Zeitschrift: Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire

Herausgeber: [s.n.]

Band: 26 (2019)

Heft: 2: Pop : der Sound der Zeitgeschichte = Pop : la bande-son de l'histoire contemporaine

Artikel: Swiss Wave : l'inscription de la musique pop en Suisse au tournant des années 1980

Autor: Raboud, Pierre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-842367

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Swiss Wave

L'inscription de la musique pop en Suisse au tournant des années 1980

Pierre Raboud

Phénomène international, la pop traverse les frontières avec une facilité parfois déconcertante. Mais quand pose-t-elle ses valises en Suisse et s'y intègre-t-elle au point d'en prendre l'accent? Ces échanges et ces va-et-vient entre local et international s'échelonnent en différentes phases historiques marquées par des investissements financiers ou personnels. Ils impliquent différents acteurs: industries culturelles, public et institutions. C'est à une de ces phases que cet article souhaite s'intéresser. Les années 1980 représentent à bien des égards un tournant dans l'histoire de la pop en Suisse mêlant des phénomènes de politisation avec un changement structurel des plateformes de la production musicale. À la fin des années 1970, la Suisse faisait à différents niveaux figure de banquise culturelle, les vents chauds de la pop semblant incapables de réchauffer ses villes grises. C'est au tournant des années 1980 qu'émerge le punk, qui va contribuer à l'avènement de la pop en Suisse.

Après avoir précisé la définition du terme *pop* adoptée dans cet article et les différents aspects qu'il recouvre, nous analyserons d'abord l'avènement de la musique pop en Suisse en partant de la situation initiale helvétique marquée par une offre culturelle fortement limitée dans le domaine musical. Nous envisagerons ensuite le moment du tournant, ses conséquences et sa postérité.

Le terme *pop* est polysémique et recouvre des réalités multiples. Il peut à la fois désigner un genre musical associé à certaines sonorités et un art musical. Son esthétique est tournée vers la valeur de popularité dans le sens où elle se veut accessible au plus grand nombre à travers la valorisation de l'immédiateté et de la légèreté.[1] Cette définition englobe des aspects et des acteurs fort différents. S'y retrouvent en effet tant les industries culturelles que les productions de particuliers.[2] Dans cet article, notre focal ne se portera pas sur la pop en général ou sur les industries culturelles internationales. Nous nous intéressons davantage aux pratiques musicales locales liées principalement aux jeunes, qui recouvrent plusieurs styles. Elles sont parfois dénommées *new wave*, étiquette qui rassemble autant le punk et ses différents dérivés que d'autres formes musicales inventées au début des années 1980 (*cold wave*, musique industrielle, *new wave*).[3] D'où le

titre de cet article qui reprend le nom d'un fanzine zurichois et d'une compilation de morceaux des principales formations suisses de l'époque, sortie en 1980 sur le label Off Course Record. À travers la pop, nous souhaitons mettre en lumière le public et les activités, qui font la vie de cette musique.

Deux raisons justifient le choix de désigner les musiques jeunes par le terme pop. Premièrement, la musique pop recouvre, notamment à partir de l'après-Seconde Guerre mondiale, des productions majoritairement reliées à la jeunesse qui, dans les années 1960–1970, définit son identité principalement à travers la musique.[4] En 1976, écouter de la musique était la première activité de loisir partagée par 70% des jeunes de 17 à 23 ans en Allemagne, en Grande-Bretagne et en France, bien avant la télévision et les sorties.[5] Pour le commerce de produits musicaux, en Angleterre 80% des acheteurs ont moins de 40 ans, 75% entre 12 et 20 ans en 1974.[6] La centralité de cette classe d'âge témoigne aussi d'une nouvelle culture juvénile, qui embrasse l'exigence de renouvellement exprimée par la pop à cette époque-là.[7] Si ces éléments existaient avant les années 1960, les cultures juvéniles acquièrent une portée universelle au moment de cet âge d'or de la pop,[8] les codes jeunes influençant désormais l'ensemble de la production culturelle.

