaines de disques de sa musique à l'étranger, mais qu'il n'est paradoxalement pas très connu ni spécialement apprécié dans son propre pays. D'autre part, les genres musicaux tels que le blues, la pop qui peuvent être produits par des artistes islandais n'atteignent par forcément les autres pays car "there's no real [...] demand. The UK doesn't need more pop music, USA surely doesn't need more pop music - commercially inspired pop music" (Haukur S. Magnússon, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*). Dans *Iceland Airwaves Documentary*, on apprend par Donald Gislason, musicologue, que la musique alternative est *mainstream* en Islande : "Iceland seems to turn western ideas about musical culture on their head [...] There is no mainstream, everything is alternative here." (Donald Gislason, dans *Iceland Airwaves Documentary*). Les courants propulsés par les standards de l'industrie musicale mondiale semblent être détournés aux abords des rives de l'Islande. Certains contenus culturels semblent y trouver leur place et s'y établir (exemple des pratiques DIY et de la culture *indie*), alors que d'autres ne reçoivent pas bon accueil. Selon Gislason, le festival *Iceland Airwaves* semble constituer un excellent thermomètre pour déceler toutes ses tendances fluctuantes.

Filiation \// Affinités

L'arrivée, dans les années 1970, de nouveaux genres musicaux en Islande représente un tournant radical pour les musiciens et les amateurs de musique islandais. Le punk a traversé l'Atlantique depuis le Royaume-Uni pour venir conquérir de nouveaux adeptes en Islande. L'influence musicale européenne était très forte à ce moment-là ; et notamment grâce aux idées véhiculées par ces nouveaux genres, beaucoup d'Islandais ont commencé à se rendre compte de l'importance, non pas de ce qu'il est possible de faire, mais ce que l'on fait vraiment, et que chacun détenait le pouvoir de tout faire (Björk, dans *Screaming Masterpiece*) (glissement vers la

trajectoire *Stéréotype du musicien islandais*, avec l'idée d'agentivité). Selon Björk, tout cela a agit un peu comme une déclaration musicale d'indépendance : "what you have [during this period] is screaming patriotism combined with heavy doses of adolescence." (Björk, dans *Screaming Masterpiece*). Elle rajoute que quand l'Islande est devenue indépendante du Royaume du Danemark en 1944, cela a pris au moins deux générations pour développer une réelle confiance en soi (en tant qu'Islandais) et en son peuple, et arrêter de se voir encore comme des "créatures sauvages colonisées par les Danois 600 ans auparavant" (Björk, dans *Screaming Masterpiece*). Les années 1980 ont en quelque sorte constitué un laboratoire de nouveaux genres musicaux pour les Islandais. Les influences musicales européennes et / ou américaines étaient reprises par les Islandais, mais à leur manière, notamment avec des paroles en islandais plutôt qu'en anglais. Dans les extraits de *Rokk í Reykjavík*, on voit des groupes de punk "sonner" instrumentalement comme pourrait sonner un groupe anglais, mais dès que la ligne de paroles arrive, l'auditeur comprend que cette musique n'est pas composée par des individus anglophones. Aussi, dans *Screaming Masterpiece*, un jeune artiste rappe *a cappella* dans sa langue maternelle. Les Islandais se sont donc appropriés les genres provenant d'ailleurs. En chantant dans leur langue, ils ont également acquis une plus grande confiance vis-à-vis de leur statut d'Islandais.

Du point de vue du public international, l'utilisation de la langue islandaise dans la musique semble constituer quelque chose de très intéressant, de presque intrigant. Beaucoup d'amateurs de musique vont être attirés par les contenus musicaux produits en islandais : "Icelandic language in Icelandic music might be interesting or fascinating because there are so few people speaking it" (cf. trajectoire *Filiation*) (van den Berg, 2012 : 35). Autrement dit, le public va ici développer des affinités avec certains contenus musicaux pour des raisons linguistiques (tout ce qui est rattaché à ce langage), faisant passer en second plan le style musical de ces contenus (à savoir si le morceau en question est plutôt rock ou électro-pop par exemple). Toujours dans l'idée des goûts développés par le public - mais cette fois du côté Islandais, on peut remarquer dans *Heima* que la population islandaise possède un grand intérêt pour la musique, et dans le cas du documentaire, celle de Sigur Rós. En effet, le montage du film insiste sur l'attention que les spectateurs portent au concert en faisant beaucoup de plans de caméra (souvent des gros plans)

sur leurs visages, sur leur réaction face à la musique. En tant que spectateur du documentaire, on peut les voir réagir physiquement à la musique, ils ont l'air de beaucoup l'apprécier ; le spectacle semble être quelque chose d'important pour eux. Ils ont déjà tous probablement entendu la musique de Sigur Rós à travers de multiples médias, mais il semble important pour eux de venir les voir en concert. Les gens qui viennent voir les spectacles de Sigur Rós semblent passionnés, et aussi habitués à de telles pratiques : installations de feux de camps, de couvertures, de kiosques d'objets artisanaux, etc. Le public islandais inspire la sympathie et semble être constitué de gens simples, passionnés (du moins d'après ce que je peux voir dans les documentaires de mon corpus). D'autre part, toutes les strates de la population, toutes les générations composent ce public. Les parents viennent voir le concert avec leur enfants, ou / et les grands-parents de ces derniers (exemple du concert dans le salon de thé). Des adolescents sont aussi présents sur de nombreux plans dans *Heima*. Une atmosphère très familiale se dégage de ces scènes ; une impression de réelle cohabitation des générations. Ceci est accentué par le fait qu'ils se réunissent souvent autour de boissons chaudes et de nourriture (ou un feu de camp), participant à la création d'une ambiance chaleureuse (cf. 3.2 paragraphe Simplicité, plaisir et modestie). Dans *Backyard*, on retrouve également cette présence intergénérationnelle à l'occasion d'événements musicaux. Les familles s'installent avec lunchs et poussettes au côté des jeunes et des touristes de passage dans le quartier. Ici, contrairement à *Heima*, qui met en vedette le post-rock planant de Sigur Rós, les genres musicaux qui s'y produisent sont davantage diversifiés : le hardcore de Reykjavík ! ; le folk léger de Sin Fang Bous et de Múm ; la pop de Hjaltalín ; le rock-disco de Retro Stefson ou encore l'électronique de FM Belfast. Le public semble être enchanté et en aucun cas déstabilisé par tant de diversité stylistique dans la musique.

Ce que je tiens à mettre en valeur dans cette rencontre de trajectoires (ici *Affinités* et *Filiation*) est la production d'un discours sur les Islandais comme faisant preuve d'une grande ouverture d'esprit en regard des genres et styles de musique ; et habitués à être confrontés à des mélanges inusités, que d'autres n'oseraient peut-être pas expérimenter. Ce trait proviendrait, de leur capacité à absorber les nouveautés provenant d'ailleurs et à les adapter, les associer d'une

manière qui leur est propre (exemple du punk dans les années 1970 cité en début de paragraphe) dont la résultante deviendrait quelque chose d'unique en son genre.

Stéréotypie et authenticité \// Affinités

Le slogan du groupe The Sugarcubes, évoqué dans le paragraphe sur la trajectoire *Affinités* ("World Domination or Death") renvoie à une tendance à se méfier des tendances culturelles qualifiées de *mainstream* de la part des artistes islandais. L'écrivain islandais Sjöen dans *Screaming Masterpiece* le précise : les jeunes artistes des années 1980 devaient choisir entre faire "normalement" partie de la société (sous-entendu se plier à la pression de l'uniformisation de la culture) ou continuer à créer un art qui se voulait, à l'époque, provocateur et original, dans l'optique de se démarquer et de se faire reconnaître (Sjöen, dans *Screaming Masterpiece*). Le résultat de cela, selon lui, a été la formation de groupes musicalement "pop", mais qui gardaient une image de marque assez excentrique, décalée. L'exemple des Sugarcubes suit cette idée de jouer le jeu, d'aller dans une direction d'apparence *mainstream* mais d'une manière qui se veut sarcastique, critique. Les films semblent articuler un discours sur la crainte, chez les artistes islandais d'une perte d'authenticité dans la musique. L'arrivée massive de nouveaux styles en provenance de l'Europe ou d'ailleurs dans les années 1970-80 a mis les Islandais et leur culture musicale (traditions) à l'épreuve. Ils ont été obligés de s'ajuster : canaliser leur envie de nouveauté sans la laisser supplanter leur héritage culturel (langage et phrasé particulier dans la musique), tout en négociant avec leur volonté d'affirmer leur identité.

