



HAL
open science

New Wave 1978-1984 Un produit culturel anglais globalisé ?

Laurene Exposito

► **To cite this version:**

Laurene Exposito. New Wave 1978-1984 Un produit culturel anglais globalisé?. domain_shs.info.comm. 2012. mem_00982651

HAL Id: mem_00982651

https://memic.ccsd.cnrs.fr/mem_00982651v1

Submitted on 24 Apr 2014

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.

NEW

WAVE *1978-1984*

UN PRODUIT CULTUREL ANGLAIS GLOBALISÉ ?

MÉMOIRE RÉALISÉ PAR **LAURENE EXPOSITO**

N°259859, LAURENE_EXPOSITO@HOTMAIL.FR

SOUS LA DIRECTION DE MONSIEUR **VINCENT ROUZE**

MASTER 2 INDUSTRIES CREATIVES

2011-2012

UNIVERSITE PARIS 8

I- DU PUNK AU POST-PUNK : CULTURES LOCALES ET TERRITOIRES DE MUSIQUES

I-1 UN TERRITOIRE, DES MUSIQUES?

I-1-A LA VILLE : LE TERREAU DE L'ART

I-1-B LES MUSIQUES DE LA RÉVOLTE ANGLAISE ?

I-1-C ETUDE DE LA SCÈNE POST-PUNK : SHEFFIELD, MANCHESTER ET LEEDS

II-2 DES MUSIQUES IDENTITAIRES BRITANNIQUES?

II-2-A PENSEE PUNK ET HERITAGE BRITANNIQUE

II-2-B D.I.Y : LA CULTURE QUI SE FAIT ELLE-MÊME

II-3 INDUSTRIES CULTURELLES ET OPERATEURS DE REPRESENTATION

II-3-A PRÉSENTATION ET REPRÉSENTATION D'UNE SOUS-CULTURE ANGLAISE

II-3-B LABELS INDÉPENDANTS : DES AGREGATEURS TERRITORIAUX

II-3-C LE CONTRE-DISOURS DES FANZINES

II- DU POST-PUNK À LA NEW WAVE : CULTURES GLOCALES ET GLOBALISATION DES MUSIQUES

II-1 LA NEW WAVE : UNE MUSIQUE UNIVERSELLE?

II-1-A AMERICANISATION DES MUSIQUES BRITANNIQUES ?

II-1-B DES MUSIQUES EXPATRIÉES ?

II-2 LA CULTURE-FUSION : BANDE-SON DE LA MONDIALISATION ?

II-2-A IDEOLOGIES D'UN STYLE DE VIE MONDIAL?

II-2-B TECHNOLOGIE ET CRÉATION

II-2-C NEW WAVE, WORLD MUSIC : MUSIQUES DU « VILLAGE GLOBAL » ?

II-3 MUSIQUES D'UNE SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE L'ÉCRAN

III-3-A VIDEOGÉNIE ET NEW WAVE

III-3-B UNE INTERNATIONALISATION DES DISCOURS MUSICAUX ?

INTRODUCTION

Qu'est-ce-que la new wave* ? Des productions musicales liées à un territoire ou le produit de phénomènes actifs de globalisation? Ou serait-ce davantage un courant musical défini par une époque, des artistes, des usages, des esthétiques? Ou ce pourrait être une appellation commerciale, un produit de consommation culturelle? Ou autant d'objets d'études clairement distincts ?

La question se pose tout de go : la new wave est-elle une musique *typiquement* anglaise?

Derrière ce vocable se trouve la volonté de circonscrire un mouvement culturel afin de mieux le vendre, de rapprocher des esthétiques, des artistes et des contenus a priori éloignés afin d'en faire une promotion raisonnée et rationalisée mais globalisante.

Cette étiquette stylistique est un véritable pèle-mêle : elle embrasse tous les styles du rock à partir de la seconde moitié des années soixante-dix : synthpop*, musique industrielle, no wave*, cold wave*, EMB*, etc.. ; en un mot les voies les plus expérimentales que les courants les plus populaires. Cette appellation a été également largement associée à une scène musicale britannique. C'est pourquoi, si nous osons le raccourci, la new wave se présente-t-elle comme un produit culturel anglais, tout du moins mercantile.

Très grossièrement, le terme new wave représente l'explosion commerciale des musiques électroniques anglaises à partir de la fin des années 1970 et jusqu'au début des années 1980 ; et des premières véritables figures populaires internationales issues du phénomène de starification rendu possible par les mass médias. Il est également

nécessaire de procéder à la contextualisation d'un phénomène culturel afin d'en cerner les caractéristiques et les enjeux. Nous savons que les médias modernes tendent à créer une culture commune qui rassemble autour des biens culturels des unités de style ; mais le nivellement pouvant en résulter peut porter atteinte à la diversité culturelle des pays concernés par ces processus globalisants. La new wave, en tant que musique anglaise *typique* est une musique moderne médiatisée.

Intrinsèquement, représente-t-elle alors le produit d'une culture commune créée par les industries culturelles mondiales, ou davantage le reflet fidèle d'une culture spécifique, à savoir, la culture anglaise de la fin des années 1970 et du début des années 1980 ?

La globalisation apportée par la mondialisation participe à la fois à la création d'une culture de masse et à la fois à l'adoption de produits culturels internationaux standardisés pouvant à première vue menacer les identités culturelles spécifiques, comme nous l'avons évoqué précédemment. Mais elle peut également participer à la création de nouvelles formes artistiques et musicales : les styles dits fusion en sont un parfait exemple.

Ainsi, la new wave est-elle une pure création médiatique? Retrouve-t-on sous cette appellation une récupération édulcorée d'idéologies punk, une version allégée de courants musicaux plus extrêmes et plus underground, un formatage consensuel de formes artistiques et culturelles, une uniformisation d'expressions artistiques ?

Ensuite, un des enjeux de cette étude est de parvenir à établir des liens entre le développement de styles musicaux sur des territoires (plutôt que sur d'autres) et la cristallisation de ces styles entre eux, donnant ainsi lieu à de *nouvelles* formes artistiques, mises en circulation par les médias et les industries culturelles. Mais d'autres problématiques interviennent.