La seconde raison qui rend pertinent l'usage du terme de pop pour définir une culture musicale juvénile est l'appropriation de ce terme par les acteurs même pour se représenter. Ainsi une des premières revendications de l'Aktionsgruppe Rote Fabrik (Groupe d'action Rote Fabrik – l'espace autonome zurichois) sera de demander: «Mehr Räume für Rock – und Popkonzerte. Mehr Geld für unsere Kultur.»[9] («Plus d'espaces pour les concerts rock et pop. Plus d'argent pour notre culture.»[10]) Rock et pop sont ainsi mis sur le même niveau d'une musique jeune, distincte des musiques savantes ou classiques, conçues ici comme bourgeoises: «Leur culture contre notre culture». Cette identification de la pop aux musiques jeunes est alors courante, une des premières salles d'Allemagne de l'Ouest consacrées aux musiques punks et *new wave*, le Okie Dokie dans la banlieue de Düsseldorf, se présentait par exemple sous l'intitulé «pop club».

La pop n'est assimilable au populaire ni en termes d'origines sociales ni en raison de la quantité de public touché. Il n'existe pas de données précises pour corroborer l'hypothèse d'un public majoritairement issu des couches populaires.[11] Le critère quantitatif reste lui aussi insuffisant, car une œuvre pop ne cesse pas de l'être quand elle ne réussit pas à toucher un public large. Elle peut atteindre des publics restreints et socialement hétérogènes.[12] La pop se veut une promesse d'accessibilité. Elle cherche à exprimer le vécu des individus, en adoptant leur langage, sans sophistication.[13] Si la définition large de la pop avancée par Agnès Gayraud a le mérite de désigner autant cette pop jeune que la pop distillée par les industries culturelles, en mettant ainsi en avant leur dialogue constant, fait de répulsion et d'attirance successives, dans cet article, nous distinguerons en

revanche la pop des pratiques jeunes de la production des industries culturelles, afin de nous focaliser sur le processus inhérent à l'émergence de cette culture musicale en Suisse au tournant des années 1980.

La banquise

À la fin des années 1970, il existe bien en Suisse une industrie culturelle. Les disques internationaux s'y vendent même s'il a fallu attendre 1968 pour qu'un hit-parade soit mis en place,[14] signe d'un certain retard par rapport aux autres pays. Le marché des concerts est également présent sur le sol suisse avec différentes grandes salles de concert à même d'accueillir les stars internationales. S'ils existent des producteurs suisses, comme l'entrepreneur André Béchir de Good News ou Claude Nobs avec le Montreux Jazz, ceux-ci ne présentent en Suisse que des artistes à la renommée internationale: en 1980 sur plus de quatre-vingts concerts organisés au Hallenstadion de Zurich, seuls trois sont d'artistes de nationalité suisse, tandis qu'aucune formation helvétique n'est programmée à Montreux.[15]
Du côté de la pop suisse, c'est le désert plat. Malgré l'apparition de formations, qui eurent un discret succès dans les années 1960 et 1970, comme les Aiglons avec leur titre *Stalactite*, et les Faux Frères, qui feront des tournées en France, la situation helvétique est marquée par un fort manque d'infrastructures. Il n'existe quasiment aucun label et aucune salle à la disposition de la pop à la fin des années 1970. Si on consulte l'annuaire des clubs de musique constitué par l'association Petzi, on observe que, parmi les quatre-vingts salles présentes en Suisse actuellement, seules trois existaient avant 1980.[16] Marc Ridet, directeur de la FCMA (Fondation pour la chanson et les musiques actuelles), confirme cette situation de la scène helvétique à cette époque, où «il n'y avait rien. Par exemple, dans les années 1960, les Aiglons devaient aller à Paris s'ils voulaient jouer.»[17]
Comment expliquer la coexistence en Suisse d'une économie prospère, y compris dans le domaine des industries culturelles, avec une production culturelle locale presque inexistante? Ce constat rappelle l'ambivalence de la société helvétique décrite par l'historien Mario König, pour qui les cercles dirigeants du pays partagent une volonté de mener une politique consensuelle en s'appuyant sur un compromis fondé dans les années 1970–1980 sur un mélange entre, d'un côté, l'idéologie libérale et la valorisation de la modernisation des technologies et, de l'autre, un conservatisme moral et culturel.[18] Économiquement la Suisse est au diapason du développement européen et sera parmi les pays les moins touchés par les chocs pétroliers – même à la fin de la période de crise, en 1984, son taux de chômage ne dépassera jamais le 1,2%.[19] Son conservatisme s'explique en partie par l'absence d'une confrontation critique avec les années de guerre et

