

Analyse relationnelle d'une scène musicale extrême, le Darah & Maruah movement (Malaisie, Singapour)

Laurent Beauguitte, Hugues Pecout

▶ **To cite this version:**

Laurent Beauguitte, Hugues Pecout. Analyse relationnelle d'une scène musicale extrême, le Darah & Maruah movement (Malaisie, Singapour). Cinquième rencontre Réseaux et histoire, Oct 2019, Rennes, France. halshs-02360137

HAL Id: halshs-02360137
https://shs.hal.science/halshs-02360137

Submitted on 12 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Analyse relationnelle d'une scène musicale extrême, le *Darah & Maruah movement* (Malaisie, Singapour)

Laurent Beauguitte, Chargé de recherche, UMR Géographie-cités & Hugues Pecout, Ingénieur d'étude, FR CIST[1]

Résumé : cette communication s'intéresse à la scène musicale malaisienne *Darah & Maruah*, scène néo-nazie de RAC et de *black metal* apparue dans les années 2000. La formalisation des liens entre musiciens et groupes sous forme de graphes bipartis permet de mettre en évidence les acteurs les plus centraux, acteurs généralement investis de manière multiple dans cette scène. La question de la personne dans le *black metal* constitue un obstacle à l'objectivation scientifique et à l'analyse fine des trajectoires individuelles.

Abstract: this communication deals with the Malaysian music scene *Darah & Maruah*, a neo-Nazi scene of RAC and black metal that appeared in the years 2000. The formalization of the links between musicians and groups in the form of bipartite graphs makes it possible to highlight the most central actors, actors generally invested in multiple ways in this scene. The question of the person in black metal constitutes an obstacle to scientific objectification and prevent precise analysis of individual trajectories.

Mots clés : NSBM, RAC, Malaisie, Analyse de réseaux, Scène musicale

Key words: NSBM, RAC, Malaysia, Network Analysis, Musical scene

Introduction

Cette communication s'inscrit dans un travail en cours sur les fonctionnements locaux et globaux de « scènes musicales » nationalistes – l'usage des guillemets s'impose tant certains aspects liés à la définition classique des scènes musicales sont souvent absents (disquaire, salle de concert, lieu de sociabilité - voir Bennett et Peterson, 2004). Nous nous intéressons plus particulièrement au contraste entre le fonctionnement très cloisonné des « scènes » locales (semi-clandestinité, faible nombre d'artistes et de concerts, devant des audiences généralement très clairsemées) et l'importance de leurs réseaux internationaux (distribution, liens entre labels, collaborations).

Si ces milieux artistiques sont très minoritaires et fréquemment cibles de poursuites judiciaires, ils parviennent cependant à créer des espaces où composer, produire, jouer et diffuser leur musique. La scène présentée ici, le *Darah & Maruah Movement* (mouvement *Sang & Honneur*), s'est développée au milieu des années 2000 dans la province de Selangor en Malaisie, une branche secondaire s'étant ensuite créée à Singapour.

[1] beauguittelaurent@hotmail.com ; hugues.pecout@cnrs.fr

Une première partie présente les principales notions mobilisées avant de rappeler très succinctement l'histoire de deux genres, le RAC (*Rock against* C*ommunism*) et le NSBM (*National-socialist black metal*). La deuxième partie présente les données mobilisées, les choix de formalisation opérés et les principaux résultats obtenus. Enfin la troisième et dernière partie s'intéresse plus spécifiquement aux questions liées à la personne dans les réseaux.

1. Deux mouvements musicaux d'extrême-droite : concepts et contextes

1.1 Étudier des scènes musicales extrêmes

La première notion mobilisée est celle de « scène musicale locale » décrite dans les termes suivants par Bennett et Anderson : « a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene. » (2004, p. 8). Cette notion apparaît comme un mélange entre celle de « monde artistique » proposée par Howard Becker (1984) dans la mesure où elle prend en compte l'ensemble des personnes permettant à cette scène d'exister, et celle de sous-culture dans la mesure où les membres tendent à adopter des signes distinctifs.

La notion d'activisme est appropriée pour l'étude des scènes musicales nationalistes dans la mesure où les artistes les plus impliqués sont généralement engagés à la fois dans le monde musical, de façon plurielle (musicien, animateur de label, producteur, organisateur de concert, distribution, fanzine, etc.), et dans des courants politiques radicaux. Si la musique est première, elle est aussi considérée comme un moyen de diffuser un message idéologique fort. L'implication peut aller jusqu'à mettre en péril l'intégrité physique des activistes (poursuite judiciaire, emprisonnement, agression).

En ce qui concerne l'analyse de réseaux, deux notions principales sont mobilisées ici ; la notion de *catnet* proposée par Harrison White dans les années 1960 et celle de centralité. Le *catnet* est censé permettre de prendre en compte simultanément le réseau des sociabilités choisies par les individus (*netness*) et les attributs individuels, notamment liés aux appartenances catégorielles (*catness*) (White, 1965 ; Santoro, 2008). Au sein d'un groupe social donné, relations interpersonnelles et identités catégorielles sont censées se renforcer les unes les autres (cf l'article de Gobille, 2010, sur l'utilisation de la notion par Tilly). La notion de centralité mobilisée ici est celle de la centralité de degré (plus un acteur est connecté, plus il joue un rôle important dans le réseau). Étant donnée la nature bipartie des graphes étudiés, la centralité de degré d'ordre 2 est prise en compte afin de déterminer l'étendue des cercles relationnels musicaux des acteurs.