En effet, il est essentiel de relever que le développement du courant dit new wave n'a pu se faire qu'à travers une forte exposition médiatique. Il n'a pu naître autrement : il est média.

Or, il n'en a pas toujours été de même tout au long de l'histoire des musiques dites « populaires ». Le jazz est un parfait exemple : il n'est pas le résultat de processus communicationnels et ni son émergence ni son développement n'ont été massivement couverts par les médias. Il est né à l'extérieur des flux marchants et sa commercialisation n'a pas été la condition *sine qua non* de son existence et de son déploiement.

La question est alors double : la new wave est-elle un produit de consommation comme un autre, institué par les industries culturelles et promu par les mass media ; ou est-elle davantage un produit culturel lié à un territoire (donc un produit *local*) et une époque (fin des années soixante-dix – début des années quatre-vingt) largement diffusé par les médias qui ont su exploiter commercialement ce courant musical ?

De plus, si la new wave est indirectement née des cendres du punk rejetant la société de consommation et les règles de marché, elle est pourtant un produit de masse.

Cette contradiction est un autre indice nous permettant d'avancer que la new wave ne représente pas un style musical *in fine* mais l'illustration d'actions concertées des différentes industries culturelles et créatives comme outil de promotion. En ce début des années 1980, ces industries avaient désormais les moyens d'une diffusion massive, des *contenants*. Il leur fallait un contenu. Pour la musique, ce sera la new wave.

En effet, à média « nouveau », musique « nouvelle ». Ce fantasme de la nouveauté est une technique marketing particulièrement efficace. Vendre un produit, qu'il soit culturel ou non, comme révolutionnaire et moderne,

c'est s'assurer l'intérêt et l'adhésion d'un public immédiat et large. Qu'est ce qu'une musique « nouvelle », sinon une aberration ? Sur le plan strictement artistique, rien ne naît *ex nihilo*, mais sur le plan marketing, le moteur, c'est l'innovation.

Ce courant anglais est-il progressivement passé dans un processus de globalisation pour une diffusion massive à l'échelle mondiale ?

Quels sont les acteurs de ce processus ? Quel est le rôle des médias et des industries culturelles et créatives dans l'apparition de nouvelles formes artistiques et culturelles ; ici, la new wave ?

La mutation de la société qui s'est opérée dès la deuxième moitié du vingtième siècle a accompagné la mutation des pratiques artistiques et leur diffusion. S'intéresser à la globalisation d'un produit culturel, c'est aussi s'intéresser aux médias comme opérateurs de représentation.

C'est pourquoi tout au long de cette étude nous ne cesserons d'analyser conjointement évolution des musiques populaires et évolution des médias en tant qu'émetteurs et récepteurs de flux d'informations sous le prisme de la new wave et des industries concernées en Grande-Bretagne.

Nous évoquerons ainsi en premier lieu la genèse de la new wave britannique, en tant que musique liée à un territoire, à un peuple, une génération, un contexte socio-culturel : le post-punk, né en partie des cendres du punk. Mouvement initialement nord-américain, ce dernier ne s'est véritablement illustré que sur le sol anglais. Nous tâcherons ainsi de comprendre pourquoi la Grande-Bretagne était plus propice au développement d'un mouvement contestataire tel que le punk ; si ce dernier est une production *locale* et pourquoi il peut être aujourd'hui considéré comme le terreau des musiques d'identités *anglaises*.

Nous étudierons enfin le passage progressif du post-punk vers ce qu'il est commun d'appeler la new wave. Nous tenterons de comprendre si ces musiques sont le produit marchandisé d'industries culturelles et si leur médiatisation est la condition sine qua non *de leur développement* : *si elles n'ont pu naître qu'avec les médias?*

Nous nous pencherons également sur le phénomène de construction identitaire autour de ces musiques. C'est en effet avec la globalisation de ces musiques que sont nées des revendications identitaires fortes : les démonstrations d'anglophobie et d'anglophilie par exemple nous font remarquer que le territoire et l'identité sont au cœur des flux culturels, et que le vieux débat de l'érosion des cultures singulières au cœur des préoccupations actuelles était déjà particulièrement vivace. Cette musique populaire transnationale, standardisée et formelle ; soumise aux lois de l'économie et portée par les plus grandes industries internationales.

Nous étudierons ses caractéristiques intrinsèques mais également son caractère *glocal*. A mesure que les médias se sont internationalisés, les flux culturels ont empruntés des canaux où forme et fond, émetteur et récepteur, local et global se sont inextricablement brouillés de façon à produire une nouvelle culture, entre ces deux pôles historiques : le *glocal*.

Dans ce sens, il n'est plus question d'analyser les biens culturels comme appartenant uniquement à un territoire et à une identité spécifiques, mais plutôt comme émergeant d'un *ici et d'un ailleurs* à la fois. Les critères d'identité, de spécificité, de territoires et d'Etats-nations ne suffisent plus à l'analyse de produits culturels à l'heure de la globalisation.

Ainsi, tout l'enjeu de cette étude est de saisir à travers tous ces points d'analyses si la new wave sous son appellation la plus large serait un produit culturel médiatique et glocal ; ou si elle serait davantage porteuse d'une identité culturelle spécifique, une identité *britannique* , qui aurait été tant globalisée que sa spécificité culturelle en ait été érodée au profit d'une universalisation ?

I- DU PUNK AU POST-PUNK :

CULTURES LOCALES ET

TERRITOIRES DE MUSIQUES

L'Angleterre des années 1970 a été le berceau de la vague punk de 1975 à 1977, puis du post-punk, ce rock hybride qui a préfiguré la new wave. Tous ces liens sont-ils des raccourcis grossiers mis en avant par les médias ou font-ils état d'une réelle évolution ? Le post-punk est en réalité une fusion de nombreuses musiques populaires, dépassant le punk *stricto sensu*. Nous développerons ainsi ce point afin de comprendre si le post-punk est un produit direct du punk dans le sens d'une production artistique liée à un même territoire ou si ce sont deux objets d'étude bien distincts.