Pour Shuker, l'authenticité est construite à travers des entités subjectives (critiques, fans, public en général, tous les auditeurs, qui peuvent être eux même des artistes), qui, selon leurs propres goûts, leurs affinités, leurs intérêts, leur historique personnel ou encore leur contexte culturel, déterminent la validité et donc la valeur de la musique en question (Shuker, 2005). Selon Frith et al., l'authenticité n'est pas contenue dans la musique, mais attribuée à une oeuvre musicale, une performance, selon différents facteurs (Frith, Straw & Street, 2001). En effet, les préférences personnelles des auditeurs ne sont pas le seul facteur d'importance dans l'attribution de l'authenticité, qui s'avère être un phénomène plus complexe qu'il n'y paraît. L'évaluation de

l'authenticité musicale repose également sur la connaissance des différents contextes de production et des stratégies de commercialisation de la musique de la part des personnes qui émettent ce jugement d'authenticité. Ces contextes ne sont pas tous connus du public de la même façon : certains possèdent plus de recul que d'autres et vont donc avoir des dispositions différentes dans leur manière d'apposer un jugement de valeur : " [it] requires a sense of music's external context, and a judgement of the objective effect on music of such factors as record company marketing strategies, music-marketing technologies, or the ongoing history of music's broader stylistic changes " (Frith, Straw & Street, 2001 : 131). La manière dont la musique est produite va avoir beaucoup de poids dans l'évaluation de son authenticité. L'exemple le plus classique est celui de l'opposition entre le rock et la musique pop. Le premier est considéré comme étant plus authentique que le deuxième car il s'inscrit dans une tradition issue de sous-cultures particulières possédant un héritage collectif et ayant développé un fort sentiment d'appartenance à une communauté donnée ; alors que le dernier adopte une position *mainstream* en suivant une logique davantage industrielle qu'artistique et créative (Cornejo, 2008). L'appartenance, plus ou moins légitime, à des sous-cultures ou des communautés musicales est aussi un des critères qui peut servir à établir l'authenticité ou la non-authenticité (Shuker, 2005) : de la même manière, les genres qui prennent directement racine dans le ferment des sous-cultures sont considérés comme authentiques. Cependant, il est important de préciser que cette dichotomie n'oppose pas forcément ni uniquement des styles ou des genres de musique entre eux, même si les genres tels que le folk ou le rock vont être plus généralement associés au pôle le plus authentique de la dualité (chant dans sa propre langue, utilisation d'instruments traditionnels non-électroniques, etc.). Le même genre ou style musical peut en effet proposer autant des formes authentiques que des formes qualifiées d'inauthentiques ; l'authenticité ne concerne pas des genres en particulier, on ne peut pas dire que ce style est authentique et que cet autre genre ne l'est pas (Frith, 1996). Un même genre peut rassembler des formes commercialisées autant que des productions plus indépendantes. C'est sur ce terrain hétérogène que la notion d'authenticité va agir comme un critère central, possédant une fonction quasiment idéologique, car capable de différencier les différentes formes de capital culturel musical (Shuker, 2005).

À la lumière des considérations sur l'authenticité et sur la multiplicité des genres musicaux présents en Islande, je pourrais me demander si l'authenticité concernant l'Islande ne se construirait-il pas davantage autour du contexte socio-géographique islandais plutôt qu'à partir des considérations relatives à chaque genre musical (respect des présumés "codes" de chaque style) ? Le caractère authentique attribué aux musiciens islandais ne viendrait-il pas du fait qu'ils *sont* Islandais (avec tout ce que ça implique), et moins du fait qu'ils se produisent au sein tel ou tel genre musical, de telle ou telle manière ? Le cas de l'Islande semble, à ce sujet, développer une certaine particularité car, même si les Islandais s'illustrent dans des genres qui sont habituellement connotés comme "moins authentiques" (en raison des standards de production et de diffusions qui leurs sont attribués) ; le fait qu'ils puissent le faire dans une langue qui leur est exclusive, dans un contexte qui l'est tout autant (territoire insulaire), et selon un mode de vie qui leur est également propre (simplicité, modestie, importance accordée à l'héritage culturel et social, attachement au lieu, etc), engendrerait chez les auditeurs une impression d'authenticité qui se baserait davantage sur ces derniers éléments que sur ce que le genre pratiqué évoque en lui-même.

Territorialité \// Monde

Le caractère authentique de la musique islandaise que j'ai tenté d'exprimer dans le paragraphe précédent est selon moi un phénomène qui fait que la musique islandaise se démarque sur le marché musical international. Au delà des styles musicaux, la musique islandaise intrigue et intéresse car elle provient d'un endroit bien spécifique :

"The national character of Icelandic popular music operates within the global music market, and as such provides differentiation from other music products. Contrary to the tendency for a record company to play down the national origins of performers to create the idea of a rock star who transcends their national backgrounds, Icelandic popular music has retained aspects of its affiliations to place."(Dibben citée dans van den Berg, 2012 : 44).

Selon Haukur S. Magnússon, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, "what [international audience] want from a place like Iceland, is music that is kind of unique" (Haukur S Magnússon, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*). Le public s'attend à recevoir de l'Islande un produit bien spécifique, qui correspond aux stéréotypes qu'ils ont en regard de l'Islande : "imagining of Iceland by outsiders have historically viewed Iceland as a place lying culturally, politically and geographically on the periphery of Europe and stuck in the Middle Ages" (Dibben, 2009 : 29). Il faut ajouter à cela les considérations à l'égard de la nature, posée comme ultime particularité de l'Islande, tel que la célèbre Björk l'affirme : "Iceland and its pure untouched nature are synonymous. If that is lost, our uniqueness is lost. Just as if Paris lost its fashion, New York lost its skyscrapers, Los Angeles its Hollywood." (Björk, citée dans Dibben, 2009b). Ici la Nature, au sein des industries musicales, est donc posée comme une marque de commerce, voire même comme élément d'une stratégie marketing.

La rencontre des trajectoires *Monde* et *Territorialité* réside aussi dans le fait que les mécanismes de la *business* musicale sont différents en Islande en raison de sa situation géographique, de son isolement par rapport aux continents (cf. 3.2.3) : "In Iceland, remoteness was implied to be associated with levels of independence from market forces and expectations. Ironically, this remoteness and isolation, and an emphasis on pre-capitalist 'craft' production values, became an important marketable option for the major labels distributing these artists internationally" . Là encore, les artistes islandais se vendent à travers leurs pratiques jugées authentiques (qui s'additionne à l'idée du lien avec la Nature). Ce contexte d'isolement semble avoir constitué un excellent ferment pour le développement des pratiques DIY (cf. 3.2.4 Ténacité / DIY). D'autre part, le fait que les musiciens soient obligés de s'exporter pour que leur projet artistique prenne de l'ampleur - phénomène qui est empreint d'une dimension temporelle significative puisque les moyens de se faire connaître ailleurs ont changé depuis l'arrivée d'Internet (entre-autres) - est également un phénomène naissant de la rencontre de ces deux trajectoires. D'ailleurs, le producteur et co-fondateur du *label* Bedroom Community, Valgeir Sigurðsson, considère qu'on ne peut pas vraiment parler d'industrie de la musique en Islande : " I don't think there is one. There are a lot of people here and all they do is make music, but there's

not really a domestic market. Everyone is looking for opportunities outside Iceland, even when they start off. But you also have local bands that just play together, and don't have any profile outside Iceland" (Sigurðsson, cité dans Mitchell, 2012). Pour reprendre l'idée de Hillmarsson évoqué au début du paragraphe sur le croisement des trajectoires *Stéréotypie et authenticité et Monde*, l'isolement du territoire positionne le marché islandais comme en retrait de tous les autres, souvent obligé de faire cavalier seul. Ceci expliquerait en partie l'orientation des musiciens vers l'international lorsqu'ils initient leur projet artistique.

Territorialité \// Affinités

Les succès internationaux de Sigur Rós et de Björk ont fait en sorte que le grand public attribue facilement à la musique provenant d'Islande les qualificatifs de « mystérieuse », d'« excentrique », dont l'énergie serait directement issue des volcans et geysers qui parsèment le pays. En plus des styles musicaux - certes originaux - développés par ces superstars islandaises, l'éloignement géographique de ce territoire par rapport aux continents participe à la fabrication d'un imaginaire musical spécifique à l'Islande de la part du public non-islandais : "People have a certain image of Iceland and Icelandic music, something that attracts their attention and arouses their fascination, something exotic." (van den Berg, 2012 : 35). L'exemple de Sigur Rós à ce propos est assez flagrant. Leur musique atmosphérique et planante colle parfaitement avec les images de vastes étendues herbeuses ou et balayées par le vent, ou encore les falaises vertigineuses plongeant dans l'océan glacial et tourmenté. La beauté du paysage islandais apparaît comme étant très facilement associable avec les lentes progressions post-rock représentatives du quatuor islandais : "Majestic time-lapse images of waterfalls and clouds floating over mountains serve as the perfect accompaniments to the band's lush and largely instrumental music. And because it fits so well, a dangerous assumption has grown in the mind of the international music community. Iceland's natural surroundings have become hard to separate from the 'Icelandic' music style" (Hua, 2011). Dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*, Ólafur Arnalds affirme que la Nature est l'un des thèmes que les non-islandais, les « étrangers », associent le plus souvent et le plus directement à l'Islande. Lorsque qu'Ólafur Arnalds parle de sa facilité à vendre des disques en dehors de l'Islande (alors que sur son île, pas grand monde

s'intéresse à sa musique), il fait l'hypothèse que ses compositions "have some appeal to foreigners, like they can connect it to the Nature and stuff that Icelandic people didn't" (Ólafur Arnalds, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*). La distance géographique existant entre les cultures islandaises et les autres formes de culture auxquelles les publics non-islandais sont davantage familiers, alimente cet imaginaire en regard de l'Islande. Kitchen le remarque dans ses travaux sur la culture islandaise : "Observers who are outside of a particular culture will observe and interpret the products of that cultural discourse differently than those who created them." (Kitchen, 2010 : 39). Les gens s'attendent à ce que la musique provenant d'Islande soit du genre de celle de Sigur Rós et ont de la difficulté à assimiler que d'autres styles puissent y être associés. D'ailleurs, le titre du documentaire en lui-même suggère un effort de la part des producteurs du film à explorer la musique islandaise en adoptant un autre angle de vue que la classique référence à Sigur Rós. Dans ce documentaire, même la Nature, symbole indétrônable de l'Islande, est abordée d'une autre manière que dans *Heima* ou encore *Screaming Masterpiece*. En effet, l'introduction est dédiée à des images de paysage typique, suggérant justement une esthétique « à la Sigur Rós », sauf que la séquence suivante met en scène une performance musclée du groupe de métal-hardcore Reykjavík!, qui vient, à mon sens, faire voler en éclat l'ambiance douce et féerique créée par l'introduction. Cette succession de plans vient, dès le début du film, briser la représentation mentale habituelle que les spectateurs peuvent se faire à propos de l'Islande.