1.2 Une (très) courte histoire du RAC

Le RAC (*Rock against Communism*) apparaît au début des années 1980 au Royaume-Uni mêlant idéologie d'extrême-droite et musique oi ! (Lescop, 2003 et 2012). Grâce au soutien du *National Front* (Shaffer, 2013) et au talent d'organisateur du leader de *Skrewdriver,* Ian Stewart Donaldson, ce mouvement politico-musical se répand au niveau international, notamment avec la création en 1987 du réseau *Blood & Honour (BH)*. Cette scène se diversifie rapidement au niveau musical et à peu près tous les genres, excepté le reggae, sont investis par des artistes défendant le « white power » (Chastagner, 2012). Un trait caractéristique est la multiplicité des projets et des groupes dans lesquelles s'investissent certains acteurs de cette scène : le seul Ian Stewart Donaldson, tout en continuant *Skrewdriver*, a ainsi fondé un groupe de rockabilly (*The Klansmen*), un groupe de *heavy metal* (*White Diamond*), chanté des albums de folk, etc.

Les années 1980 et 1990 sont marquées simultanément par la vitalité de certaines de ces scènes, notamment en Europe de l'Est et aux États-Unis (Cotter, 1999 ; Corte et Edwards, 2008), le succès financier de certains labels spécialisés dans la « hate music » (*Rock-O-Rama* en Allemagne, *Resistance Records* au Canada[2], *Midgard Records* en Suède…) et la violence des conflits internes, plus pour des raisons financières qu'idéologiques (Lowles, 2003). Les tentatives des gouvernements, essentiellement en Europe de l'Ouest, pour stopper l'essor de cette scène ont connu un succès variable. Si les concerts sont le plus souvent clandestins, si la diffusion des disques se fait quasi-exclusivement *via* des listes de diffusion (papier puis en ligne), ces scènes minoritaires restent actives voire économiquement rentables.

Les scènes RAC existent toujours aujourd'hui, elles sont cependant vieillissantes et n'ont guère su se renouveler musicalement – ce constat est également valable pour les scènes punks d'extrême-gauche. Dans les pays européens, une poignée de concerts clandestins sont organisés chaque année par les réseaux *BH* et *Hammerskins* mais l'audience ne dépasse qu'exceptionnellement la centaine de personnes. Les seules exceptions concernent des groupes ayant su fidéliser leur public au fil des décennies (*Lemovice* ou *In Memoriam* en France) et la scène italienne où le réseau des *Casapound* (centres sociaux d'extrême-droite) permet l'existence d'une scène musicale fasciste active. L'apparition d'un genre musical plus agressif, le *black metal*, a sans doute contribué à marginaliser le RAC.

1.3 Le NSBM du milieu des années 1990 à nos jours

Le *black metal* apparaît dans les années 1980 – l'étiquette n'est pas employée à l'époque et la « première vague du *black metal* » est une construction *a posteriori* - avec des groupes comme *Venom* (Royaume-Uni), *Celtic Frost* (Suisse) ou *Bathory* (Suède). Plusieurs éléments créent une identité commune : chant hurlé, production rudimentaire, thèmes

[2] Il existe plusieurs labels homonymes, celui dont il est question ici est le suivant : https://www.discogs.com/label/33630-Resistance-Records-3.

satanistes et utilisation de pseudonymes évocateurs. La « deuxième vague » (là encore, il s'agit d'une construction *a posteriori*) apparaît en Norvège au début des années 1990 et attire rapidement l'attention médiatique en raison des violences qui l'accompagnent (meurtres, incendies d'églises – voir Moynihan et Soderlind, 1998). Elle provoque aussi un renouveau de l'esthétique *metal*, le black *metal* étant depuis l'un des genres les plus actifs de la scène *metal* (Beauguitte et Pécout, 2019a). L'un des artistes les plus influents de cette deuxième vague, Varg Vikernes, seul membre du groupe *Burzum*, se met à écrire en prison des textes politiques mêlant paganisme, racisme et antisémitisme, ce qui va favoriser le développement du NSBM - *Burzum* n'étant cependant pas un groupe NSBM.

Produisant des albums sombres, violents, aux textes généralement non compréhensibles à l'écoute, le NSBM séduit musicalement bien au-delà des seuls militants d'extrême-droite – ce qui n'était guère le cas du RAC. Le *black metal* en général revendiquant un côté misanthrope, nihiliste et choquant, il n'était pas surprenant de voir apparaître des svastikas sur les pochettes de disques ou des textes à la gloire d'Hitler. Comme l'écrit Olson à propos de la scène du milieu des années 1990, « swastikas and racism were largely provocations; one example of misanthropy among many. » (Olson, 2012). Taylor à propos de la scène norvégienne écrit quant à elle « Black metal's appropriations of Nazism, along with satanism and Norse paganism, are also related to the scene's propensity for misanthropy - its celebrations of violence and war, and discourses about survival of the fittest or purging the weak. » (2010). Si des groupes de NSBM existent un peu partout dans le monde, il s'agit d'un phénomène très marginal et peu de groupes se revendiquent ouvertement NS (Maspero et Ribaric, 2014).