En effet, la question de la production artistique en rapport à des territoires est aujourd'hui très vivace, non seulement concernant les courants les plus récents tels le hip-hop ou le rap, mais aussi pour les formes musicales antérieures. Déterminer si une musique n'a pu naître *ici* et pas *ailleurs*. Qu'est-ce que l'ici et le ailleurs ? Comment circonscrire un territoire, poser ses limites géographiques ? Le punk est une de ces musiques populaires ayant émergé sur des territoires et pris assise sur d'autres. Il est aujourd'hui si fortement lié à la Grande-Bretagne qu'on ne saurait les dissocier. Le punk est *typiquement* anglais. Anglais par ses plus éminents représentants (les Sex Pistols pour la musique, Vivienne Westwood pour la mode, Londres pour ses clubs), anglais par ses revendications (régionalisme, contestation) et son contexte socio-politique.

Celui-ci plaçait alors ses habitants dans une profonde crise sociale, laissant peu d'espoir aux plus jeunes : chômage, résurgence du racisme et de la droite, bouleversements politiques, remaniements, etc. Faisant table rase du passé comme les promoteurs immobiliers détruisaient progressivement la pierre pour ériger du béton, les adolescents anglais ont manifesté une forte opposition à leur passé musical historique afin de créer une musique nouvelle vierge de toute affiliation et inspiration.

Et pourtant, le punk dans sa forme la plus primitive est nord-américain. Il est apparu aux Etats-Unis au milieu des années 1970, mais est resté à une forme embryonnaire. Son véritable essor en tant que mouvement culturel de grande ampleur ne s'est et n'a pu s'opérer qu'en Grande-Bretagne.

Pourquoi n'a-t-il pu prendre forme que sur ces territoires ? Si bien qu'on pourrait même aller jusqu'à parler d'une musique de *terroir* ? Les Etats-Unis n'avaient pas ou de pouvaient pas offrir le terreau suffisant ? Terreau historique, terreau politique, terreau artistique ?

L'histoire de cette contre-culture est faite d'allers-retours constants entre le vieux et le nouveau continent. Dans ce cas, comment pouvoir affirmer avec certitude que le punk serait plus anglais qu'américain ?

Le punk est-il porteur d'une esthétique *britannique* ? Est-il le miroir de la jeunesse d'un pays ravagé par le chômage et la crise ? Ou ne serait-il qu'un courant musical dans ce qu'il véhicule de plus créatif et de plus artistique, détaché de tout contexte socio-géographique ?

Mais le punk est également une musique liée à l'évolution de la technique. En effet, ce mouvement a transformé la façon d'aborder la musique notamment grâce à l'évolution des moyens techniques liés à la production et à la promotion de la musique. La démocratisation de l'enregistrement magnétique - la cassette devient l'objet phare - et la commercialisation de

la photocopieuse permettant la réalisation d'affiches, de fanzines à moindre prix participent à l'élaboration de la culture du Do It Yourself, dont nous évoquerons plus bas les caractéristiques.

Ce phénomène punk, aussi éphémère soit il, a permis d'insuffler à la musique une énergie de l'instant, de la création pour la création, de la pulsion artistique, et surtout un rejet intense des codes traditionnels artistiques en vigueur, mais pas uniquement. Aujourd'hui, le punk subsiste en tant que style passé, en tant qu'*inspiration, que coloration* stylistique.

L'analyse de ce mouvement ne s'opèrera véritablement qu'à partir des années 1990, avec quelques ouvrages (dont *England's dreaming* de Jon Savage ou *Lipstick Traces* de Greil Marcus) et par la suite au cours des années 2000 où les publications se multiplièrent (biographies de groupes et autres autobiographies, beaux livres, etc)

I-1- UN TERRITOIRE, DES MUSIQUES ?

Nous l'avons évoqué plus haut, le but de cette étude est de chercher à comprendre quels canaux ont été empruntés par les musiques anglaises underground de la fin des années 1970 jusqu'à leur avènement commercial au milieu des années 1980 sous l'appellation de new wave.

Comment ces musiques initialement liées à un territoire, issues des villes industrielles touchées de plein fouet par la crise et le chômage ont pu prendre la forme de musiques *pop* véritablement décontextualisées, perdant par leur diffusion massive leur caractéristiques intrinsèques originelles.

I-1-A LA VILLE : LE TERREAU DE L'ART

Que ce soit à Sheffield, à Manchester ou d'autres villes nord-anglaises, il est intéressant de remarquer que le rapport au territoire dans le processus de création présente bien des similitudes. Car si la production artistique ne peut être définie par l'origine sociale, la ville en tant de porteuse d'un sens historique conditionne grandement la création.

Par ville, nous entendons la ville dans ce qu'elle représente de plus singulier et de plus typique : elle porte en elle une histoire et des identités spécifiques, des politiques et des industries. Des villes aussi géographiquement éloignées que Manchester en Grande-Bretagne ou Cleveland aux Etats-Unis semblent présenter des toiles de fond similaires : crise, récession, chômage, désindustrialisation, changements politiques sont autant de paramètres communs à ces territoires.

Ainsi, au-delà de thèmes récurrents (amour, rupture sentimentale, etc), des esthétiques semblent se définir grâce à ces territoires. En effet, des groupes aussi spatialement éloignés tels que Cabaret Voltaire à Sheffield en Angleterre et DAF à Dusseldorf en Allemagne évoquent tous deux dans leurs productions les paradoxes de l'humanité à l'ère post-industrielle. Ils utilisent tous deux les synthétiseurs* afin d'incarner et d'esthétiser la désindustrialisation des villes dans lesquelles ils évoluent, aussi éloignées fussent-elles.

Ces paramètres communs oeuvrent presque malgré eux au service d'une culture commune qui serait ainsi trans-nationale.