donc d'une remise en cause des élites et des modèles de société hérités. Il faudra attendre les années 1990 et le rapport Bergier pour un tel débat public.[20] À la fin des années 1970, les élites restent structurellement proches de celles de la guerre, avec notamment un poids important de l'armée: en 1980, encore 41,5% des parlementaires étant des officiers.[21] Le rapport des élites et des institutions helvétiques à la pop reste largement dominé par une perspective encore marquée par certains aspects de la défense spirituelle nationale, tels que le «repli de hérisson», l'«étroitesse d'esprit» et la «conscience patriotique pleine de préjugés de la période de la guerre».[22] Ce conservatisme se reconnaît dans les choix des instances culturelles fédérales, qui promeuvent avant tout les formes de cultures classiques ou celles dites traditionnelles. Pro Helvetia ignore ainsi les cultures musicales amplifiées, les musiciens membres de son comité étant tous actifs dans la musique classique.[23]

Cette ambivalence est d'autant plus étonnante, et peut-être moins tenable, quand on prend en compte la position de la Suisse pendant la guerre froide. Si la Confédération helvétique est officiellement neutre, ses échanges économiques et son «anticommunisme d'État» la situe clairement dans le bloc occidental.[24] Or, ce dernier a développé une stratégie culturelle de lutte contre le communisme qui passe par la mise en avant de la liberté d'expression (et de consommation) artistique, de la force et de la diversité de sa créativité.[25] Ainsi seront diffusées vers les pays du bloc communiste des enregistrements de jazz, puis de rock, voire même de punk.[26] En se fermant aux expressions culturelles nouvelles, la Suisse est dans ce domaine en porte-à-faux avec le reste du bloc occidental.

Le tournant des années 1980: la pop territorialisée

Cette ambivalence de la société helvétique suscite des réactions qui s'expriment d'abord sous la forme de mobilisations. Le 30 juin 1980, des manifestations de jeunes éclatent en ville de Zurich. Elles vont déboucher sur des affrontements avec la police et instiguer une série de mobilisations, que l'on dénomme *Achtziger Jugendunruhen*, qui vont durer jusqu'à 1982–1983, non seulement à Zurich mais dans la plupart des villes suisses: Bâle, Berne, Lausanne, Winterthour, Lucerne, etc.[27] Ce début d'une période conflictuelle a des couleurs à la fois politiques et pop. Politiques, parce qu'il fait suite à l'octroi d'un budget d'un million pour l'opéra. Les manifestants voient dans ce vote un soutien supplémentaire à la culture bourgeoise alors que rien n'est fait pour la culture pop. Pop, parce que «l'émeute de l'Opéra» a lieu le soir d'un concert de Bob Marley au Hallenstadion à Zurich.[28] Ce lien avec un grand concert, qui montre la porosité des frontières entre pop et industries culturelles, s'inscrit également dans une phase de contestation

politique des concerts organisés par l'industrie culturelle en Europe, notamment en Italie et en Allemagne fédérale. Dans ce dernier pays, des punks montèrent un *Kommando gegen Konsumterror* qui attaqua en 1979 la salle du SO36 de Berlin lors d'un concert du groupe britannique Wire et volèrent le contenu de la caisse,[29] tandis qu'en Italie de nombreux concerts sont perturbés et des musiciens pris à partie par le collectif Stampa alternativa et la revue *Re Nudo*.[30] En Suisse, déjà en 1979 le concert de Jimmy Cliff à Zurich avait été perturbé. Ces exemples montrent que les industries culturelles sont elles-mêmes le lieu d'expression de conflictualités, que ce soit par les artistes qui expriment parfois une forme de rébellion – c'est le cas avec le reggae –, ou par les contestations contre les conditions d'accès aux concerts. En Suisse, la mainmise de l'agence Good News est forte. Cette entreprise possède notamment un monopole sur les concerts organisés au Hallenstadion de Zurich. Elle peut imposer ainsi ses prix et faire appel à des sponsors commerciaux lors des concerts, ce qui sera fortement contesté par les mobilisations jeunes.