La grande diversité de styles musicaux présents en Islande semble être souvent ignorée des « étrangers » (Hua, 2011). Le documentaire *Screaming Masterpiece* a été l'un des premiers médium (2005) permettant de faire connaître d'autres groupes islandais que Björk et Sigur Rós au grand public (bien que ces derniers soient quand même mis de l'avant tout au long du film). *Rokk í Reykjavík* a également eu son heure de gloire à l'internationale mais son effet a davantage été de montrer au mode entier qu'il se passait quelque chose d'intéressant au niveau culturel dans cette partie si isolée du monde ; alors que l'effet *Screaming Masterpiece* a plutôt été de diversifier les connaissances des amateurs de musique islandaise dont l'intérêt avait déjà été suscité par le succès de Björk et de Sigur Rós. Quoi qu'il en soit, *Screaming Masterpiece* incite le spectateur à

pluraliser son imaginaire en regard du monde musical islandais (présence des genres tels que le rap, l'électronique, le métal, le punk et pas seulement le post-rock ou la pop déjantée à la Sugarcubes).

Par ailleurs, la co-présence de ces différents genres musicaux produit un espace limité géographiquement et géophysiquement - l'Islande est une île au milieu de l'océan - et dont la superficie est relativement réduite : le territoire s'étend sur une centaine de milliers de kilomètres carrés mais l'écoumène, concentré sur les littoraux, en occupe seulement une petite portion. La partie centrale de l'île est en effet occupée par des terres abandonnées ou des glaciers (cf. 1.2). C'est au sein de cet espace restreint que ces différents groupes d'affinités interagissent. La petite taille de l'espace interactionnel impliquerait le fait que ces cercles d'affinités relatifs à des genres musicaux particuliers ne demeureraient pas imperméables aux autres - à ceux avec qui ils cohabitent. La grande proximité géographique des individus islandais, induite par le fait que leur territoire est une île, favoriserait ces contacts « inter-genres ». Dès lors, peu importe leur bagage de style, tous seraient rapportés au même niveau du fait que ce sont des musiciens auxquels le contexte insulaire est en quelque sorte imposé (avec tout ce qui vient avec ; cf. trajectoire *Monde et Isolement*, rapport avec les continents en 3.2). De cela découlerait, selon moi, l'aspect collaboratif des artistes islandais évoquée en 3.2. Ces interactions impliqueraient le développement de genres hybrides, propres au lieu dans lequel ils ont été engendrés, en l'occurrence l'Islande : "Living on a island, the atmosphere, the music gets special. It develops into something unique. maybe it's different from what the rest of the world is listening to. All the bands that have done well outside of Iceland are bands which usually play different kinds of music" (Pétursson, cité dans van de Berg, 2012). Le caractère original (pas dans le sens authentique mais plutôt ayant attiré à quelque chose qui sort de l'ordinaire), audacieux et excentrique souvent attribué à la musique islandaise, serait à mon sens, l'une des résultantes de telles circonstances.

Territorialité \// Stéréotypie et authenticité

Lors des entrevues qu'ils accordent aux artistes islandais dans les documentaires du corpus et dans les autres média traitant de la musique en Islande (autres films, articles de magazines, etc.), les journalistes étrangers leur posent souvent des questions concernant le lien qui pourrait exister entre leur inspiration artistique et l'environnement naturel exceptionnel qui les entoure au quotidien. Même si cette idée n'est pas toujours exprimée sous la forme classique question / réponse (d'ailleurs, en tant que spectateur du film, on entend pas forcément la question de l'interviewer ; le montage nous fait passer directement au discours du musicien qui explique son point de vue), le lien entre la créativité des artistes et le milieu physique (paysage mais aussi climat) dans lequel ils vivent - considéré comme hors du commun - est souvent abordé dans les documentaires.

Au sein de mon corpus, les réactions des musiciens par rapport à cette question sont mitigées. Dans *Screaming Masterpiece*, le compositeur Jóhann Jóhannsson, sur lequel sont braquées caméra et perche de son, explique : "if you live in a country like Iceland, you're going to be affected by the landscape and by the surroundings" (Jóhann Jóhannsson, dans *Screaming Masterpiece*). Pour lui, le musicien islandais ne peut pas faire autrement que d'être atteint, d'une manière ou d'une autre, par les spécificités géographiques et climatiques de l'endroit dans lequel il vit et compose ; il ne peut pas faire abstraction de ce contexte, de cette ambiance particulière. Dans *Iceland Airwaves Documentary*, le chanteur du groupe islandais Agent Fresco s'exprime d'un air un peu exaspéré : "Yes... the Nature has an effect on us, of course it does somehow..." (Arnór Dan Arnarson, dans *Iceland Airwaves Documentary* ; cf. 3.2.2). En tant que spectateur, une telle réponse nous donne l'impression que, d'une part, Arnason reprend la formulation de la question de l'interviewer (qui était sûrement quelque chose comme : "Does the Nature as an effect on you as a musician ?") ; et d'autre part, qu'il ne s'agit certainement pas de la première fois qu'il se fait poser cette question. D'ailleurs, un des musiciens du groupe, assis à côté de lui, échappe un éclat de rire, à mes yeux très évocateur, lorsque Arnason enclenche sa réponse. Le ton de sa voix trahit, à mon sens, son ennui grandissant envers ce thème. Toutefois, le montage ne me permet pas de valider ces impressions, car ni l'intégralité de l'entrevue (paroles

de l'interviewer), ni les *feedbacks* du groupe après l'entrevue ne sont montrés dans le documentaire. Contrairement à Jóhannsson dans *Screaming Masterpiece* qui semble s'être fait posé la question par quelqu'un pour qu'il donne son avis devant la caméra, Ólafur Arnalds (dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*) évoque cette idée sans la suggestion apparente du réalisateur (ou autre membre de l'équipe du film), en parlant de ses ventes de disques à l'étranger :

"What happens when the music is taken out of its original context and put outside of Iceland ; and people hear the word 'Iceland', they think about the Nature and they connect it together, even though we're not using conceptually our Nature in our music. It's used when people think about our music in other countries and that helps us. I find it very annoying but I know it helps, because for me it has nothing to do with it. [...] It helps to create an image for the music which helps people making [it] tangible" (Ólafur Arnalds, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*)

Cette idée, développée ici par Ólafur Arnalds est partagée par Valgeir Sigurðsson. Ce dernier répond aux questions de Tony Mitchell, chercheure et journaliste pour le blog musical australien *Cyclic Defrost* :

T.M. : Something that always comes up is the influence of the landscape ...

V.S. : I think wherever you are and you grow up and what you're surrounded by – books and landscape – it all gets into your blood somehow. I don't know how that translates into music – maybe someone who listens to the music and then looks at the landscape or the other way around will make the connection. I don't think any of us looks out the window and thinks 'I'll be inspired by the view'. So maybe it's a more complicated path. (Mitchell, 2012).

Pour ces deux musiciens (Valgeir et Ólafur), le paysage islandais n'intervient pas vraiment dans leur démarche artistique, ou du moins ils ne voient pas cela comme quelque chose de conscient ("it all gets into your blood somehow"). Certes l'environnement est présent d'une certaine manière, mais cela est le cas pour tous les musiciens, où qu'ils soient dans le monde. Ils ne voient donc pas cela comme un marqueur déterminant dans leur musique. Dans le cas de l'entrevue de *Cyclic Defrost*, même le journaliste semble être familier avec la récurrence de la question du lien entre la créativité et le paysage systématiquement posée aux artistes islandais. On retrouve cette attitude des journalistes / interviewers « informés », qui savent que ce thème stéréotypé peut parfois exaspérer les artistes islandais. Le réalisateur polonais du documentaire *Reykjavík*

Revisited (panorama) discute de cette tendance des étrangers à s'intéresser toujours à cette question qui fait débat. Au cours d'une séquence du film, il est en compagnie de trois des membres du groupe FM Belfast - dont deux (Árni et Lóa) sont également les hôtes de l'événement de *Backyard*. Ensemble, ils essaient de décrypter cette habitude journalistique, qui finalement semble s'accorder parfaitement avec l'imaginaire du public international en regard de l'Islande (cf. croisement entre trajectoire *Territorialité* et *Affinités*). À ce propos, Lóa s'interroge, ironiquement : "what do you gonna ask to people from here [icelandic musicians] ? What did you see at the movies last night [rires]?". Elle poursuit : "In the United States, they have crazy beautiful nature, and you never ask musicians like : 'So ! How does The Grand Canyon affect you music ?'" (Lóa de FM Belfast, dans *Reykjavík Revisited*). Sa réflexion traduit bien, à mes yeux, la frustration potentielle suscitée par ce thème, alors que les musiciens auraient beaucoup d'autres choses à mettre en avant et à faire reconnaître au public. Chaque artiste se positionne différemment par rapport à ce phénomène : peut-être que pour Jóhann Jóhannsson, le paysage naturel a effectivement une influence sur sa manière de composer, alors que pour d'autres pas du tout. Ce que Valgeir et Lóa semblent vouloir expliquer, c'est que ce lien ne devrait pas être posé comme définitoire à la musique islandaise, comme un caractère systématique et absolu chez les artistes islandais. Autrement dit, leur exaspération (ou leur impatience) traduirait une volonté de leur part d'échapper à de telles considérations stéréotypées à l'égard de la musique islandaise et de son lien avec les spécificités géographiques du territoire islandais. À ce propos, Castelain indique que "ce qui est perçu souvent comme négatif par les insulaires se trouve mis en valeur pour promouvoir leur île. En retour, ce processus participe à l'élaboration de l'image que les insulaires ont aujourd'hui d'eux-mêmes." (Castelain, 2006). Le réalisateur de *Reykjavík Revisited* conclut, après avoir porté une grande attention aux commentaires et réflexions des membres de FM Belfast, que "it is understandable to have this nature connection for foreigners, but it's understandable for you to avoid it" (Juro Kovácik, dans *Reykjavík Revisited*).