En ce qui concerne les caractéristiques de ce sous-genre très marginal, on peut noter le nombre élevé de *one-man-band*, le caractère très confidentiel des productions discographiques (les tirages à 14 ou 88 copies[3] sont fréquents), le très faible nombre de groupes donnant des concerts et la rareté de ces concerts (une poignée par an dans les pays européens). Il est cependant important de signaler que la grande majorité des artistes impliqués dans des groupes de NSBM jouent aussi dans des groupes non politiques et que les labels diffusant des disques de NSBM diffusent également des disques de *black metal* – ce qui est aussi une différence par rapport au RAC où le caractère idéologique des labels était beaucoup plus explicite.

Qu'il s'agisse du RAC ou du NSBM, il est souvent délicat de parler de scène musicale au sens strict. En effet, le caractère confidentiel et clandestin des productions empêche le plus souvent que ces artistes puissent rencontrer leur public en dehors des forums en ligne. Il existe pourtant quelques exceptions en Europe (Italie, Ukraine) et, plus surprenant *a priori*, en Asie du Sud-Est, les scènes RAC et NSBM en Malaisie et à Singapour étant regroupées dans le *Darah & Maruah Movement* et formant, comme nous allons le voir par la suite, une scène musicale active et plurielle.

---

[3] Références explicites à Adolph Hitler (1ière et 8ième lettres de l'alphabet) et à Heil Hitler (8ième lettre de l'alphabet). Par ailleurs, la faiblesse des tirages montre également que ces labels ont peu à voir avec les *majors* de l'industrie du disque (pas d'avance aux artistes, très peu de moyens promotionnels, relais médiatiques *mainstream* inexistants, etc.).

2. Le *Darah & Maruah movement* : sources, méthodes et principaux résultats

Le mouvement *Darah & Maruah* vise explicitement à unir groupes RAC et groupes *metal* de ce qu'ils considèrent comme l'aire culturelle malaise (*Nusantara*),soit la Malaisie, Brunei, Singapour et l'Indonésie.

2.1 Les sources et leurs limites

En ce qui concerne le *metal*, l'encyclopédie collaborative *metal-archives.org* permet de récupérer des informations précises sur l'origine, la chronologie, la discographie et la composition des groupes, y compris de groupes très obscurs. De nombreux fans de *metal* extrême font preuve d'une volonté affirmée de documenter leur scène (Allett, 2011), ce qui explique la richesse des informations disponibles (pour une présentation générale de *metal-archives* et de ses limites, voir Beauguitte et Pecout, 2019a). Le site *discogs.com* qui recense la production discographique mondiale a été mobilisé de façon moins intensive pour contrôler des éléments discographiques (pochette, crédits, tirage).

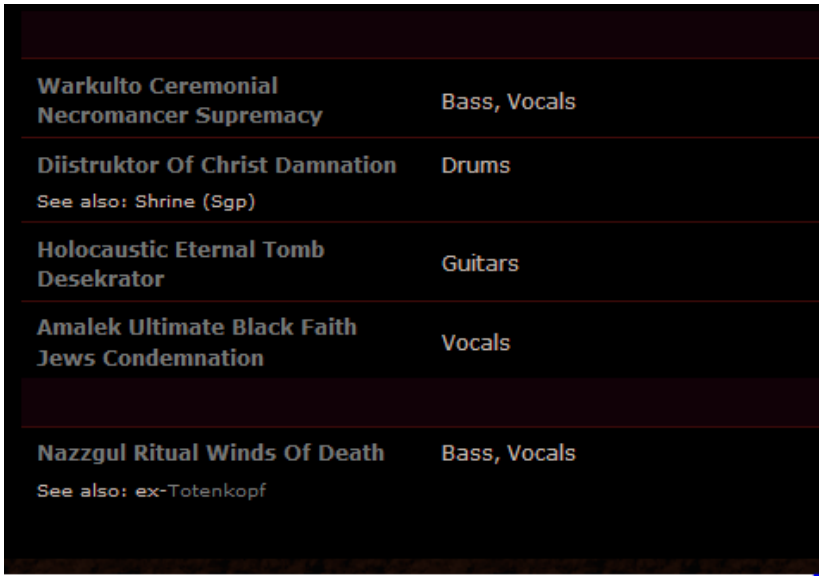
En ce qui concerne la scène RAC, les sources disponibles sont beaucoup moins riches ; il est possible de connaître la discographie (en excluant la plupart des disques auto-produits) des principaux groupes et c'est en général toute l'information disponible. Tous les résultats présentés ensuite souffrent donc d'une disproportion entre la quantité et la qualité des informations disponibles selon le genre musical, la scène RAC étant sous-représentée.

La prise en compte fine de la chronologie n'est pas toujours possible en ce qui concerne la composition des groupes. Les captures d'écran ci-dessous montrent deux exemples opposés : la composition du groupe malaisien *Raptor* (informations complètes et précises) ; celle du groupe de Singapour *Black Torture* – les deux étant membres du *D&M*.

Composition du groupe *Raptor*



Composition du groupe *Black Torture*. Dans ce deuxième cas, la chronologie du groupe est tout aussi imprécise dans la mesure où il est noté 2004-?, ?-present (as *Exkruzio*).



Warkulto Ceremonial Necromancer Supremacy	Bass, Vocals
Diistruktor Of Christ Damnation See also: Shrine (Sgp)	Drums
Holocaustic Eternal Tomb Desekrator	Guitars
Amalek Ultimate Black Faith Jews Condemnation	Vocals
Nazzgul Ritual Winds Of Death See also: ex-Totenkopf	Bass, Vocals

Source : metal-archives.org

Afin de compléter ces informations, j'ai également utilisé les pages Facebook de groupes et de labels (voir la rubrique Sources) et échangé quelques messages avec l'un des membres de *Jugra*.