Le post-punk est dans son essence britannique, mais il est avant tout le fruit de territoires pouvant rentrer en résonance avec d'autres territoires, dans lesquels l'identification autour de valeurs et d'esthétiques peut s'opérer. L'allemand de Dusseldorf et l'anglais de Sheffield partagent peu ou prou les mêmes valeurs *malgré eux* : ce sont les paramètres socio-économiques et socio-politiques des territoires dans lesquels ils produisent qui font sens et fédèrent autour d'un sens commun. Autrement dit, leur travail est autant déterminé par des facteurs historiques et géographiques que par des aspirations universelles liées à toute production artistique (quête de la célébrité, besoin d'expression artistique, etc).

Mais au-delà même de l'identification rendue possible grâce à ces critères communs, c'est la définition d'esthétiques qui est ici particulièrement intéressante dans le cadre de notre étude.

Le rôle du territoire dans la construction identitaire autour de formes artistiques est donc fondamental. Mais loin l'idée d'affirmer qu'il pourrait émerger une musique universelle, une musique qui pourrait appartenir à un tout et chacun. L'histoire, la tradition d'un territoire sont à prendre en

compte. Les médias en tant qu'opérateurs de représentation et de récupération également. Leur rôle dans ce processus de récupération, comme étudié par Dick Hebdige dans son ouvrage de 1979, *Sous-cultures, le sens du style*, est primordial dans l'histoire des sous-cultures, et donc des sous-cultures punk et post-punk.

La contre-culture post-punk, qui évoluera au début des années 1980 sous la forme d'une culture populaire dite new wave est avant tout intimement liée aux bouleversements socio-politiques des territoires dans lesquels elle se développe. Cependant, émettons des réserves sur le rôle du territoires. Ainsi, les musiques elles ne sont pas seulement la conséquence de déterminants géo et socio-économiques ou d'une volonté politique : elles jouissent également d'une certaine autonomie et participent elles-mêmes à la construction de territoires.

MUSIQUES ET IDENTITE NATIONALE

« Ainsi, avec l'invention des nations, le lien entre une musique et la terre qui la voit naître s'inverse, ou plus exactement s'établit dans les deux sens : dans une perspective nationale, c'est la musique qui crée la nation et son territoire, et c'est la construction identitaire qui pousse à l'élaboration d'un répertoire propre. (...) Ainsi, le rôle joué par la musique dans la reconnaissance nationale d'un territoire est-il majeur. Cette reconnaissance peut s'inscrire dans le cadre politique de l'Etat-nation, ou faire l'objet de revendications régionalistes ou nationalistes. »¹

Historiquement, le lien entre territoire et musique s'est établi avec l'invention des nations. Il existe deux définitions principales du terme « nation ». La première, liée à la philosophie allemande – défendue par

¹ **MOREL BOROTRA, Nathalie**, «Musique et territoire : les avatars d'une conjonction », *Musiker*, n°17, 2010, p.13

exemple par Johann Gottlieb Fichte – statue sur les paramètres communs des membres d'une nation : langue, religion, culture, histoire ; ces paramètres aidant à la différenciation des autres nations. La seconde, liée à la Révolution française, provient de la philosophie française des Lumières et insiste quant à elle sur le concept du « vivre ensemble », la nation étant dans ce cas le résultat d'un acte d'auto-définition.

Il est nécessaire de faire la différence entre nation civique et nation ethnique. Les analyses actuelles des historiens français sont plutôt basées sur des études socio-historiques de la constitution du sentiment d'identité nationale, en essayant d'en cerner les différents mécanismes individuels et collectifs, conscients et inconscients, volontairement construits et involontaires. Il semble, à l'issue de certaines de ces études, que l'État y joue souvent un rôle moteur, que les communications, en particulier économiques, soient déterminantes.

L'historien Didier Francfort a notamment étudié ce qu'il appelle la « fonction nationaliste de la musique », dont l'apogée se situerait entre 1870 et 1914. Le sentiment d'universalité de la musique s'efface alors, « partout l'essence nationale de la musique est rattachée à un génie du lieu, à une lourde détermination par l'histoire, la géographie et les traditions » (2004 : 11). Le rôle déterminant de la musique dans la revendication des territoires et du sentiment d'appartenance et les processus d'identification à travers la musique est alors engagé. Par la suite, l'évolution des techniques liées à la reproduction et à la diffusion de la musique (radio, phonographe, etc) instituera encore de nouveaux rapports entre territoire et musique.

Dans le cadre de notre étude, Manchester et Sheffield, deux villes industrielles sur le déclin du Nord de l'Angleterre, ont été considérées par les médias comme le berceau du post-punk britannique. De l'autre côté de

l'Atlantique, c'est surtout à Cleveland, dans l'Ohio, une ville à l'industrie autrefois florissante ; et en Europe à Dusseldorf, la capitale de la Ruhr, la région allemande la plus industrialisée, que des groupes post-punk ont émergés. Ces formations (Devo à Cleveland et DAF à Dusseldorf) abordaient les mêmes thématiques et défendaient des esthétiques similaires à celles de leur collègues britanniques.

Nous constatons alors que le territoire – à l'échelle macro-locale, régionale ou nationale – se trouve au cœur du processus créatif. Mais dans quelle mesure le territoire conditionne-il la création, et surtout, est-il suffisant d'étudier ces phénomènes sous l'angle du territoire, si des productions artistiques *a priori* similaires émergent sur des territoires différents ?

En premier lieu, le contexte socio-politique de ces territoires est bien souvent analogue. Etudions de plus près ces contextes ; ici, celui de la Grande-Bretagne de la fin des années soixante-dix.

1970-1980 , GRANDE-BRETAGNE : LES ANNÉES RÉCESSION

En Grande-Bretagne, les années 1970-1980 sont synonymes de récession. La production industrielle recule de 10% en 1979 et de 17% en 1983 et pour la première fois depuis trois cent ans le pays devient déficitaire commercialement. Certains analystes économiques comparent le pays à « l'homme malade de l'Europe ».