En Suisse, la pop des *Achtziger Jugendunruhen*, qui s'oppose à la fois à l'industrie culturelle et à la culture bourgeoise, réunit différents genres de musique. On trouve aussi bien des groupes de rock chantant en anglais comme les Bastards de Genève que des formations plus mélodiques comme Liliput de Zurich ou encore des groupes usant d'instruments électroniques et de claviers comme Grauzone de Bâle. Le punk joue un rôle important pour les valeurs qu'il met en avant, telles que l'auto-organisation de la production musicale.[31] En son sein, on trouve des formations aux textes plus revendicatifs comme les Zurichois TNT dont la chanson *Züri brännt*, qui dénonce l'ennui régnant en Suisse, sera choisie pour désigner le mouvement zurichois. Dans les tracts et les concerts qui rythment les mobilisations, on retrouve du punk, mais aussi du rock, du reggae, du jazz et des musiques expérimentales. Ainsi un tract zurichois lance l'appel: «Punx [*sic*]! Kriecht mal aus euren löchern und helft uns eine anständige Szene aufzubauen.»[32] («Punx! Sortez de votre trou et aidez-nous à construire une scène décente.») Le premier tract du mouvement lausannois Lôzane Bouge s'ouvre par un appel qui s'adresse aux différentes scènes musicales, en invitant leurs membres à rejoindre le mouvement: «Que tu sois baba, punk, ska, disco ou tout simplement normal.»[33] Un festival contre le commerce des armes intitulé *Rock gegen Rüstung* propose des groupes de rock et de *new wave*, selon les désignations de l'affiche.[34] Les différents genres qui composent la pop jeune sont présents même dans les cercles les plus militants. Le collectif Rock as Revolte, fondé en 1979 et moteur des mobilisations zurichoises, organise des festivals rassemblant punk mais aussi jazz, hard rock ou encore folk.

Les *Achtziger Jugendunruhen* ne sauraient pas être réduits à leur seule dimension culturelle, comme le font certains auteurs de l'époque.[35] Ces mobilisations

mettent en effet en avant divers mots d'ordre politique et social, comme la critique de la situation du logement et de l'organisation de l'espace public, la solidarité internationale, le droit des homosexuels ou encore la légalisation du cannabis.[36] Cette conflictualité assume une dimension pop aussi dans les répertoires d'actions utilisés. Dans leurs moyens d'expression, les mouvements reprennent le modèle des fanzines punks, ces magazines autoédités, caractérisés par des collages, des polices et des formats volontairement hétéronomes. C'est le cas de *Brächise* à Zurich, mais aussi d'*Autrement Dit* à Lausanne. Les concerts font également partie du répertoire d'actions mobilisé: nombreux sont en effet ceux organisés dans le cadre de manifestations.

Les actions des mouvements jeunes portent aussi directement sur l'activité culturelle, visant par exemple la création de maisons autonomes, ou le droit de pratiquer de la musique dans la rue, comme dans le cas du mouvement Lôzane Bouge. Ces différentes revendications poursuivent la même volonté de territorialiser la pop. Si sa version industrielle implique en effet une déterritorialisation, du fait d'une production passant par la reproductibilité et la diffusion massive hors-sol,[37] dans le mouvement démarré au sein des *Achtziger Jugendunruhen*, la volonté est de réinscrire cette musique dans l'espace social suisse. Les demandes visent alors la création d'infrastructures, de salles, mais aussi la mise en valeur de formations et de labels locaux devant soutenir une production alternative. Cet effort de territorialisation se lit également dans l'usage du dialecte pour les groupes germanophones comme TNT («*Die alti wixerstadt / Züri brännt vor Langwiil ab*») («*La ville des vieux cons / Zurich brûle d'ennui*») ou Sperma («*E Wuche lang häds jezz gschafft, für andri Lüüt dü Dräck gemacht, doch jezz händ sie genug, im Ranze händs a grausami Wuet. Hüt zabig isch es Konzert, für eimal isch die Langwiil wäg*») («Ils ont travaillé toute la semaine, faisant le sale travail des autres, mais maintenant ils en ont assez, ils sont fâchés. Il y a un concert ce soir et pour un moment l'ennui disparaîtra»). Ce sont bien ces actions culturelles, plus que les choix stylistiques (genres musicaux, mélodies et paroles), qui permettent de distinguer pop et industries culturelles au début des années 1980 en Suisse. La spécificité de la pop est de revendiquer des pratiques musicales émancipées du poids des industries.