2.2 Choix méthodologiques

Trois types de réseaux sont créés à partir des données collectées : des graphes bipartis musiciens-groupes où un lien est créé quand un musicien est/a été membre du groupe en question (ce seront les seuls graphes mobilisés dans cette communication) ; des graphes bipartis groupes-labels où un lien est créé quand un disque d'un groupe sort chez un label donné ; enfin des graphes unimodaux groupe-groupe pour les *splits* (enregistrement de 2 groupes ou plus sur un même disque).

Dans les graphes groupe-musicien, les liens ont pour attribut les dates auxquelles le musicien appartient au groupe considéré (quand l'information est disponible) et son rôle (instruments, voix). Chaque groupe a pour attributs les dates de début et éventuellement de fin, les changements de nom éventuel, le style musical, l'État et l'appartenance ou non au *D&M*. J'ai en effet collecté les données relatives à tous les groupes auxquels ont participé les membres les plus actifs du *D&M* (Andika, Apit, Black, Tu Han Tu, etc.), que ces groupes soient ou non affiliés au *D&M*. Des informations spécifiques sont ajoutées si besoin (ex. liens de parenté entre deux musiciens, rôle spécifique).

Lorsque des données sont manquantes, nous les inférons de la façon suivante :
- lorsque la date de formation est inconnue (ex. *Exothermix*), la première date correspond au premier enregistrement renseigné ;

- lorsque la date de fin est inconnue (ex. *Iron Claw*), la date de fin correspond au dernier enregistrement renseigné.

Par contre, lorsque les dates d'appartenance au groupe sont floues (*Past member*, *Last known line-up*), les données sont considérées manquantes, la mention *Past* renvoyant à des groupes qui ne sont plus actifs. Bien souvent, l'absence d'informations précises oblige à créer des graphes agrégés qui masquent l'instabilité de la scène (cf *infra*).

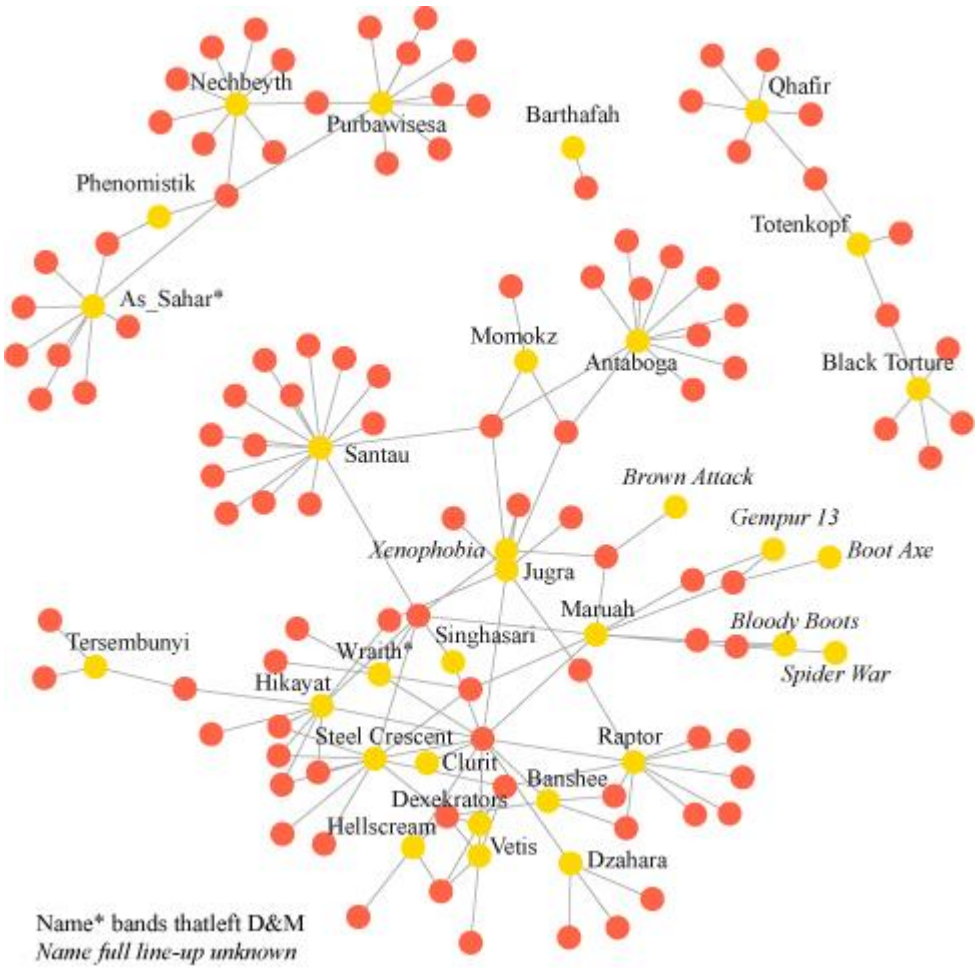
2.3 Principaux résultats

Sur l'ensemble de la période, 47 groupes et 136 musiciens (le masculin s'impose, 135 sont des hommes) composent le corpus étudié. 31 de ces groupes sont membres du *D&M*, 24 étant en Malaisie et 7 à Singapour. Le statut de ces 47 groupes est le suivant : 19 sont actifs aujourd'hui, 7 ont changé de nom, 2 sont en pause, 8 se sont séparés et l'information est inconnue pour 11 d'entre eux. Les dates de début des groupes sont manquantes pour 15, les dates de fin pour 7. En ce qui concerne l'appartenance des musiciens aux groupes, la date d'entrée dans le groupe manque dans 30% des cas (66 sur 230), la date de fin dans 20 % des cas (48).