La réaction des musiciens que j'ai évoquée au cours des lignes précédentes est un phénomène de plus en plus prégnant, comme l'explique Hua dans son article de 2011 : "Talk to any Icelandic musician, and one will discover that this assumption is met with great skepticism and often, cynicism. Yes, Icelandic musicians are influenced by their environment, but what

defines their environment is much more than a series of breathtaking postcards or video clips one might see on Planet Earth. To pigeonhole all Icelandic music as a living soundtrack for pondering life's great mysteries would be foolish and inaccurate." (Hua, 2011). C'est cette emphase sur la beauté naturelle du paysage qui est reprochée par les artistes islandais. Cependant ils ne nient pas que le climat joue un rôle important dans leur quotidien et a une certaine influence sur leur mode de vie. Le chanteur d'Agent Fresco évoque justement le fait que les cycles saisonniers, en raison de la haute latitude de l'Islande, imposent aux Islandais une luminosité continue en été et presque absente en hiver. C'est ici que semble résider la difficulté de la part des non-Islandais à se détacher du stéréotype essentialisant du musicien islandais inspiré par la Nature magnifiée qui l'entoure. Certains artistes islandais jouent, souvent de manière sarcastique, avec ces interprétations. Le descriptif de la page Facebook du groupe Reykjavik! va comme suit : "Reykjavík! got mangled in the scalding lava of Mt. Hekla 2000 years ago and thus learned how to express all of nature's beautiful emotions and landscapes perfectly perfectly through song."⁴⁹. Ce clin d'oeil moqueur fait directement écho aux remarques habituelles des non-islandais (journalistes ou public) qui associent systématiquement la nature à l'inspiration des musiciens islandais. Pour avoir une perception plus appropriée du contexte créatif islandais, les « étrangers » doivent procéder à un travail de déconstruction des idées-reçues relatives au pouvoir de la beauté naturelle environnante pour ensuite reconstruire leurs considérations, à la lumière des discours des musiciens islandais, en les basant davantage sur des éléments concrets renvoyant au climat, aux caractéristiques démographiques, à l'isolement géographique et aussi à l'attitude, au tempérament des Islandais engendré par un tel contexte.

Cet exercice n'est pas forcément facile à exécuter. Les non-Islandais sont confrontés à la multiplicité des contenus médiatiques sur l'Islande et la musique qui s'y produit (exemple de mes documentaires, mais pas seulement), qui véhiculent des quantités d'images à ce sujet, qui elles participent à la fabrication de toutes sortes de représentations relatives au monde musical islandais. Van den Berg donne l'exemple des photos de groupes véhiculant des messages pouvant très facilement être interprétés de façon stéréotypée, mais qui pourtant reflètent une certaine réalité (qui, pour les Islandais, ne devrait justement pas faire l'objet de généralisation) :

⁴⁹ <https://www.facebook.com/Reykjaviktheband/info>

"numerous band photos are shot in Iceland's rough wide and landscape, or in the cozy warmth of their homes. Also the clothing meets a certain image or lifestyle ; on band pictures the musicians are wearing colorful knitted sweaters and caps, warm jackets and patterned dresses" (van den Berg, 2012 : 36). De telles images sont facilement décelables dans les documentaires à l'étude. *Heima* en est sans doute le meilleur exemple : du fait que les musiciens sont très souvent amenés à jouer dehors, leur habillement témoigne de la considération permanente du climat de la part des Islandais (autant les musiciens que le public). Ici, le climat serait posé comme quelque chose qui permet de rendre du compte d'un certain mode de vie adopté par la population islandaise. Berland, dans son ouvrage intitulé *North Of Empire*, souligne cette tendance des pays considérés comme nordiques - dont le Canada, son pays d'origine, en fait partie - à développer une relation particulière avec leur propre climat : "Weather is the condition that mediates between our bodies and the landscape (as it is so often claimed defines Canada as a distinctive culture). In some weird way, we *are* our weather" [emphasis de l'auteur] (Berland, 2009 : 212). Cette idée, à mon sens, s'applique aussi à l'Islande dans le sens où les individus islandais, qu'ils soient musiciens ou non, semblent liés à leur territoire à travers cette notion de climat. Et c'est justement cela, qui, selon moi, rend la tâche d'éviter le glissement vers le stéréotype, très difficile pour les non-Islandais, qui n'ont pas forcément conscience, à prime abord, de la force et de la nature de cette connexion.

Territorialité \// Filiation

Le documentaire *Screaming Masterpiece* propose, à différents moments du film, des passages narratifs. Comme je l'ai déjà précisé, il ne s'agit pas de *voice-over* mais d'écritures qui s'affichent à l'écran, fournissant des informations supplémentaires aux spectateurs, complémentaires aux images. L'un de ces paragraphes, diffusé au début du film, va comme suit : "They [Icelandic people] still record their history in songs and rhymes or carve it into rock so that these memories will be preserved, unless the violent forces of nature erase them". Ces lignes ont été écrites par l'historien danois Saxo Grammaticus au XII^{ème} siècle. Le documentaire réemploie ces phrases solennelles datant du Moyen-Âge et les applique à notre époque, en guise d'introduction à la culture islandaise d'aujourd'hui. De ce fait, les traditions sont mises de l'avant,

mais également associées à un aspect climatique : "the violent forces of nature" qui semblent menacer ou du moins tourmenter ce peuple islandais. La teneur presque cérémonielle de cet énoncé est, selon moi, à rattacher avec son contexte historique de production. Ici, le lien entre la population islandaise, ses traditions et la Nature semble quelque peu exagéré, ou du moins, magnifié. Cela ne le prive cependant pas toute sa pertinence. En effet, dans un style beaucoup plus neutre, balancé et actuel, la chercheur anglaise en musique populaire Nicola Dibben pose l'idée de Nature comme centrale au sein de l'identité islandaise : "An important aspect of Icelandic national identity [is] the circulation of the idea of a 'natural' relationship between the land, the language and the people" (Dibben, 2009 : 28) ; et Van den Berg le reprend, en soulignant son effectivité sur la musique : "landscape and nature have always been an important aspect in Iceland's national ideology and reflects in contemporary popular music" (van den Berg, 2012 :35). Cette idée est reprise dans *Heima* lorsque Jónsi, le chanteur de Sigur Rós, mentionne qu'une relation particulière à l'espace définit le peuple islandais : "In the film members of the group ruminate on the importance of space in both personal life and in the land in Iceland, which they claim 'in our souls'." (Mitchell, 2009 : 192). D'ailleurs, dans le documentaire, on peut voir que les spectateurs des concerts de Sigur Rós n'hésitent pas à se déplacer dans des endroits reculés pour assister au spectacle. Les musiciens eux-mêmes ont tenu à se produire partout à travers l'île, pas seulement dans la capitale Reykjavik. Même si le même concert allait avoir lieu dans leur ville actuelle, certains voulaient le voir dans le village de leur enfance ou de leurs ancêtres, en venant accompagné de toute leur famille (pour faire connaître cela aux plus jeunes). Ce phénomène témoigne, à mon sens, d'un fort attachement au territoire. Les nombreux plans sur les visages des membres du public dans *Heima* construisent une sorte de mosaïque du peuple islandais - un peuple connecté directement à son territoire à travers ses pratiques et son mode de vie (rejoint trajectoire *Stéréotypie et authenticité*, mais là on parle du peuple en entier, pas seulement des musiciens). Dans *Heima*, il semble se produire quelque chose de spécial lorsqu'ils écoutent tous ensemble un groupe local (Sigur Rós) à l'extérieur, dans un lieu caractéristique de leur île, de leur pays (exemple dans le film des séquences à Öxnadalur). Cet effet est accentué par la musique de Sigur Rós "[which] provides the listener or viewer with a sonic and visual expression of an Icelandic imaginary" (Mitchell, 2009 : 182).