L'alternatif au rythme de l'institution

Ce mouvement de territorialisation de la pop culture sera couronné de succès. Au cours de ces années, on enregistre un nombre impressionnant de nouveaux groupes, une très forte circulation de fanzines et la création de labels dans différentes villes. Le livre *Heute und danach* publié en 2011, qui retrace l'histoire de

la scène underground suisse, liste environ 1500 enregistrements de plus de 500 formations pour les années 1980.[38] En ne comptant que le punk, on dénombre déjà une cinquantaine de fanzines avant 1983.[39] Les salles de concert se multiplient également. Celles membres de l'association Petzi sont au nombre de 88.[40] De même, les premiers labels montés dans le début des années 1980 (Off Course, Zaki, Another Swiss Label) vont précéder l'apparition de dizaines de nouveaux acteurs dans la production de musique enregistrée. La pop réussit enfin à s'établir dans le paysage helvétique. Plus que de reterritorialisation, il faut parler de territorialisation tant ces infrastructures brillaient par leur rareté auparavant. En raison peut-être de l'étroitesse de son marché, la Suisse était restée jusque-là un pays réduit au statut de cible périphérique pour les industries culturelles internationales, souvent englobé dans des stratégies commerciales destinées aux pays voisins. Même les industrie culturelles suisses musicales restaient marginales. Il faudra en effet attendre 1980 pour que les distributeurs de disques suisses se constituent en association membre de l'International Federation of the Phonographic Industry. Les ventes de ces labels vont croître tout au long des années 1980, augmentant de 5% entre 1980 et 1985 avant de connaître un bond spectaculaire en 1986 avec une croissance de 41% sur une année. Ces derniers éléments montrent de nouveau comment la croissance de la pop est concomitante avec celle des industries culturelles, la création de labels indépendants suit la même vague de développement du marché suisse de la pop.

La territorialisation de la pop, issue d'un processus conflictuel, s'obtiendra à travers des compromis et l'évacuation des revendications non culturelles. Si des salles dévouées à la pop ouvrent, elles le font dans un contexte de normalisation du conflit. Le canton de Genève fait figure de précurseur à cet égard. Sur l'initiative du conseiller d'État Guy Olivier Second, elle avait rapidement mis à disposition des lieux pour les cultures jeunes, ce qui a fait que Genève fut la seule des grandes villes de Suisse à n'avoir pas connu de mobilisations d'ampleur.[41] De son côté, la Ville de Zurich va établir dans un rapport officiel paru en 1981[42] que ces protestations n'ont pas une véritable dimension politique et n'ont pour ressort que des raisons psychologiques spécifiques à l'âge des manifestants, comme la peur de l'avenir: «*Sie ist führerlos, pessimistisch und eher apolitisch.*» («Elle sont sans guide, pessimistes et plutôt apolitiques.») À partir de ce constat, le même rapport préconise de fournir des espaces pour la production de pop. Cette stratégie aura pour conséquences de scinder les mobilisations, en acceptant certaines revendications tout en écartant celles qui ressortent du domaine culturel. Dès lors, les manifestations réunissent de moins en moins de monde et se font plus irrégulières. La réussite de cette stratégie pour la politique helvétique peut se lire dans le fait que Guy Olivier Second sera président de la Commission fédérale pour la jeunesse de 1980 à

1990, tandis que Sigmund Widmer, le maire de Zurich, deviendra président de Pro Helvetia en 1986.