En ce qui concerne les groupes membres du *D&M*, si 75 musiciens jouent dans un groupe et un seul, ils sont 16 à jouer dans au moins deux groupes et le plus prolifique, Andika, a été/est membre de 13 groupes différents – il anime également le micro-label *Heritage Nusantara*[4]. En ce qui concerne la composition des groupes, elle varie de 1 (2 *one-man bands* de *metal* et 3 groupes pour lesquels la composition est partiellement connue) à 15, l'instabilité des groupes comme de leur composition étant fréquente.

Le graphe relatif aux seuls groupes membres du *D&H* mais agrégeant l'ensemble de la période n'est pas connexe : outre la petite composante connexe du *one-man band* de *black metal Barthafah*, on trouve deux composantes connexes avec des groupes de Singapour (*Black Torture*, *Totenfopf* et *Qhafir* d'un côté, *As Sahar*, *Phenomistik*, *Nechbeyth*, *Purbawisesa* de l'autre) et une grande composante connexe où les groupes sont majoritairement mais non exclusivement malaisiens. Il est possible que la non-connexité des groupes à Singapour soit liée à des données manquantes.

[4] Deux autres labels malaisiens semblent proches (groupes NS et RAC, visuels), *Dark Inside Productions* et *MTD Production*, mais les propriétaires de ces labels ne sont pas connus.



Ce graphe gomme l'aspect temporel : le leader de *Qhafir* crée *Totenkopf* quand le premier se sépare ; *Steel Crescent*, formé en 2007, devient *Hikayat* en 2009 ; le groupe *Banshee* se sépare en 2008 et donne naissance à *Dexekrators* (2009-2010), ce dernier devenant *Hellscream* en 2011.

Le tableau ci-dessous fournit le nombre de sommets des *ego-networks* d'ordre 2 des artistes ayant le degré le plus élevé : on prend donc en compte les groupes et les autres musiciens de ces groupes, ce qui donne un proxy du nombre de relations potentielles de ces acteurs - potentielles car ils ne sont pas nécessairement tous membres des mêmes groupes en même temps. Hormis Tu Han Tu, graphiste pour des artistes et labels locaux, tous jouent également dans des groupes sans message politique.

	Nb groupes du D&M (ordre 1)	Nb artistes D&M (ordre 2)	Nb de groupes total (ordre 1)	Nb d'artistes total (ordre 2)
Andika (voix, multi-instrumentiste)	13	40	19	61
Apit (batteur)	7	36	13	48
Tu Han Tu (chant, guitare, basse)	4	32	4	32

Black (guitare)	2	15	6	29
Agares (batterie)	5	16	6	18
Kapak (guitare, basse)	3	18	5	20

Ce type de *catnet*, impliquant une poignée de musiciens multipliant les projets avec ou sans message politique, supposant des compétences multiples (organisation de concert, animation de label, graphisme), est similaire à toutes les scènes musicales *underground*, quelle que soit la coloration politique (ou son absence) et le style (cf Gosling, 2004, sur les scènes anarcho-punk nord-américaine et anglaise). Par rapport à d'autres cercles de *black metal* néo-nazi (le *Sourthern Elite Club* argentin ou le *BlazeBirth Hall* russe, voir Beauguitte et Pecout, 2019b), le *D&M* se distingue par sa grande diversité musicale, son nombre plus élevé d'acteurs et sa capacité à organiser des concerts, lesquels sont parfois annulés en raison de la pression conjuguée des autorités et des militants antifascistes locaux (Ferrarese, 2019).

Une originalité supplémentaire repose dans l'intégration réelle de la plupart de ces activistes dans la scène *metal* du pays. Jouant dans des groupes ouvertement néo-nazis et dans des groupes sans message politique, ils apparaissent tantôt dans des festivals généralistes, tantôt dans des festivals semi-clandestins et ultra-nationalistes. Multiplier les projets, les pseudonymes, est aussi une stratégie permettant à la scène de se maintenir dans un contexte souvent hostile. Le fait que la Malaisie soit une dictature dirigée par un parti unique de droite nationaliste n'est pas nécessairement un atout, le *metal* ayant été régulièrement réprimé voire interdit dans le pays.





L'affiche de gauche annonce un festival *metal*, à dominante *death* et *black*, tout à fait classique. À droite, le festival metal/punk qui annonce « no racist, no fascist » accueille des groupes néo-nazis (*Jugra*, *Spider War*, *Brown Attack*) – et d'autres apolitiques (le groupe punk *Bald Syndicate* commente le flyer en écrivant « we just a band who play oi! punks music, we all poser...tq...hahaha #NoLeftNoRight »). Un certain nombre de musiciens joueront les deux soirs (Black, guitariste d'*Exothermix* et de *Jugra*) et le groupe *Antaboga* est à l'affiche des deux festivals.
Source : pages Facebook de *Firasah* et de *Bald Syndicate*

L'analyse présentée ici fait appel à un nombre de mesures très restreint, contrairement par exemple à celle de Crossley portant sur les débuts de la scène punk londonienne : l'auteur parvenait à construire un réseau complet et à interpréter notamment la densité, le diamètre, les centralités de degré et d'intermédiarité, etc. (Crossley, 2008). Cet appareil méthodologique était rendu possible par la documentation existante : les hebdomadaires musicaux anglais ont beaucoup écrit sur cette scène dès le début et à peu près tous les acteurs de cette scène ont fait l'objet de biographies et de documentaires. Parvenir à une telle précision avec les données suppose de travailler sur une scène devenue ensuite importante et de préférence anglaise (rôle des hebdomadaires déjà cités) ou nord-américaines (importance du marché potentiel) comme le *trash metal* venu de Californie ou la techno de Detroit. Inversement, travailler sur des scènes marginales restées marginales limite les approches quantitatives possibles.