D'autres séquences de *Heima* mettent l'accent sur le lien entre le territoire et la tradition, le patrimoine et l'héritage islandais. Le drapeau islandais - croix rouge sertie d'une ligne blanche baignée dans un rectangle bleu royal - flotte dans de nombreux passages du documentaire. On le voit dès le premier lieu de spectacle, dressé sur la place d'un petit village, au milieu des montagnes. Mis à part la présence discrète mais significative de ce symbole national, les documentaires de mon corpus intègrent des exemples de pratiques traditionnelles islandaises qui sont encore prégantes dans leur culture actuelle. Dans *Heima* et *Screaming Masterpiece*, le spectateur prend connaissance de la fabrication artisanale de certains instruments à l'aide de matériaux issus directement du paysage naturel et spécifiques au territoire islandais (roches volcaniques et végétaux ; cf. 3.2.3). Il est également précisé dans ces deux documentaires, que chaque village islandais, aussi petit soit-il, possède sa propre chorale, et aussi, bien souvent, une fanfare (cf. 3.2.4). Les passages narratifs écrits de *Screaming Masterpiece* mentionnent la statistique impressionnante - comparativement à la taille de la population (320 000 habitants) - de "6000 choir members". Une séquence d'*Heima*, met en scène des choristes faisant une performance sur les plaines herbeuses de Þingvellir, lieu d'importance à la fois politique et géologique puisqu'il s'agit du site de fondation du parlement d'Islande (Alþingi Íslendinga, anglicisé *Althing*) mais également du point de rencontre des plaques tectoniques eurasiatique et nord-américaine, faisant de cet endroit un lieu à haut risque sismique. Les plaques y bougeraient de quelques millimètres chaque jours (Emmanuel Pagneux, dans *Ports d'Attache - Reykjavík*, 2010).

Ce lien au territoire qui serait intériorisé par les Islandais est également illustré, dans *Heima*, par l'implication des musiciens (autant les membres de Sigur Rós que d'Amiina) dans la protection de l'environnement. Ils s'engagent politiquement à travers leur opinion (refus) en ce qui concerne la construction de complexes hydroélectriques, menaçant d'inonder une vallée entière et ainsi de détruire son écosystème. Ils se joignent à la protestation et décident de faire une performance acoustique sur les lieux sujets à polémique. Cette prise de position politique de la part des musiciens face aux décisions et aux projets qui se déroulent dans leur pays témoigne d'une

implication citoyenne forte de la part des Islandais. Ici, les musiciens se mobilisent et se rejoignent sur le principe qu'ils appartiennent à une nation commune, envers laquelle ils éprouveraient un sentiment d'appartenance, motivant leur volonté d'en préserver l'environnement. De manière plus actuelle, on pourrait relier à cela les manifestations qui ont eu lieu à Reykjavík suite à l'effondrement de l'économie du pays en 2008 ; ainsi qu'à la mobilisation citoyenne qui s'est produite dans le cadre de la réécriture de la constitution du pays en 2012 (Gylfason, 2013).

QUATRE.**En conclusion...****4.1 Synthèse**

Pour aborder l'Islande et sa musique, j'ai utilisé le concept de scène défini sous deux angles : le premier insistait sur les interactions au sein de celle-ci, tandis que le deuxième soulignait davantage ses extensions scalaires. Ces considérations spatiales, non seulement suscitées par cette compréhension de la notion de scène mais également par le caractère insulaire du territoire islandais, ont été approchées à l'aide la théorie de Massey, qui proposait une conception de l'espace à travers la co-occurrences de trajectoires hétérogènes, complexes, diffuses, jamais fixées, toujours en reconfaction, à la fois dans le temps et dans l'espace.

Les documentaires de mon corpus ont été déterminants dans la manière dont ma recherche a été menée, dans la mesure où ils ont fourni la matière de base qui m'a amenée à présenter la scène islandaise telle que je l'ai fait dans ce mémoire. Les éléments empiriques directement observables dans les documentaires de mon corpus ont été interprétés de manière à faire émerger, au termes d'aller-retours, les catégories d'analyse qui m'ont été utiles à l'identification de différentes trajectoires, produites dans et par les documentaires. La discussion de leurs rencontres et leurs distanciations, présentée au cours des paragraphes précédents, me permet de discerner ce qu'il y aurait de spécifique à l'Islande ; ce qui, selon Massey, définit la particularité du lieu.

Au terme de l'analyse, j'ai découvert que ces points de rencontre et de non-rencontre des trajectoires constituent le lieu de la scène musicale islandaise. C'est en effet l'articulation

hétérogène de ces différentes trajectoires qui permet de comprendre le lieu et la singularité qui lui est associée. Elles me permettent de penser le lieu comme étant absolument singulier mais pas unique (car il y a co-présence de ces trajectoires). La scène n'a finalement pas de lieu propre, elle a un lieu qui, à chaque fois (à chaque point de rencontre ou de non-rencontre), détient une singularité : "the singularity of any individual place is formed in part out of the specificity of the interactions which occur at that location (nowhere else does this precise mixture occur)" (Massey, 1994 : 168). Bien que ce lieu, tel que décrit par Massey, ne soit pas fixé, qu'il « déborde » dans le temps et dans l'espace, ne veut pas dire qu'il pourrait être défini par n'importe quoi. Les trajectoires qui le font être forment des noeuds assez solides lorsqu'elles se rencontrent. Dans le documentaire *Iceland : Beyond Sigur Rós* en présente un exemple lorsqu'un des musicien interviewé imite d'un ton sarcastique un journaliste (non-Islandais) critiquant l'artiste islandais Mugison : "Does the world really need blues from Iceland ?" (Haukur S. Magnússon, dans *Iceland : Beyond Sigur Rós*). Cette intervention démontre bien, à mon sens, le caractère singulier des points de rencontres qui peuvent se former entre les différentes trajectoires constitutives de la scène musicale islandaise. Pour les « étrangers », il est presque inconcevable d'apprécier certains styles de musique comme provenant de l'Islande car ils ne répondent pas, selon eux, à l'imaginaire qu'ils s'en font. Pour ce journaliste, l'Islande « devrait » s'attacher à produire de la musique dans le styles des classiques islandais reconnus comme étant excentriques et s'harmonisant avec un paysage rocailleux sillonné de rivières glaciaires.

Par ailleurs, mon analyse a mis en évidence les formes de proximité identifiées Straw (*affective, moral/ethical, medial et demographic*), mais toutes posées ensemble dans la même scène. La scène musicale islandaise n'est pas seulement et uniquement constituée de liens dits de type « géographique » ni de liens dits de type « affectif » ou encore « éthique » ; toutes ces formes y sont, à mon sens, présentes et à des degrés divers. En effet, mes trajectoires font ressortir les idées sous-tendues par les types de proximité de Straw, mais en les étoffant, en les nuanciant, en les déclinant, et surtout, en les mettant en rapport les uns avec les autres (points de rencontre et de distanciation). Par exemple, pour ce qui est de la forme de proximité de Straw identifiée comme *affective*, ma trajectoire *Affinités* en pose les jalons et en développe les

différents enjeux. Les acteurs de la scène sont mis en relation par et à travers des goûts musicaux, des esthétiques artistiques qu'ils partagent. De la même manière, l'aspect « moral / éthique » développé par Straw se retrouve dans les trajectoires *Stéréotypie et authenticité* et *Monde* dans la mesure où elle soulève différents enjeux liés à l'authenticité dans la création artistique et dans les modes de production des contenus musicaux (philosophie *indie*, stratégies DIY, etc.). À ce niveau, le lien de proximité désigné comme *medial* par Straw intervient également à travers l'idée des différentes stratégies de diffusion de la musique mises en valeur par la trajectoire *Monde*. Ceci concerne par exemple les innovations telles que la plateforme de partage en ligne Gogoyoko, ou encore le documentaire en lui-même, dans le but de faire connaître la musique islandaise à travers le monde - je pense ici à *Backyard* et à *Iceland Airwaves Documentary*, qui, chacun à leur manière, font ce travail.

Pour revenir aux cinq formes de proximité de Straw, celle qu'il appelle *demographic* est selon moi à lier, dans mon analyse, avec les trajectoires *Filiation* et *Stéréotypie et authenticité*⁵⁰. Ces trajectoires font en effet référence aux Islandais en tant que peuple, au sein duquel se construisent des groupes constitués d'individus, ayant tous des implications au sein du monde musical islandais qu'ils constituent. La démographie islandaise détient ses propres particularités : petit bassin de population (320 000 individus), forte concentration de celle-ci dans la région urbaine de la capitale Reykjavík au détriment des autres régions de l'île, population relativement jeune comparativement aux autres pays européens⁵¹, prégnance des arts et de la culture dans le mode de vie des Islandais et dans l'économie du pays, « poids » des traditions, esprit de collaboration, etc. Les caractéristiques de la scène musicale sont à mettre en lien, selon moi, avec toutes ces spécificités, exprimées par les trajectoires *Filiation* et *Stéréotypie et authenticité*. Enfin, la forme de proximité « géographique » de Straw est posée, dans mon analyse, à travers la trajectoire *Territorialité*. Mais contrairement à Straw, je ne la pose pas comme une des manières dont la scène peut se constituer mais plutôt comme un appareillage (un dégradé) d'échelles au

⁵⁰ Trajectoires qui sont d'ailleurs, dans une certaine mesure, enchâssées. Voir croisement entre *Filiation* et *Stéréotypie et authenticité*

⁵¹ En 2009, la moyenne d'âge des Islandais était d'environ 35 ans pour les hommes et 36 ans pour les femmes (www.statice.is)

sein desquelles tous les liens de proximité de Straw (*affective, moral/ethical, medial et demographic*) peuvent se former. Autrement dit, comme autant de modes de territorialisation possible, allant du voisinage dépeint par *Backyard*⁵² à l'international⁵³ en passant par l'échelon urbain de Reykjavík (*Iceland Airwaves Documentary*) ou encore l'échelon insulaire évoqué dans *Heima*. C'est en cela que mon analyse a montré que les rencontres ou les non-rencontres des trajectoires ne se produisent pas toutes à la même échelle.