La disparition de cette dimension conflictuelle reflète le biais initial de la dialectique entre fun et subversion de la pop. Celle-ci se veut rassembleuse, elle promet la réconciliation comme le rappelait Agnès Gayraud,[43] et ses mouvances subversives finissent par aboutir à un compromis. Un musicien genevois de l'époque reconnaît cette dynamique: «C'est faux de dénigrer les concerts rock alors qu'au fond, ils serviraient plutôt à calmer les jeunes parce qu'on leur donnerait enfin la possibilité d'être eux-mêmes.»[44] C'est donc une pop normalisée qui va s'implanter profondément en Suisse. La Ville de Zurich va ainsi mettre en place un *Popkredit* pour subventionner ce type de productions musicales. Ce mouvement s'inscrit de plus dans une période d'élargissement de la notion de culture en Europe. En Suisse, à la suite du rapport Clottu, commandé par le Département fédéral de l'Intérieur, qui suggère une implication plus forte et ouverte de l'État dans la politique culturelle, l'aide à la culture ne se borne désormais plus aux arts académiques ou classiques mais englobe les cultures populaires ainsi que d'autres domaines comme le sport ou les loisirs.[45] Cette ouverture offre une nouvelle légitimité aux cultures populaires dont la pop, qui devient l'objet de la promotion touristique des villes. Zurich peut ainsi aujourd'hui s'enorgueillir sur son site internet de posséder des Rockclubs et des *alternative Kulturzentren*.[46] Au bout du chemin, la pop semble avoir bien réussi à se territorialiser en Suisse, à travers le développement d'infrastructures propres (labels, salles, médias), la mise en avant de spécificités nationales (langue, références aux localités suisses, etc.), et la conquête de débouchés institutionnels et commerciaux. Des tubes touchent un public relativement large tandis que certaines villes mettent en place des subventions. Le prix de ce succès est l'affaiblissement de la dimension subversive qui avait marqué l'émergence de la pop en Suisse. Il devient alors de plus en plus difficile de faire la différence entre pop et industries culturelles aujourd'hui. Les biens produits se ressemblent, la spécificité des industries se résumant à leur capacité à produire massivement et à leur position dominante sur le marché. Le titre *Eisbär* du groupe Grauzone incarne ce brouillage des frontières. Il provient d'un des groupes phares de la scène *new wave* suisse, et devient un tube. Mais cette réussite se concrétisera surtout à l'étranger, la chanson se classant sixième des charts autrichiennes, douzième en Allemagne fédérale.

L'émergence d'une pop jeune suisse sous les traits d'un embryon conflictuel n'aura pas de conséquences structurelles sur le champ musical. Malgré la contestation de la musique commerciale et des majors, la création de salles et de labels locaux n'ont pas mis en cause la domination des industries culturelles. Au contraire, elles vont connaître une période de forte croissance avec la commercialisation du disque laser. C'est aussi ce marché florissant qui renforce l'existence d'une

pop suisse et de son public, avec notamment la mise sur pied en 1985 de deux chaînes de boutiques de vente de disques laser, Fréquence Laser et CityDisc. Cette expansion du marché ne laisse pourtant pas une place importante à la pop suisse. Les charts restent dominés par des formations internationales, à quelques exceptions près, la seule percée notable étant l'improbable tube *Muhammar* de Touch El Arab qui atteint la quatrième place des charts helvétiques. L'histoire de la pop se fait au rythme de l'évolution de la société suisse. Avec l'affaiblissement du conservatisme, la politique culturelle se fait plus ouverte, laissant s'exprimer des cultures jeunes. Ces dernières profitent également de la valorisation des centres villes et de l'offre culturelle[47] qui vont redorer l'image des cultures alternatives et leur apporter des financements. Cette modernisation culturelle s'inscrit dans une modernisation de la société helvétique plus générale, visible notamment dans un Parlement composé de davantage de politiciens professionnels et moins marqué par la présence des gradés.[48]