En 1979, la citation d'un ambassadeur britannique : « *today we are not only no longer a world power, but we are not in the first rank as European one ...* » (aujourd'hui nous nous ne sommes déjà plus une puissance mondiale, et encore moins une puissance européenne...) et les grèves éclatant

violemment comme celles des mineurs en 1984 (durant une année complète) confirme la crise britannique. Celle-ci s'explique en partie par la mutation de l'économie au niveau mondial : mines et usines (majoritairement sidérurgiques) ferment les unes après les autres et la Grande-Bretagne peine à trouver une industrie de substitution. Les ex-régions industrielles du nord deviennent des friches où le chômage de masse fait des ravages : 3.5 millions de chômeurs en 1985 et un taux de chômage proche de 41% dans les anciens bassins miniers du nord sont atteints (ce sont par ailleurs dans ces régions que le post-punk émergera).

Toutefois, dans les années 1980, le gouvernement de Margaret Thatcher fait des choix économiques importants en coupant les subventions aux entreprises en déclin (le meilleur exemple reste le bras de fer avec les mineurs en 1984 et 1985). Par ce choix, la Grande-Bretagne passe d'une économie industrielle à une économie de services qui permet au pays de retrouver la croissance qu'elle avait perdue plusieurs décennies auparavant.

Le thatcherisme s'est aussi accompagné aussi d'une désindustrialisation massive du pays. Cette désindustrialisation, si elle plongea le pays dans une crise économique critique, favorisa malgré tout l'établissement d'une société créative marginale et de formes sous-culturelles britanniques, dont nous étudierons plus bas enjeux et composantes.

Mais des musiques en corrélation directe avec ces contexte géo et socio-politique vont bientôt se émerger : le punk, et après lui, le post-punk.

I-1-B LES MUSIQUES DE LA RÉVOLTE ANGLAISE ?

« Maintenant ([sic] en 1985), un culturalisme plus sobre est de mise : ainsi le disco et le punk sont présentés comme l'expression de la crise, analyse ô combien tautologique et rationalisatrice. »²

Dans sa genèse, le punk était une esthétique marginale internationale : elle s'est répandue à partir des Etats-Unis à travers la Grande-Bretagne et la France puis à travers l'Europe, le Japon et l'Australie pendant les années qui ont suivi 1975. Mais cette esthétique est entrée en résonance avec la jeunesse britannique plus qu'aucune autre. En effet, toute opinion politique contingente, toute sexualité alors considérée comme déviante, toute situation asociale trouvaient dans le punk un terrain d'acceptation. En un mot, il offrait à la frange britannique un espace d'expression inédit.

Les Sex Pistols, figure de proue du punk britannique – et du punk dans sa globalité – furent symptomatiques de cette génération britannique ; et étaient, comme le note Paul Morley, célèbre journaliste punk, « d'une puissance infernale ». Cette « puissance » a offert à la jeunesse anglaise l'occasion d'élargir considérablement son champ d'action artistique – et musical – et de le transcender. Si son origine remonte à 1975, c'est entre 1976 et 1977 que le punk a pris sa forme définitive : celle d'une sous-culture.

En ce sens, punk n'est pas synonyme de musique, mais d'idéologie culturelle indépendante, où toutes les composantes sous-culturelles énoncées par Ken Gelder peuvent être distinguées et analysées :

² **BUXTON, David**, *Le rock : star-system et société de consommation*, La Pensée Sauvage, 1985, p.9

- des relations négatives avec le travail : anarchisme
- des relations négatives ou ambiguës avec la société de classes : communisme
- une référence davantage à des territoires, des espaces publics qu'à des propriétés : lieux de représentation, de pratique et de socialisation indépendants
- une appartenance des individus en dehors de la famille ou du foyer domestique : collectivisme, squat
- une démarcation par des styles excentriques ou exagérés : panoplie vestimentaire ostentatoire, détournement d'objets quotidiens
- un refus de la banalité de la vie ordinaire et de la massification : nihilisme, développement d'une culture autonome Do It Yourself

Les codes sous-culturels punk étaient particulièrement symboliques et agressifs, quasi anagogiques, et les pratiques inhérentes souvent empruntes de danger. En effet, l'implication du public dans la sous-culture punk nécessitait généralement de nombreux sacrifices, une verve tranchante et même un danger pour la vie de ses membres : critique acérée de la génération précédente (contemporaine à la Seconde Guerre Mondiale), dépendance aux drogues, comportement pessimiste et cynique représentaient autant d'attitudes symptomatiques du punk.

En 1978, le punk britannique fut associé au racisme et au fascisme ambiants. Le pays était alors traversé par une vague de violences urbaines liées à la recrudescence de racisme, et les institutions politiques et médiatiques tinrent le punk pour responsable. Ses acteurs

véhiculerait haine, nazisme et inciteraient à la violence à travers leur musique. L'écrivain britannique Jon Savage, contemporain de l'émergence du punk, narre en ces mots la situation critique du punk britannique en 1978 : « *Le punk avait voulu briser les frontières entre l'art et la vie, pour vivre dans le présent et dans le futur, par opposition au passé idéalisé, mais en 1978, il se heurta au mur de briques du déclin de l'Angleterre. Le présent était lugubre et l'avenir semblait soudain pire encore. Le punk avait été le produit des failles creusées dans la sphère sociale, que ce soit avec les centres ville délinquants ou l'immobilisme politique du gouvernement de Callaghan* ». ³

De plus, le punk trouvait sa force d'expression (voire sa raison d'exister) dans le contexte politique britannique. En effet, la politique du gouvernement conservateur Thatcher, en plus de chercher à démanteler les structures de pouvoir des classes ouvrières – principalement les syndicats – a renforcé l'individualisme et le creuset social. Le punk tendait alors à remédier à ces dérives sociales en adoptant des idées libertaires et anarchistes, comme une forme de réponse. Désormais, le punk et Margaret Thatcher étaient ennemis de première classe, jusqu'à ce qu'il soit récupéré par la classe politique puis retourné contre lui-même avec son propre slogan « No future ». Le racisme devint cette année l'apanage de toute l'Angleterre, plus seulement celle de l'aile droite.

En effet, Margaret Thatcher, déclara, le 30 janvier sur Granada Television – la chaîne de télévision de Manchester – sur la question des « races », que « Les gens sont vraiment assez effrayés à l'idée que ce pays puisse être submergé par des gens d'une culture différente » .