4.2 Les limites de ce mémoire

La recherche que j'ai faite dans le cadre de ce mémoire a été orientée et colorée par des choix de ma part, qui valent tant du point de vue conceptuel, empirique, que méthodologique. Non pas que ces choix ne soient pas les « bons », mais ils m'ont indéniablement poussée à privilégier certaines éléments plus que d'autres, et ce tout au long du processus de recherche. Le fait que je décide d'utiliser des films documentaires comme outil à la recherche m'a conduite à travailler avec des médiations.

Du fait que les trajectoires que j'ai décelées ici soient issues de représentations et de médiations à travers les documentaires de mon corpus, il est tout à fait possible qu'elles ne soient pas les seules, en réalité, à entrer en jeu dans la définition du domaine musical islandais. En effet, il y en a très probablement d'autres que je n'ai pas pu voir, auxquelles je n'ai pas pu accéder par mon corpus - ou que ce dernier ne met pas en avant, ou n'exprime pas. Cependant, je suppose que les trajectoires que j'ai identifiées ici constituent des éléments jugés centraux du monde musical islandais puisque les documentaires se donnent le mandat de conserver des éléments de vérisimilitude, de véracité, d'authenticité, de réalisme en regard de la vie musicale islandaise. Bien qu'il soit étonnant qu'il s'agisse des plus structurantes et des plus organisantes, il est certain

⁵² Voisinage pris au sens concret dans *Backyard* : le film se déroule dans un quartier résidentiel de Reykjavik. Toutes les actions des personnages s'inscrivent dans cet espace (prise de contact, réunions, discussions, réalisation des projets, etc).

⁵³ Liens que certains artistes islandais peuvent avoir avec des étiquettes de disques anglaises ou allemandes par exemple.

qu'il pourrait y avoir des trajectoires absentes de mon analyse qui en réalité sont effectives, mais auxquelles je n'ai pas eu accès à partir des documentaires.

Le fait de travailler à partir d'éléments empiriques directement observables dans les documentaires du corpus m'a forcée à produire une réflexion qui, avec le recul, m'apparaît comme étant un peu trop collée sur ces considérations issues des films. Certains aspects de la vie musicale islandaise, ou certains angles d'approches d'éléments que j'ai soulevé, n'apparaissent pas dans les films du corpus. Privilégiant l'étude de ces derniers, je n'ai pas pu saisir la teneur de ces aspects non-présents. Cependant, ils auraient certainement apporté un éclairage pertinent à ma recherche. Je pense en l'occurrence aux phénomènes liés à l'immigration ou encore à l'importance de l'environnement urbain dans le développement de la scène musicale. Mais que dire du fait qu'ils ne fassent pas partir des documentaires du corpus ? Est-ce-que cela aurait quelque chose à voir avec l'auditoire international de ces films ?

4.3 Ouvertures : entre nation et sentiment d'appartenance

Comme je l'ai dit en début de la synthèse (4.1), les trajectoires dont j'ai discuté les rencontres et les non-rencontres à la fin de mon analyse produisent, dans leurs co-occurrences, le lieu de la scène musicale islandaise. Celles qui m'apparaissent comme étant les plus structurantes, sont *Filiation*, *Stéréotypie et authenticité* et *Territorialité*. Elles semblent être plus effectives que d'autres ; créer plus de différence dans leurs co-occurrence. *Territorialité* semble également opérer plus largement, avoir davantage de co-occurrences avec les autres, ou du moins, ses co-occurrences sont davantage significatives en regard de ma problématique. Les points de rencontre entre *Stéréotypie et authenticité* et *Territorialité*, ceux entre *Affinités* et *Territorialité* et ceux entre *Filiation* et *Territorialité* semblent être très rapprochés les uns des autres.

Étant donné que la trajectoire *Filiation* renvoie au peuple islandais, ainsi qu'à ces pratiques culturelles et sociales, son histoire, des traditions, son patrimoine ; en quoi cette trajectoire pourrait faire référence à la nation islandaise ? Est-ce-que la nation pourrait uniquement être

exprimée à travers la trajectoire *Filiation*, ou bien l'idée nation résiderait dans le croisement de cette trajectoire avec d'autres comme *Territorialité* ou encore *Stéréotypie et authenticité* ? L'idée de nation semble être diffuse au sein des croisements de ces trajectoires. Justement, sa forte co-occurrence avec la trajectoire *Territorialité* ne désignerait-elle pas l'ancrage de cette nation au territoire, en l'occurrence, insulaire ? De la même manière, sa co-occurrence avec la trajectoire *Stéréotype et authenticité* ne relèverait-elle pas de ce que Anderson (1983 ; 2002) appelle communauté imaginée ?

Benedict Anderson a élaboré une conception de la nation en tant que "communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine" (Anderson, 2002 : 19). Pour lui, chaque individu d'une communauté donnée, quelle qu'elle soit, base son appartenance au groupe sur des conceptions mentales de communion : "même les membres de la plus petite des nations ne connaîtront jamais la plupart de leurs concitoyens" (Anderson, 2002 : 19). Les membres adhèrent collectivement à des références communes et partagées sans jamais s'en être réellement parlé face à face ni en ayant même jamais pu se rencontrer ; à travers cela, ils s'imaginent comme unité. Au terme de l'analyse et des apports de Anderson, le lieu de la scène musicale islandaise peut être vu comme une nation dans la mesure où il est imaginé et produit par des individus qui s'identifient comme appartenant collectivement à un passé commun, à des traditions communes, etc. Cependant, le lieu ne semble pas être constitué uniquement par cela. La co-occurrence des trajectoires présentées dans mon analyse semble soulever d'autres enjeux que celui de nation.

La conceptualisation de scène de Pepper G. Glass, vient apporter un complément à celles de Straw et Bennett et Peterson. Il s'intéresse aux micro-processus par lesquels les scènes émergent et se développent. Il insiste sur la manière dont les acteurs (musiciens, auteurs-compositeurs, techniciens de son, promoteurs, producteurs, tenanciers de bar ou de salle de spectacle, etc.) *font* la scène : "participants actively create and maintain scene spaces through shared activity" (Glass, 2012 : 712). À travers l'établissement et le maintien de cette scène, ils établissent et maintiennent une identité qui leur est propre (Glass, 2012). Parallèlement à cela, Mitchell rappelle : "Music

can evoke or recreate places, spaces, localities and occasions, as well as providing biographical cartographies and metaphorical orientation guides, along with affective embodiments of identity, home and belonging." (Mitchell, 2009 p.173). En quoi le lieu de la scène musicale islandaise produit par co-occurrence des trajectoires, notamment *Filiation et Stéréotypie et authenticité*, soulèverait des enjeux d'identité ? Lesquels ?

Quoi qu'il en soit, la scène musicale islandaise existe à travers la co-occurrence des trajectoires complexes et hétérogènes, qui se produit à diverses échelles. Son lieu n'est fixé ni dans le temps, ni dans l'espace. Il est constitué de la (non-) rencontre de multiples "stories-so-far" (Massey, 2005), et déborde du cadre spatio-temporel de l'Islande elle-même en tant que territoire insulaire. À la lumière des documentaires analysés, il me semble que certaines de ces "stories-so-far" relatives à l'identité, à la nation, à l'appartenance mériteraient plus ample examen lors de travaux futurs.

Filmographie

Corpus

Backyard (2011) de Árni Sveinsson (Islande), 73 min [Morr Music ; Kimi Records]

Heima (2007) de Dean DeBlois (Canada), 97 min [XL Recordings ; Youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=AotZiyzsVjQ>]

Iceland Airwaves Documentary (2011) de Iceland Airwaves Festival / Icelandair (Islande), 35 min [Youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=DpC5lgc3mA0>]

Iceland : Beyond Sigur Rós (2011) de Brett Gregory (Angleterre), 30 min [Icelandic Cinema Online : <http://www.icelandiccinema.com/film/Iceland-Beyond-Sigur-Ros> ; Youtube]

Screaming Masterpiece (2005) de Ari Alexander Ergis Magnússon (Islande), 85 min [Palomar Pictures ; Zik Zak Filmworks]

Panorama

Electronica Reykjavík (2008) de Arnar Jónsson (Islande), 50 min [Icelandic Cinema Online : <http://www.icelandiccinema.com/film/Electronica-Reykjavik>]

Everything Everywhere All The Time (2011) de Pierre-Alain Giraud (France), 61 min [Bedroom Community ; Vimeo : <http://vimeo.com/41923817>]

Inside Björk (2003) de Chris Walker (États-Unis), 42 min [One Little Indian ; Youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=qbJCqnITC7s>]

Music from the Moon (2009) de Carsten Christochowitz, Christian Hund et Uwe Wältring (Allemagne), 92 min [<http://www.musicfromthemoon.com/>]

Northern Light : Airwaves, Magma and Iceland's Creative Revolution (2011), de Michael Oswald et John Paul Pryor (Angleterre), 22 min [Dazed Digital : <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/9102/1/northern-light-icelands-creative-revolution>]

Ports d'Attache Reykjavik (2010), de Heidi Hollinger (Canada), 52 min [TV5 (site web) : <http://video.tv5.ca/ports-d-attache/heidi-a-reykjavik>]

PressPausePlay (2011) de David Dworsky et Victor Köhler (Suède) [Radon Agency ; Vimeo : <http://vimeo.com/34608191>]