3. La personne dans les réseaux du *Darah & Maruah*

Étudier des relations entre artistes, entre groupes, entre labels afin de comprendre le fonctionnement d'une scène musicale suppose de faire un certain nombre de choix méthodologiques et conceptuels liés à ce qu'on définit comme artiste, comme groupe ou comme label. Pour prendre un exemple, un *one-man ban*d de *black metal* sortant ses albums sur son propre label (la situation n'est pas rare) implique une seule personne pouvant être représentée par trois sommets et deux liens différents (musicien – groupe et groupe – label). Une première partie s'intéresse au caractère nécessairement pluriel de l'artiste et justifie les choix opérés ; la seconde partie questionne l'objet groupe et son instabilité ; la troisième partie s'intéresse spécifiquement à la question de l'individu dans le *black metal*.

3.1 La personne, l'artiste et ses doubles

Choisir un nom de scène, et ce qu'elle que soit la pratique artistique, est banal. Multiplier les pseudonymes est rare dans certaines pratiques (cf le cas Romain Gary - Émile Ajard) mais très fréquent dans d'autres, notamment dans les cultures underground ; Joe d'Amato (cinéma bis) signait ses films de façon multiple (David Hills, Dirk Frey, Peter Newton, etc.). Si le cas du *black metal* est un peu spécifique (cf *infra*), considérer que la personne civile et l'artiste ne forment qu'un seul et même individu ne semble guère poser de problème (la mort de Jean-Philippe Smet n'a pas provoqué un délire journaliste et politique national en France, celle de Johnny Halliday si).

Selon le théoricien Philip Auslander, dans la musique populaire, on peut distinguer trois couches (« layers »): « the real person (the performer as human being), the performance persona (the performer's self-presentation), and the character (a figure portrayed in the song text) » (cité dans Waksman, 2009, p. 73). Certains artistes du *D&M* poussent la logique plus loin et Andika prend un nom différent pour (presque) chaque projet[5] dans lequel il s'investit (cf encadré). Ce cas limite se vérifie pour d'autres artistes de cette scène : le guitariste Black (pseudonyme pour les groupes *Exothermix*, *Hikayat*, *Muntah* et *Slaydeath*) utilise également Daeng Hitam (*Jugra*) et Black Kecik (*Firasah*) ; le batteur Apit a utilisé les peudonymes Hafiz (*Steel Crescent*, *Hikayat*), Panglima Demang Bersiong (*Singhasari*) ou Blackgoats (*Santau*) – liste non exhaustive – et l'on pourrait multiplier les exemples. Cela renvoie parfois à un choix du groupe : les musiciens de *Wraith* portent tous des numéros ; dans *Vetis*, le pseudonyme doit commencer par SS. Tous ces pseudonymes ont été conservés mais ils ont été agrégés pour les représentations et les mesures ; un musicien peut avoir 5 ou 10 pseudonymes mais comprendre son rôle dans une scène musicale nécessite de pouvoir l'identifier comme un musicien et un seul.

---

[5] Le chanteur du groupe finlandais de *black metal …And Oceans* pousse la logique plus loin encore : il apparaît au sein de ce seul groupe sous les noms de K-2T4-S, You, Kiimmo Virtasaari, Qim Cum, Killstar, Kenny, etc. (Ikäheimonen, p. 291).

Encadré 1: Neuf pseudonymes par personne ? L'exemple d'Andika

Andika est l'un des leaders du *Darah & Maruah movement*, propriétaire du label *Heritage Nusantara*, et impliqué dans de nombreux projets. Sa page *metal-archives* (consultée le 17 janvier 2019) recense 9 groupes actifs et 9 groupes passés. S'il utilise le plus souvent comme nom de membre Andika, il utilise également les pseudonymes suivants (nom de groupe entre parenthèses) : Daemonia Darkbearer (*Banshee*, *Dexekrators*, ce deuxième groupe étant issu de la séparation du premier), Daging Virus A (*Meatcleaver*), Asri (*Raptor*), N°5 (*Wraith*), Udin (*Firasah*), Daemonia Darkbearer of Bestial Warkommand and Blasphemik Howl of Pontianak (*Hellscream*), Daeng Andika (*Jugra*) et SS Warkommand (*Vetis*).

3.2 Le groupe, une entité instable

Si un musicien peut choisir des noms de scène différents, *a priori* la situation est différente pour un groupe, ensemble supposé à peu près stable de musiciens, identifiable par son nom voire son logo. Or, et cela était parfois explicite et parfois implicite dans les résultats relatifs au *D&M*, ce caractère clairement défini de l'objet est trompeur.