Notes

1 Agnès Gayraud, *Dialectique de la pop*, Paris 2018, 151.
2 Par industries culturelles, nous entendons les entreprises ayant une capacité de production et de diffusion massive de biens culturels.
3 Simon Reynolds, *Rip it up and Start Again. Postpunk 1978–1984*, Paris 2007.
4 Detlef Siegfried, «Understanding 1968. Youth Rebellion, Generational Change and Postindustrial Society» in Alex Schildt et Detlef Siegfried (éd.), *Between Marx and Coca-Cola. Youth Cultures in Changing European Societies, 1960–1980*, New York 2006, 109.
5 Peter Wicke, «Music, Dissidence, Revolution, and Commerce. Youth Culture between Mainstream and Subculture» in Schildt et Siegfried (voir note 4), 15.
6 Mike Brake, *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures*, Londres 1980, 155.
7 John R. Gillis, *Youth and History. Tradition and Change in European Age Relations, 1770–Present*, New York 1981, 185–186.
8 Gayraud (voir note 1), 243.
9 Stadtarchiv Zürich (StArZH), V.L.135:1, Opernhauskrawall und Jugendunruhen in Zürich, Dokumentation (1980–1982), Dokumentation der Stadtpolizei und des Rechtskonsulenten.
10 Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteur.
11 Florence Tamagne, «‹C'mon everybody›. Rock'n'roll et identités juvéniles en France», in Ludivine Bantigny et al. (éd.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France, XIXe–XXIe siècle*, Paris 2009, 209.
12 Sur les liens entre pop et populaire, voir Pierre Raboud et Keivan Djavadzadeh (éd.), «Pop et populaire. Politiques du mainstream», *Raisons politiques* 62 (2016).
13 Gayraud (voir note 1), 74.
14 https://hitparade.ch/charts/jahreshitparade (26. 5. 2019).
15 www.goodnews.ch (26. 5. 2019); www.montreuxjazz.com/festival-1980-artists (26. 5. 2019).
16 *Petzi club guide. Annuaire des clubs suisses de musiques actuelles*, Lausanne 2010.
17 *Rapport des Assises des musiques actuelles*, 11, disponible sur www.fcma.ch/rapport-des-assises-des-musiques-actuelles (17. 3. 2019).
18 Mario König et al., «Einleitung. Reformprojekte, soziale Bewegungen und neue Öffentlichkeit», in Mario König et al. (éd.), *Dynamisierung und Umbau. Die Schweiz in den 60er und 70er Jahren*, Zurich 1998, 12.