En définitive, le punk déclina avec sa marchandisation pour plusieurs raisons. Premièrement, il avait utilisé pendant deux années de nombreux symboles comme objets totémiques, détournés de leur contexte originel dans un contexte esthétique et théâtral, dont le plus fort fut la croix gammée. Or, il est impossible de conserver l'ironie (aussi discutable soit-elle) en tant que concept dans le marché dominant. La récupération des

3 SAVAGE, Jon, *England's dreaming*, Allia, 2004, p.153

signes sous-culturels punks ne pouvait s'effectuer sans leur réinterprétation.

Deuxièmement, des opinions politiques extrémistes (anarchisme, nihilisme) ne peuvent ni subsister dans la culture dominante, ni accompagner un produit culturel de masse sans dulcification.

Enfin, tout produit sous-culturel réclame une redéfinition lors de son passage du subversif au dominant. Or, le titre « God save the Queen » des Sex Pistols par exemple, était une invective contre la monarchie anglaise, mais il pouvait aussi venir de nulle part et d'ailleurs à la fois. Représentait-il une menace, ou seulement un effet de style, une provocation ? Comment prendre part à ce mouvement, comment le vendre ? La difficulté par les industries culturelles dominantes de circonscrire un mouvement – culturel, et pas seulement musical – si dense, si insaisissable et si véhément que le punk les amena à en commercialiser les avatars (kilts, t shirts avec épingles à nourrices, bijoux, pantalons troués) et à en adoucir les discours (réduction d'une sous-culture entière à un genre musical, le punk rock). Ces trois facteurs montrent que ces filtres d'interprétation, de représentation et de massification par lesquels le punk est passé lors de la popularisation ont invalidé le fondement même du punk, à savoir, son appartenance à une sous-culture.

Nous avons ainsi contextualisé et analysé l'émergence du punk britannique, concentrons désormais notre étude sur le post-punk. Le post-punk se profila en Grande-Bretagne sous la forme d'une révolution inachevée. En effet, comme évoqué plus haut, dès l'été 1977, le punk avait échoué la révolution qu'il avait allumé : à sa naissance totalement subversif, le punk était devenu cette année un produit commercial comme un autre, et sa consommation fut banalisée.

Récupéré par les majors du disque, le punk avait permis de relancer l'économie du disque malgré lui : sa médiatisation annonçait sa mort. Mais

une nouvelle génération de musiciens anglais, celle que la presse nommera bientôt post-punk cherchera à poursuivre la révolution punk en empruntant d'autres voies, en fusionnant d'autres esthétiques et en explorant les nouvelles possibilités offertes par les techniques de production musicale et la démocratisation des machines électroniques.

Mais le post-punk est surtout foncièrement lié à un(des) territoire(s), et il est permis de lancer l'idée de *territoires de musiques*. En effet, les villes anglaises des années 1970, mais également certaines villes nord-américaines subissaient de plein fouet la crise et la désindustrialisation. A l'ère post-industrielle, les musiques des artistes post-punk étaient autant déterminées par des facteurs historiques et géographiques que par des facteurs purement artistiques, dans le sens de processus créatifs purs.

Pourquoi le punk, puis le post-punk, se sont-ils développés sur le sol anglais?

I-1-C ETUDE DE LA SCENE POST-PUNK : SHEFFIELD, MANCHESTER ET LEEDS

Nous nous arrêterons sur ces trois villes pour plusieurs raisons.

Premièrement, la forte concentration de formations musicales post-punk sur ces territoires nous alertent sur le rapport entre création et territoire. Ensuite, ces villes présentent de nombreuses similitudes socio-politiques et historiques : toutes trois à l'industrie autrefois florissante, elles font face à la récession des années soixante-dix et quatre-vingt, comme l'a été plus particulièrement la région Nord de l'Angleterre. De ces territoires désindustrialisés ont émergés diverses formations musicales associées au courant post-punk ; dont les discours et les esthétiques, malgré leur diversité formelles, présentent de nombreuses analogies substantielles liées aux territoires sur lesquelles elles se sont exprimées.

SHEFFIELD

La ville de Sheffield, mondialement connue pour sa production d'acier et hautement prospère durant la Révolution Industrielle, était animée d'un « esprit futuriste et technophile » durant les années 1970. Fortement régionaliste comme la majeure partie du Nord de l'Angleterre, il se développa dans ces territoires une musique profondément lié à leur histoire industrielle. Aussi, au cours de la décennie, Sheffield fut par définition la ville bohème anglaise. La désindustrialisation massive opérée par le gouvernement Thatcher fut propice à la création : usines et hangars désaffectés furent pris d'assaut par la population artistique de la ville et

détournés en locaux de répétition gratuits par les musiciens. Une des corollaires de la disparition progressive de l'activité industrielle anglaise fut ainsi l'assise de la classe populaire et de la bohème dans la société créative. Les institutions de la ville participaient également à maintenir à bas prix un accès à la culture et aux loisirs ; l'Université de Sheffield et les écoles d'art organisant notamment concerts et autres évènements artistiques. Un socialisme radical tenait lieu de toile de fond quotidienne pour la grande majorité des habitants de la ville, et plus particulièrement pour les musiciens. Dans cet environnement politisé, deux formations musicales aux discours et aux esthétiques opposés vont émerger : Cabaret Voltaire et The Human League.