Punk in Iceland (2004) de Þorkell S. Harðarson et Örn Marinó Arnarson (Islande), 86 min

Reykjavik Revisited (2012) de Juro Kovácik (Pologne) [Icelandic Cinema Online : <http://www.icelandiccinema.com/film/Reykjavik-Revisited>]

Rokk í Reykjavík (1982) de Fridrik Thór Fridriksson (Islande), 87 min [Icelandic Cinema Online : <http://www.icelandiccinema.com/film/Rock-in-Reykjavik>]

Where Is The Snow ?! (2010) de Bowen Staines (États-Unis) et Gunnar B. Gudbjornsson (Islande), 52 min [Icelandic Cinema Online : <http://www.icelandiccinema.com/film/Where-is-the-Snow>]

Bibliographie

- Abescat, M. (2013). L'Islande d'Arnaldur Indriðason. *Télérama*, n°3314, juillet 2013, 6.
Retrieved July 29, 2013 from <http://www.telerama.fr/livre/arnaldur-indridason-et-l-ame-de-l-islande,100195.php>
- Aitken, I. (2012). *Documentary Film: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Taylor & Francis Group.
- Allor, M., & Gagnon, M. (1994). *L'état de culture: généalogie discursive des politiques culturelles québécoises*. Groupe de recherche sur la citoyenneté culturelle.
- Anadon, M., & Savoie-Zajc, L. (2009). *L'analyse qualitative des données*. Association pour la recherche qualitative.
- Anderson, B. R. O. G. (2002). *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte.
- Anton, C. (2001). *Selfhood and Authenticity*. State University of New York Press.
- Bal, M., & Marx-MacDonald, S. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. University of TORONTO Press.
- Barnouw, E. (1993). *Documentary : a history of the non-fiction film*. (2nd rev.^e éd.). New York ; Toronto: Oxford University Press.
- Barsam, R. M. (1976). *Nonfiction film : theory and criticism*. New York: Dutton.
- Becker, H. S., & Bouniort, J. (1988). *Les mondes de l'art*. Flammarion Paris.
- Bennett, A., & Peterson, R. A. (2004). *Music scenes: Local, translocal and virtual*. Vanderbilt University Press.
- Berland, J. (1988). Locating listening: technological space, popular music, Canadian mediations. *Cultural Studies*, 2(3), 343-358.

- Berland, J. (2009). *North of empire: essays on the cultural technologies of space*. Duke University Press.
- Biddle, I. D., & Knights, V. (2007). *Music, national identity and the politics of location : between the global and the local*. Aldershot, England ;: Ashgate.
- Blais, M., & Martineau, S. (2006). L'analyse inductive générale: description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes. *Recherches qualitatives*, 26(2), 1-18.
- Carney, G. O. (1987). *The Sounds of people and places : readings in the geography of American folk and popular music*. Lanham, MD: University Press of America.
- Castelain, J.-P. (2006). Approches de l'île. *Ethnologie française*, 36(3), 401-406.
- Charlier, J., Charlier-Vanderschraege, D., & de Koninck, R. (1993). *Le grand atlas*. De Boeck-Wesmael.
- Chen, K.-H., & Morley, D. (1996). *Stuart Hall: Critical dialogues in cultural studies*. Routledge.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. Columbia Univ Pr.
- Cohen, S. (1994). Identity, Place and the 'Liverpool Sound'. Dans M. Stokes (dir.), *Ethnicity, identity and music : the musical construction of place* (p. 117-134). Oxford, Providence, USA: Berg Publishers.
- Cohendet, P., Grandadam, D., & Simon, L. (2009). *Places, Spaces and the Dynamics of Creativity*. Communication présentée International Conference on Organizational Learning, Knowledge and Capabilities.
- Connell, J., Gibson, C., & MyiLibrary Ltd. (2002). Sound tracks popular music, identity, and place. *Critical geographies*. Repéré à <http://www.myilibrary.com?id=10642>
- Cornejo, V. T. (2008). *The Search for Authenticity: Some Implications for Political Communication*. Cisdig.
- Corner, J. (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester University Press.
- Crang, M. (1998). *Cultural geography*. London ; New York: Routledge.
- Davallon, J. (2000). Le patrimoine: "une filiation inversée"? *Espaces Temps*, 74(1), 6-16.
- Davidson, P. (2005). *The idea of North*. London: Reaktion.

- Dettmar, K. J. H., & Richey, W. (1999). *Reading Rock & Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. Columbia University Press.
- Dibben, N. (2009a). *Björk*. INDIANA University Press.
- Dibben, N. (2009b). Nature and Nation: National Identity and Environmentalism in Icelandic Popular Music Video and Music Documentary. *Ethnomusicology Forum*, 18(1), 131-151. doi: 10.1080/17411910902816542
- Dyer, R. (2002). *The Matter of Images: Essays on Representation*. Routledge.
- Einarsson, M. A. (1984). Climate of Iceland. *World survey of climatology*, 15, 673-697.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Cambridge, UK ; Cambridge, MA: Polity Press.
- Finnegan, R. H. (1989). *The hidden musicians : music-making in an English town*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Frith, S. (1988). *Facing the music : a Pantheon guide to popular culture*. (1st^e éd.). New York: Pantheon Books.
- Frith, S. (1996). *Performing rites : on the value of popular music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Frith, S. (2004). *Popular music : critical concepts in media and cultural studies*. England ; New York: Routledge.
- Frith, S., Straw, W., & Street, J. (2001). *The Cambridge companion to pop and rock*. New York: Cambridge University Press.
- Gelder, K. (2005). *The subcultures reader*. (2nd^e éd.). London: Routledge.
- Glass, P. G. (2012). Doing Scene Identity, Space, and the Interactional Accomplishment of Youth Culture. *Journal of Contemporary Ethnography*, 41(6), 695-716.
- Goethe, J. W. (2008). *Les affinités électives*. Echo Library.
- Grierson, J., & Hardy, F. (1966). *Grierson on documentary*. University of California Press.

- Gros, M. J. (2012). Le rock islandais bouillonne encore. *Libération*(avril 2012), 22-23.
- Guignon, C. (2004). *On Being Authentic*. Taylor & Francis.
- Gylfason, T. (2013). *From collapse to constitution: The case of Iceland*. Springer.
- Hall, S. (1997). *Representation : cultural representations and signifying practices*. London ; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications in association with the Open University.
- Hall, S., Albaret, M., & Gamberini, M.-C. (1994). Codage/décodage. *Réseaux*, 12(68), 27-39.
- Harrison, F. L. (1973). *Time, place and music : an anthology of ethnomusicological observation c. 1550 to c. 1800*. Amsterdam: Frits Knuf.
- Hebdige, D. (1988). *Hiding in the light: On images and things*. Psychology Press.
- Hesmondhalgh, D. (2005). Subcultures, scenes or tribes? None of the above. *Journal of youth studies*, 8(1), 21-40.
- Hua, V. (2011). The Real Icelandic Music Scene. Retrieved November 25, 2012 from <http://www.redefinemag.com/2011/the-real-icelandic-music-scene/>.
- Janotti Junior, J. (2012). Interview - Will Straw and the importance of music scenes in music and communication studies. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 15(2), 1-9.
- Kees, J. G. (2005). *Orinoco Flow: Culture, Narrative, and the Political Economy of Information*. By Benjamin Keith Belton. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2004. Pp. 224. \$35.00 (paper). ISBN 0-8108-4831-7: JSTOR.
- Kitchen, A. S. (2010). *On cultural contact in popular music and the case of Iceland*. (University of Manitoba).
- Kieron, T. (2011). Iceland Airwaves Festival Draws With Big Indie Names but Keeps the Focus Local. *Billboard Magazine*(oct. 2011).
- Kloosterman, R. C. (2005). Come together: An introduction to music and the city. *Built Environment*, 31(3), 181-191.
- Leppert, R. (1995). *The sight of sound: Music, representation, and the history of the body*. Univ of California Pr.

- Leyshon, A., Matless, D., & Revill, G. (1998). *The place of music*. New York: Guilford Press.
- Löwy, M. (1999). Le concept d'affinité élective en sciences sociales. *Critique internationale*, 2(1), 42-50.
- Lull, J. (1987). *Popular music and communication*. Newbury Park, Calif.: Sage Publications.
- Mackinlay, E., Bartleet, B.-L., Barney, K., & MyiLibrary Ltd. (2009). *Musical islands exploring connections between music, place and research*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- Massey, D. (2005). *For Space*. SAGE Publications.
- Massey, D. B. (1994). *Space, place, and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massey, D. B., & Allen, J. (1984). *Geography matters! : a reader*. Cambridge Cambridgeshire ; New York: Cambridge University Press in association with the Open University.
- Mercier, G. (1990). Etude de l'insularité. *Norois*, 145(1), 9-14.
- Meyrowitz, J. (1985). *No sense of place : the impact of electronic media on social behavior*. New York: Oxford University Press.
- Mitchell, T. (2009). Sigur Rós's Heima: An Icelandic Psychogeography. *Transforming Cultures eJournal*, 4(1).
- Mitchell, T. (2012). A Bedroom Community In Reykjavik - Interview With Ben Frost And Valgeir Sigurdsson. Retrieved August 24, 2014 from <http://www.cyclicdefrost.com/blog/2012/08/a-bedroom-community-in-reykjavik-interview-with-ben-frost-and-valgeir-sigurdsson/>.
- Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Cambridge Journal*, 21(02), 209-223. doi: 10.1017/S0261143002002131
- Morris, D. (2004). *The sense of space*. Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Negus, K. (1997). *Popular Music in Theory: An Introduction*. Wesleyan University Press.
- Nicolas, T. (2007). L'insularité aujourd'hui: entre mythes et réalités. *Études caribéennes*(6).
- Nichols, B. (1991). *Representing reality : issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