Si l'on prend l'exemple du groupe *Momokz* créé en 2009, devenu *Momok* en 2010 et *Antaboga* en 2011, est-il pertinent de considérer que les deux premiers ne font qu'un alors que le troisième serait fondamentalement différent ? Examiner la composition des trois groupes permet de justifier ce choix : 3 musiciens créent le groupe originel en 2009, 2 restent jusque 2011, date à laquelle la composition et le nom du groupe changent complètement. Avoir une attitude nominaliste en ce qui concerne les groupes n'est pas absurde : le nom d'un groupe est ce qui lui donne son identité, que ce soit sur scène ou sur disque. Malgré l'instabilité parfois très forte des formations, le fait de garder le nom originel a un sens pour le public du groupe[6].

Enfin, deux cas particuliers doivent être mentionnés : *Wraith* et *As Sahar* qui font tous deux partie du *D&M* lors de la première partie de leur carrière. En 2014, la composition du groupe *Wraith* change complètement, ses nouveaux membres choisissent de continuer sous le même nom mais en effaçant toute référence au nazisme. *As Sahar* choisit lui aussi d'effacer toute référence au *D&M* suite au départ de deux musiciens autour de 2012 ; l'un de musiciens les plus actifs du *D&M*, le batteur Apit, joue depuis 2017 dans ce groupe, ce qui explique la présence dans les données d'un *As Sahar* 1 et *As Sahar* 2.

3.3 Esthétiques du *black metal*, devenir « Autre »

Dès les origines du *black metal*, l'usage du pseudonyme plus ou moins évocateur s'impose. Comme l'écrit Patterson, en choisissant des noms de scène, le groupe anglais *Venom* « inadvertently kick-started a tradition that would become almost mandatory

[6] Il y a bien sûr des exceptions, à savoir des groupes gardant leur nom tout en perdant leur public et d'autres qui changent de nom mais gardent leur public : les *Clash* sans Mick Jones (1983-1986) ne sont plus les « vrais *Clash* » pour la critique ou pour le public ; inversement les personnes qui vont voir *les Insus* sur scène viennent voir *Téléphone* (sans la bassiste).

within black metal », le leader Cronos expliquant dans une interview au magazine américain *Sounds* « There are more than stage names. They are states of mind. It's sort of a possession » (Patterson, 2013, p. 9). Le groupe *Bathory* innove de son côté en refusant toute photographie promotionnelle, masquer voire effacer l'identité sociale des musiciens est une volonté explicite (*id*, p. 28).

La deuxième vague de *black metal* issue de Norvège ajoute un élément qui s'impose rapidement, le maquillage en noir et blanc nommé *corpse paint*. Si l'influence du groupe *Kiss* est affirmée par la plupart des acteurs de la « deuxième vague du *black metal* », l'ambition est différente, il s'agit tout à la fois d'effacer son identité sociale et de créer un univers inquiétant et malsain. Comme l'affirme alors Faust du groupe *Emperor*, « When we, under a gig or during a photo session, are using corpsepaint [sic], we are usually in a state of mind that makes us feel like we are getting nearer darkness (and maybe even one with darkness)... At such events, I look at myself as one of the creatures of the night...child of darkness » (Plillipov, 2011).

Deux albums norvégiens fondateurs du son et de l'esthétique *black metal*

Darkthrone, 1993, *Transilvanian Hunger*	*Immortal*, 1993, *Pure Holocaust*
	

Source : discogs.com. Le fait d'avoir des logos de groupe à peu près illisibles au premier abord est une autre spécificité du *black metal* ; le genre est supposé s'adresser à une élite capable de les déchiffrer.

Bien évidemment, ces choix artistiques peuvent être un frein à toute tentative d'objectivation scientifique. Si les principaux acteurs du *D&M* sont identifiables, c'est en raison de la tension entre l'éthique underground lié au *black metal* et le prosélytisme inhérent à tout activisme politique mais, inversement, il est de nombreux musiciens dont on ne connaît rien de plus qu'une photographie en noir et blanc et en *corpse paint*. Il est des cas où l'évolution des projets et des pseudonymes renvoient de toute évidence à des intentions et à des esthétiques différentes (voir l'exemple de Hellking *infra*). Si choisir d'agréger ces trois incarnations peut sembler pertinent pour analyser une scène locale, inversement, conserver la singularité de ces incarnations successives aurait du sens pour

une étude musicologique.

Une personne, trois incarnations successives dans trois groupes de *black metal*

Korgan Baath du groupe *Qhafir* (2003-2005)	Hellking du groupe *Hellgoat* (2005- ?)	Hellking avec le groupe *Totenkopf* (2006-2010, 2017)
		

Source : metal-archives.org

En guise de conclusion

L'analyse de réseaux permet-elle de comprendre autrement ce qui se joue au sein d'une scène musicale underground – le fait que celle-ci soit néo-nazie et malaisienne n'ayant en réalité que peu d'importance ? *A minima*, elle apparaît comme un moyen correct de visualiser les trajectoires et les collaborations. L'absence de précisions des données – pourtant beaucoup plus riches pour le *metal* que pour les autres musiques populaires – empêche de prendre en compte les trajectoires de façon exhaustive mais cela est un marqueur de l'instabilité de la scène – trait commun aux scènes musicales amateurs en général. Ce réseau est certes dense mais le rôle clé joué par certains musiciens apparaît clairement. Le concept de *catnet* n'apporte qu'une plus-value relative étant donné le faible nombre d'attributs individuels connus (des hommes, entre 20 et 50 ans, nationalistes et fans de *metal*…). L'approche par les *ego-networks* d'ordre 2 permet de dépasser la stricte comptabilité du nombre de groupes en donnant un aperçu des ressources sociales et musicales à disposition d'un artiste. D'autres aspects non abordés ici gagnent également à être conceptualisés en termes relationnels (labels, *splits*).