Le groupe Cabaret Voltaire – suivant les préceptes Dada jusqu'à en adopter le nom de l'établissement fondateur du dadaïsme – se proclamait initialement comme un collectif sonore plus qu'un groupe de musique. Leurs premières productions sonores en 1974 s'apparentaient à de la musique concrète, et suivirent par la suite le mouvement punk lorsqu'il émergea. L'installation du collectif dans un immeuble autrefois occupé par la Fédération des Jeunes Socialistes de Sheffield et l'acquisition d'un magnétophone multipistes modifia en profondeur leur identité artistique : il avait désormais à disposition jour et nuit un lieu pour travailler et créer. Il s'illustra également dans un « modèle d'autonomie post-socialiste et micro-capitaliste »⁴ en développant une substructure autonome et indépendante de production musicale, dans l'éthique du D.I.Y. L'opposition aux diktats de la culture dominante est la pierre angulaire de leur travail, ainsi que la prédominance du multimédia (le groupe envisageait leur travail comme une forme de reportage en alimentant perpétuellement d'images chaque représentation publique) et la critique des médias (en rejoignant les théories de McLuhan). Ils adhéreront aux idées de l'écrivain anglais d'anticipation et de science-fiction J.G Ballard, particulièrement celle du monde omni-communicationnel dans lequel l'humanité moderne

4 REYNOLDS, Simon, *Rip it up and start again*, Allia, p.221

évolue, duquel émergerait une sorte d'inconscient collectif. Les discours délivrés par Cabaret Voltaire sur la société contemporaine anglaise (une société de contrôle tentaculaire) et les médias (les outils de cette société de contrôle) supplantent leur musique en frôlant l'anarchisme et la paranoïa. Leur propos trouvent notamment source auprès du concept de *contrôle* de William S. Burroughs .

La vision de l'humanité et de la société anglaise délivrée par The Human League est nettement plus légère et optimiste, voire « pooptimiste » selon l'auteur Simon Reynolds. Cette vision entrerait-elle en corrélation avec des facteurs socio-culturels et socio-politique ? Les premières productions de The Human League délivraient également un discours dicté de leur environnement socio-politique quotidien. Ainsi, leur maxi (4 titres) *The Dignity of Labour* sorti en avril 1979, à la veille des élections générales qui se soldèrent par l'échec du parti travailliste et ouvrirent une nouvelle ère, celle de l'individualisme et de la fin des valeurs collectives. Cet événement politique conditionna les créations futures du groupe. Bob Last (producteur du groupe et fondateur du label Fast Products) déclara à ce sujet : « On ne pouvait pas vivre à Sheffield sans se rendre compte que l'ère industrielle était en train de s'effondrer. D'une certaine façon, le disque étant donc un hymne très sérieux à la dignité des travailleurs, mais en même temps, il était teinté de beaucoup d'ironie, de doute et d'aliénation ».

Une rupture est alors engagée : le gouvernement avait changé et faisait table rase du passé, The Human League allait en faire de même. En rejetant les codes musicaux et les idéologies passés (le punk et son mouvement idéologique), le groupe souhaitait ainsi s'inscrire dans une nouvelle ère, comme pour s'assortir avec celle annoncée par le nouveau pouvoir. Le thème majeur de *The Dignity of Labour*, individualisme contre collectivisme, s'inscrit dans la puissante vague de positivité sociale et d'espoir alors ressentie dans tout le pays suite au changement de gouvernement.

SHEFFIELD RISING

The music business may be based in London, but talent isn't. All round the country there's a wealth of exciting new talent making good records which are bought but never make the charts. In the first of an irregular series on flourishing regional scenes, Martyn Ware (of The Human League) reports on Sheffield.

SHEFFIELD — fifth largest city in Britain. Main sources of interest — knives, forks, snooker and football. Right? Wrong. Over half a million people, divorced from the suffocating music "fashion" scene in London must be capable of producing something interesting.

Until recently London was regarded as the main (and by many Londoners the only) source of talent in the rock world. Now Sheffield, Manchester, Liverpool and other regional cities are being recognised by the public and record companies alike as more rewarding breeding grounds for new talent. Just as Merseybeat spread out from Liverpool in the Sixties, so interesting new ideas from the North are influencing the British pop scene.

Sheffield is a good example of the way the old bias towards London is changing. For 20 years it has been regarded as a second-rate rock city. In fact the only really notable act to have come from Sheffield has been Joe Cocker and that was over ten years ago.

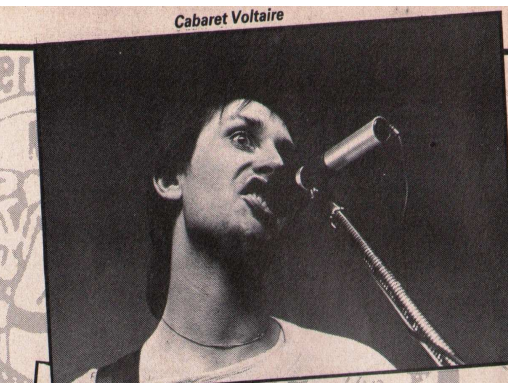
Now, since the punk revolution of 1977, new acts have sprung out of the woodwork with bewildering regularity, inspired by the knowledge that no matter how cheap or unusual their equipment was, they would get an audience willing to give them a chance. They realised the public were bored with proficient but

uncommitted rock groups. Now two years later the record companies have caught up with the public. Yes, talent does exist north of Watford Gap.

What's more, audiences outside London tend to be less content with the endless recycling of past trends. This attitude probably dates back to the Roxy Music era of the early seventies, when Roxy (who were at that time a major innovation) were always much more popular in the larger cities outside London than in London itself. Audiences in the metropolis are happy to condone anything that is publicly acclaimed by the press (which itself is based in London). This is not so elsewhere.

THE SHEFFIELD scene was sparked off in the hot summer of 1977 by, ironically, the London punk scene. Within the space of three months fanzines had become commonplace, and with them a gradual realisation that the people up on stage weren't Rock stars but Human Beings, and that all you needed was gall and (preferably) some musical talent. Two years on, this initial courageous attitude has given birth to several unique and highly creative groups, who owe less to the expectations of the rock press, and more to their immediate surroundings and experiences. Here is a guide to those groups, starting with those with records already available.

The electronic music revolution has a solid base in Sheffield with no less than five groups involved



Cabaret Voltaire



Vice Versa

— THE HUMAN LEAGUE, CABARET VOLTAIRE, GRAPH, plus CLOCKDVA and VICE VERSA.

THE HUMAN LEAGUE are the best known of these, combining an all-synthesiser line-up with a light-hearted and entertaining approach including a synchronised slide-show. The Human League rebel against the convention that electronic groups have to translate the modern world as a dull, depressing and alienating place. Instead, they use a sly, tongue-in-cheek approach that confuses many less-flexible people. Their recent signing to Virgin, is, hopefully, the first of many major contracts to head up the M1.