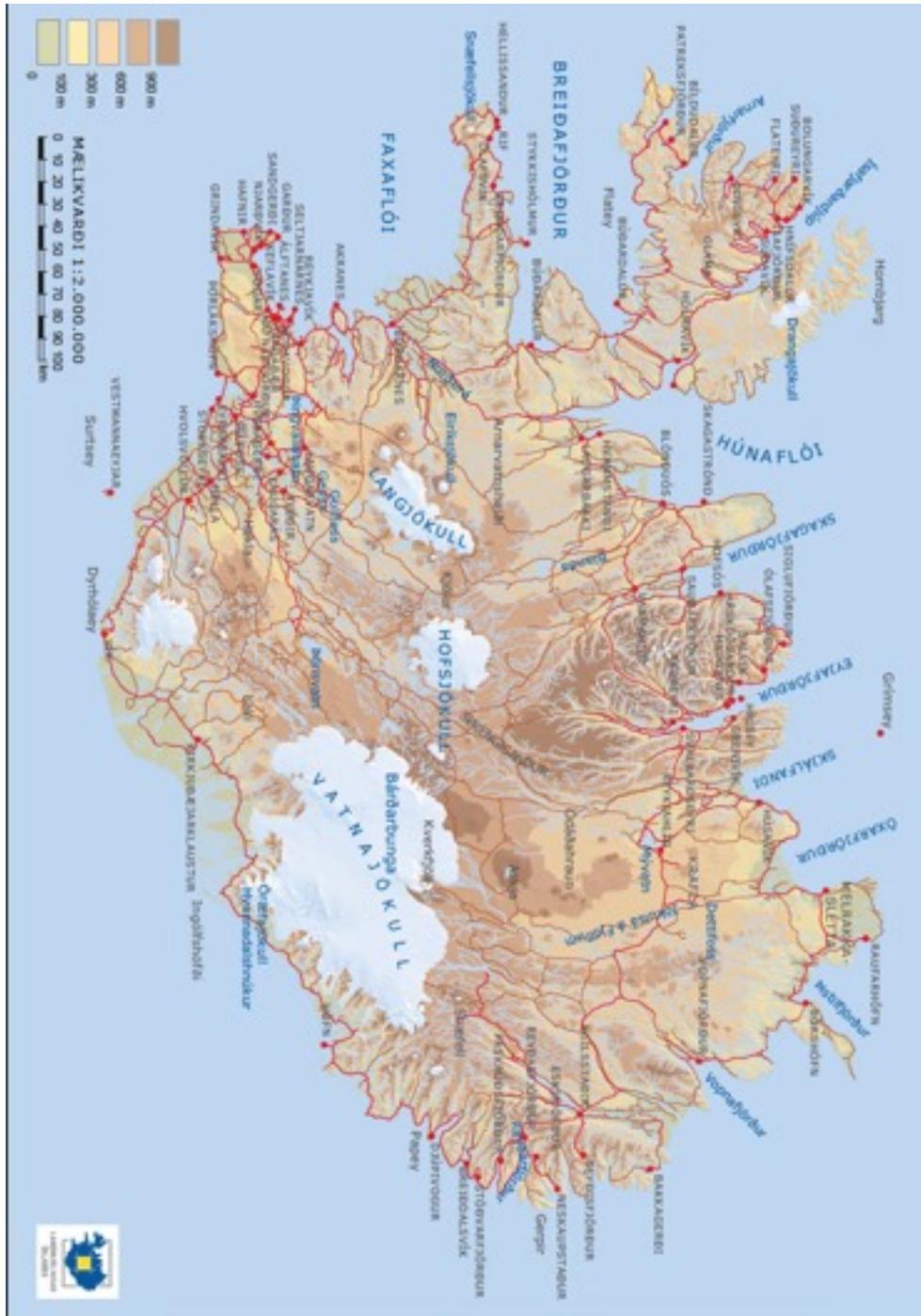
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Oliver, P. G. (2010). The DIY artist: issues of sustainability within local music scenes. *Management Decision*, 48(9), 1422-1432.
- Panagiotopoulos, V. (2009). The Icelandic Music Scene After The Economic Collapse. Retrieved May 23, 2012 from http://drownedinsound.com/in_depth/4137547-the-icelandic-music-scene-after-the-economic-collapse
- Pendergast, T., & Pendergast, S. (2000). *St. James encyclopedia of popular culture*. St. James Press Detroit, MI.
- Péron, F. (1993). *Des îles et des hommes: l'insularité aujourd'hui*. Editions de la Cité.
- Péron, F. (2005). *Fonctions sociales et dimensions subjectives des espaces insulaires (à partir de l'exemple des îles du Ponant)*. Communication présentée Annales de Géographie.
- Pink, S. (2001). More visualising, more methodologies: on video, reflexivity and qualitative research. *The sociological review*, 49(4), 586-599.
- Proppé, J. (2005). 'Krútt' And Its Discontents. Retrieved July 22 , 2013 from http://www.artnews.is/artnews_article.php?no=04_02&is=4.
- Ragnarsdóttir, T., Kjartansdóttir, Á., Kristinsdóttir, I., Theódórsdóttir, S. G., Kristjánsson, M., & Davídsdóttir, S. (2011). Alcohol-related mishaps on weekends in Reykjavík. *Nordic Studies on Alcohol and Drugs*, 28(1), 83-96.
- Renov, M. (1993). *Theorizing documentary*. New York: Routledge.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. Univ Of Minnesota Press.
- Rosenthal, A., & Corner, J. (2005). *New Challenges for Documentary: Second Edition*. Manchester University Press.
- Saunders, D. (2010). *Documentary*. Taylor & Francis.
- Shuker, R. (2005). *Popular Music: The Key Concepts*. Routledge.
- Spence, L., & Navarro, V. (2011). *Crafting truth : documentary form and meaning*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Spencer, A. (2005). *DIY: The rise of lo-fi culture*. Marion Boyars London.

- Statistics Iceland (2012). Iceland In Figures 2012, vol 17. Retrieved June 15, 2013 from <http://www.statice.is/lisalib/getfile.aspx?ItemID=13913>.
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, identity, and music : the musical construction of place*. Oxford, UK ; Providence, RI: Berg.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Straw, W. (2001). Scenes and sensibilities. *Public*(22-23).
- Sullivan, P. B., C. (2010). Regional Focus : Wave the Nordic Flag. *Music Week*, 17.
- Sveinsson, A. (2011). A Few Notes On The Origin Of Backyard. DVD pamphlet Backyard.
- Taylor, C. (1992). *The Ethics of Authenticity*. Harvard University Press.
- Thorgeirsdóttir, A. R., Vidarsdóttir, K. (2011). Reykjavík, Unesco City Of Litterature. City Of Reykjavík.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: Music, media, and subcultural capital*. Wesleyan.
- Tironi, M. (2012). Enacting Music Scenes: Mobility, Locality and Cultural Production. *Mobilities*, 7(2), 185-210.
- Trilling, L. (1972). *Sincerity and Authenticity*. Harvard University Press.
- Van den Berg, I. (2012). The Island Syndrome: A view on the international success of the Icelandic music scene. Utrecht University.
- Vannini, P., & Williams, J. P. (2009). *Authenticity in Culture, Self, and Society*. Ashgate Pub.
- Verdú, D. (2013). Voyage Au Coeur Du Miracle Culturel. Retrieved April 3, 2013 from <http://www.presseurop.eu/fr/content/article/3572941-voyage-au-coeur-du-miracle-culturel?xtor=RSS-9>
- Vilatte, S. (1991). *L'insularité dans la pensée grecque*. Presses Univ. Franche-Comté.
- Wahlberg, M. (2008). *Documentary time : film and phenomenology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wallis, R., & Malm, K. (1984). Big sounds from small people: The music industry in small countries.

- Ward, P. (2012). *Documentary: The Margins of Reality*. Columbia University Press.
- Whiteley, S., Bennett, A., & Hawkins, S. (2004). *Music, space and place : popular music and cultural identity*. Aldershot, Hants, England: Ashgate.
- Williams, R. (1985). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Oxford University Press.
- Winston, B. (2008). *Claiming the Real: Documentary: Grierson and Beyond*. British Film Institute.
- Winston, B., & Institute, B. F. (1995). *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and Its Legitimations*. British Film Institute.
- Yelles, N. (1995). Les insulaires: Françoise Péron, Des îles et des hommes, l'insularité aujourd'hui. *Annales de Géographie*, 328-329.

Annexe

Figure g. Carte topographique de l'Islande



Source : National Land Survey Of Iceland, 2011 (<http://www.lmi.is/en/wp-content/uploads/2011/09/is2000.pdf>)

Tableau h. Grille d'analyse

NOM DU DOCUMENTAIRE (ANNÉE)	OBSERVATIONS		INTERPRÉTATIONS	CATÉGORISATION / CODIFICATION
	INTERVENTIONS			
VISUEL				
AUDITIF / SONIQUE				
	LOCUTEUR			
	CONTENU DU PROPOS			
ÉLÉMENTS DE MONTAGE				
MODE DU DOCUMENTAIRE (PARENTÉ À UN GENRE)				