19 Werner Rein et al. (éd.), *Économie suisse 1946–1986. Chiffres, faits, analyses*, Zurich 1987, 22, 51.
20 Commission indépendante d'experts Suisse – Seconde Guerre mondiale, *La Suisse, le national-socialisme et la Seconde Guerre mondiale. Rapport final*, Zurich 2002.
21 André Mach et al., «La fragilité des liens nationaux. La reconfiguration de l'élite du pouvoir en Suisse. 1980–2000», *Actes de la recherche en sciences sociales* 190 (2011), 84.
22 Hans Ulrich Jost, «Menace et repliement. 1914–1945» in George Andrey et al. (éd.), *Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses*, Lausanne 1986, 121.
23 Pauline Milani, «Septante ans d'histoire institutionnelle» in Jakob Tanner, Claude Hauser et Bruno Seger (éd.), *Entre culture et politique. Pro Helvetia de 1939 à 2009*, Zurich 2010, 4.
24 Luc van Dongen, «La Suisse dans les rets de l'anticommunisme transnational durant la guerre froide. Réflexions et jalons» in Sandra Bott, Janick Marina Schaufelbuehl et Sacha Zala (éd.), *Relations internationales de la Suisse durant la guerre froide*, Bâle 2011, 24.
25 Anne-Chantal Leandri-Lepeuple, «L'enjeu culturel de *Radio Free Europe, Radio Liberty* et RIAS» in Jean-François Sirinelli et Georges-Henri Soutou (éd.), *Culture et guerre froide*, Paris 2008, 55.
26 Ibid.
27 Heinz Nigg (éd.), *Wir wollen alles, und zwar subito!, Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen*, Zurich 2001.
28 www.soulofanbessa.com/article/20150214/75/reggae-shows-in-switzerland-1971-1994 (26. 5. 2019).
29 Andreas Kuttner, Klaus Farin (éd.), *Keine Zukunft war gestern. Punk in Deutschland*, Berlin 2008, 35–36.
30 Diane Liseralli, «Italie '70. Musique légère, années de plomb», *Audimat* 7 (2017).
31 Pierre Raboud, «‹Schwiiz brännt›. Achtziger Jugendunruhen et scènes punks suisses: entre reprise, immersion et détachement», *Revue suisse d'histoire* 64 (2014), 451–469.
32 Stadtarchiv Zürich (StArZH), V.L.135:1, Opernhauskrawall und Jugendunruhen in Zürich, Dokumentation (1980–1982), Dokumentation der Stadtpolizei und des Rechtskonsulenten.
33 Archives de la Ville de Lausanne, Lausanne (VLA), Fonds P 596 (Belilos Marlène).
34 StArZH, V.L.135:1, Opernhauskrawall und Jugendunruhen in Zürich, Dokumentation (1980–1982), Dokumentation der Stadtpolizei und des Rechtskonsulenten.
35 C'est notamment ce que défend un article du *Spiegel*, voir Michael Heller, Jörg Bürgi, «Das Packeis schmilzt», *Spiegel* 52 (1980).
36 Pour une analyse en détail de ces mobilisations, cf. Raboud (voir note 31).
37 Gayraud (voir note 1), 44.
38 Lurker Grand et André P. Tschan (éd.), *Heute und danach. The Swiss Underground Music Scene of the 80s*, Zurich 2011.
39 Paul Ott et Hollow Skai (éd.), *Wir waren Helden für einen Tag. Aus deutschsprachigen Punk-Fanzines 1977–1981*, Reinbek bei Hamburg 1983.
40 *Petzi club guide* (voir note 16).
41 Mario Togni, «Le rock genevois en quête de scènes» in Roderic Mounir et al. (éd.), *Post Tenebras Rock. Une épopée électrique. 1983–2013*, Genève 2013, 21.
42 StArZH, V.L.135:3.1, Opernhauskrawall und Jugendunruhen in Zürich, Dokumentation (1980–1982), Publikationen, Bücher und Broschüren: *Möglichkeiten und Grenzen einer kantonalen Jugendpolitik. Bericht der Regierungsrätlichen Kommission Jugendpolitik zu der am 9. Februar 1981 überwiesenen Motion Nr. 1994*, Zurich, décembre 1982.
43 Gayraud (voir note 1), 252.
44 www.rts.ch/archives/tv/information/tj-midi/3450297-defense-du-rock.html (26. 5. 2019).
45 Pauline Milani, *Le diplomate et l'artiste. Construction d'une politique culturelle suisse à l'étranger (1938–1985)*, Neuchâtel 2002, 352.
46 stadt-zuerich.ch/portal/de/index/portraet_der_stadt_zuerich/kultur_freizeit_u_sport.html (12. 2. 2014).

47 Luca Pattaroni, Vincent Kaufmann et Adriana Rabinovich (éd.), *Habitat en devenir. Enjeux territoriaux, politiques et sociaux du logement en Suisse*, Lausanne 2009.
48 Andrea Pilotti, *Entre démocratisation et professionnalisation. Le Parlement suisse et ses membres de 1910 à 2016*, Zurich et Genève 2017.

Zusammenfassung

Popmusik in der Schweiz während der 1980er-Jahre

Der Artikel untersucht die allmähliche Verankerung (territorialisation) von Popmusik in der Schweiz der 1980er-Jahre. Im Zeichen des Punk, der die vorherrschenden kulturellen Codes umstürzte, forderten die Jugendlichen neuartige musikalische Praktiken und Räume ein, um gegen ein allzu schwaches und einseitiges Kulturangebot zu protestieren. Dieser Versuch, die Popmusik in der Schweiz zu etablieren, verweist auf Prozesse der Globalisierung in der schweizerischen Gesellschaft und auf die Rolle, welche die Alternativkultur darin spielte. Nachdem diese zunächst im Konflikt mit der Gesellschaft gestanden hatte, wurde sie zusehends institutionalisiert, durch den Aufstieg einer eigenen schweizerischeren Popkultur rentabilisiert und schliesslich in verschiedenen Städten stolz vereinnahmt. Um diese Prozesse zu verdeutlichen, stützt sich der Artikel auf eine inhaltliche Analyse der musikalischen Produktionen sowie der Forderungen der Jugendlichen und setzt diese in Beziehung zu verschiedenen Aspekten der Kulturpolitik und Kulturindustrie.

(Übersetzung: Jan-Friedrich Missfelder)