La question de la personne dans les réseaux est délicate à trancher. En fonction des objets de recherche, il peut être pertinent de considérer chaque avatar artistique comme un sommet différent ou de les considérer comme une seule et même personne. Les réincarnations successives d'un même ensemble de musiciens sous des noms de groupes différents pourraient être agrégées en un seul sommet. Inversement, garder le même nom alors que la majeure partie des membres d'origine quitte le groupe peut sembler problématique. La volonté explicite de certains musiciens de rester dans l'ombre[7], choix lié

[7] Il n'est pas rare que des artistes refusent interviews, concerts et photographies; le refus des réseaux sociaux numériques est également fréquent. De plus, certains groupes ne donnent aucune information sur

aux principes éthiques généralement partagés dans le monde du *black metal*, rend évidemment plus difficile encore l'objectivation de certaines trajectoires et collaborations. En ces temps de transparence et de connectivité – nom poli d'une société de surveillance numérique généralisée -, qu'il puisse exister de tels zones d'ombre soigneusement gardées a au fond quelque chose de rassurant.

Sources

metal-archives.com, discogs.com

Pages Facebook des groupes *Antaboga* (*D&M*, Malaisie), *Bald* Syndicate (Malaisie), Jugra (*D&M*, Malaisie), *Firasah* (Malaisie), *Spiderwar* (*D&M*, Singapour) et des labels *Heritage Nusantara* et *MTD Production*.

Références

Nicola Allett, 2011, The extreme metal "connoisseur", *Popular Music History*, 6(12): 164-79.

Laurent Beauguitte et Hugues Pecout, 2019a, "Les mondes du *metal* d'après l'*Encyclopedia Metallum*." *Volume! La revue des musiques populaires* 15: 2 (2019a): 57-69.

Laurent Beauguitte et Hugues Pecout, 2019b, Three NSBM circles, between local ancrage and global networks, *ISMMS Conference*, Nantes.

Howard S. Becker, 1984, *Art worlds*, University of California Press.

Andy Bennett et Richard A. Peterson (ed.), 2004, *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual,* Vanderbilt University Press.

Claude Chastagner, 2012, Hate Music, *Transatlantica*, 2, http://transatlantica.revues.org/6075.

John M. Cotter, 1999, Sounds of Hate: White Power Rock and Roll and the Neo-Nazi Skinhead Subculture, *Terrorism and Political Violence*, 11: 111–40.

Ugo Corte et Bob Edwards, 2008, White Power music and the mobilization of racist social movements, *Music and Arts in Action*, 1(1): 4-20.

Nick Crossley, 2008, Pretty connected: The social network of the early UK punk movement. *Theory, Culture & Society*, 25(6): 89-116.

Marco Ferrarese, 2019, What's behind 'Malay power' music – ethnic-Malay neo-Nazis playing punk and metal with a dark message, South China Morning Post, 20 July 2019, en ligne.

Boris Gobille, 2010, Charles Tilly et la violence collective: moment critique et formation conceptuelle, 1968-1979, *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 19: 173-82.

Tim Gosling, 2004, "Not for Sale": The Underground Network of Anarcho-Punk, in Andy

---

leur composition, voir par exemple le groupe français *Deathspell Omega*.

Bennett et Richard Peterson (ed.). *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*, Vanderbilt University Press, p. 168-83.

Tero Ikäheimonen, 2018, *The devil's cradle, The story of Finnish black metal*, Svart Publishing.

Gildas Lescop, 2003, « Honnie soit la Oi ! » Naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation sociale et musicale, *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2(1), http://volume.revues.org/2344.

Gildas Lescop, 2012, Skinheads: du reggae au Rock Against Communism. *Volume! La revue des musiques populaires*, 9(1):129-49.

Nick Lowles, 2003, *White Riot: The Violent Story of Combat 18*, Milo Books.

David Maspero et Max Ribaric, 2014, *As wolves among sheep. La saga funèbre du NSBM*, Camion noir.

Michael Moynihan et Didrik Soderlind, 1998, *Lords of Chaos*, Feral House.

Benjamin Hedge Olson, 2011, Voice of our blood: National Socialist discourses in black metal, *Popular Music History*, 6(2): 135-49.

Dayal Patterson, 2013, *Black Metal. Evolution of the Cult*, Feral House.

Michelle Phillipov, 2011, Extreme music for extreme people? Norwegian black metal and transcendent violence, *Popular Music History,* 6(12): 150-63.

Marco Santoro, 2008, Framing Notes. An Introduction to" Catnets". *Sociologica*, 2(1): 1-23.

Ryan Shaffer, 2013, The soundtrack of neo-fascism: youth and music in the National Front, *Patterns of Prejudice*, 47 (4–5): 458–82.

Laura Wiebe Taylor, 201, Nordic Nationalisms: Black Metal takes Norway's Everyday Racisms to the Extreme, In *The metal void: First gatherings*, Inter-Disciplinary Press, 161-74.

Steve Waksman, 2009, *This ain't the summer of love: conflict and crossover in heavy metal and punk*, University of California Press.

Harrison White, 1965, *Notes on the constituents of social structure*. Mimeo.