CABARET VOLTAIRE are the only group mentioned in this article to have been formed before 1977 (1975 in fact), but their innovatory approach has only recently gained recognition. With an LP forthcoming on Rough Trade, and two singles behind them, you'll be hearing a lot more of them. The CABs rely a great deal on treating conventional instruments electronically, as do GRAPH, a four-piece who have recently had a track called "Drowning" issued in a five-group package from Fast Product called "Earcom 1". They, too, use films and slides (as occasionally, do the CABs) to enhance their live performance.

Moving into more conventional (but still unique) post-punk offerings, 2,3 were the first of the current crop of Sheffield groups

to release a record — again on Fast Product — but due to numerous personnel changes they have only recently started to thrive again. Their modern melodic guitar-bass-drum sound combines with often witty and sarcastic lyrics to produce a potentially very successful end-product.

THEY MUST BE RUSSIANS have a namesake and operating in London (both took the name from a Sex Pistols interview), but don't confuse them with Sheffield's most eccentric punk offshoots. Almost never retaining the same line-up or instrumentation, they have recently released a 4 track EP on their own label. They have also been known to use slides and films (mainly to parody the other electronic acts) and, who knows, success may not elude them.

Swinging completely to the other extreme, DEF LEPPARD are dyed-in-the-wool heavy metal fans, who've decided they can do it as well as their idols. Their record has been picked up for national distribution by Phonogram after national publicity in the press and radio, and their feature looks rosy. Ah well, whatever turns you on . . .

YET MORE diversity is to be found in groups unsigned and unrecognised by the public outside Sheffield. Recently, a London photographer, Marcus Weatherby, understandably disillusioned by London, decided to move to Sheffield in search of new talent — and already he's



18 SMASH HITS

I'm So Hollow

MANCHESTER

Au cours des années 1970 – et avant l'arrivée du punk – la ville semble présenter les pires aspects de la vie urbaine : pollution, architecture bétonnée, maigre vie culturelle... Cette cité post-industrielle, désolée et « d'un sinistre presque inconcevable » comme l'a rapporté le journaliste Jon Savage en 1978, a fait office de toile de fond à l'émergence du post-punk. Déclin industriel, montée du chômage et du racisme, absence de perspectives, ennui profond sont autant d'éléments constitutifs de l'environnement quotidien dans lequel évoluait la jeunesse mancunienne. De ce cadre désolé surgiront deux formations majeures du post-punk : Joy Division et The Fall.

Nous retrouvons dans leur productions musicales un reflet socio-politique et socio-historique des conditions de vie de l'Angleterre des années 1970. A travers le prisme de leurs créations, la musique se fait témoignage social et historique, il acquiert une valeur quasi anthropologique. Etudier les paroles, les thèmes récurrents et les discours délivrés (artistiques ou médiatiques), c'est étudier de façon empirique la société britannique à une époque donnée, à savoir la fin des années 1970 et le début des années 1980.

La musique de Joy Division – nous n'allons pas ici narrer leur biographie ni procéder à une étude musicologique – s'inscrit dans une réciprocité avec son territoire d'origine. Les paroles du chanteur Ian Curtis reflétaient la dureté de son environnement quotidien : le champ lexical de la mort, de la perte, de l'ennui, de la dépression attestent de la prégnance de l'environnement, et donc du territoire sur la création. Dans cette perspective, nous pouvons affirmer que la musique de Joy Division, le post-punk – terme que nous tenons pour acquis depuis - est une musique locale, territoriale.

The Fall est une formation musicale dont les thèmes de prédilection sont les drogues, l'aliénation du travail, le divertissement (dans l'approche pascalienne) et le contrôle social. Leur musique faisait preuve d'un certain surréalisme social et rejetait fortement la musique "plaisante" et agréable au profit d'une musique en écho avec leur environnement. Pour exemple, un de leur titre *Industrial Estate* (zone industrielle) issu de leur premier album *Live at the Witch Trials* (Step Forward, 1979) traite de la pollution émise par le parc industriel de Trafford Park, un des plus vastes au monde. Le chanteur travaillait aux abords (tout comme Ian Curtis, chanteur de Joy Division) et en respirait tous les jours les fumées toxiques.

Get off the industrial estate

(...)

Well you started here to earn your pay

Clean neck and ears on your first day

Well we tap one another as you walk in the gate

And wed build a canteen but we havent got much space

(...)

And the crap in the air will fuck up your face

(...)

Boss can bloody take most of your wage

And if you get a bit of depression

Ask the doctor for some valium

(...)

Descendez à la zone industrielle

Vous avez trouvé de quoi vous faire un peu d'argent

Nettoyez votre cou et vos oreilles le premier jour

Ca se bouscule quand vous traversez le pont

On construirait bien une cantine mais il n'y a pas assez de place

Toutes ces saloperies dans l'air vont vous niquer la tronche

Le patron peut prendre une sacrée partie de votre salaire

Et si vous êtes un peu dépressif

Demandez au médecin un peu de valium

Tout comme les membres de Joy Division cherchaient un échappatoire à leur existence à travers la musique, celle de The Fall puise son inspiration dans des éléments extra-territoriaux : littérature et drogues. Les drogues étaient même disponibles gratuitement, puisque des champignons hallucinogènes poussaient sans contrôle dans Heaton Park, il suffisait de se pencher pour les cueillir. La nature tient ici le rôle de fournisseur d'évasion, de fuite de la réalité. Leurs paroles dénonçaient également plus largement la distribution anarchique de drogues comme contrôle social : antidépresseurs et tranquillisants étaient prescrits à profusion aux adolescents difficiles et aux ouvriers dépressifs par le corps médical de la ville. Leur premier single *Bingo master's breakout* (Step Forward, 1978) dénonce ainsi ce scandale sanitaire. Profondément politisé, The Fall prétendait délivrer un art musical issu de la « mémoire collective de la ville ». Fortement ancré dans l'histoire contemporaine de Manchester, leur second album, *Grotesque (After the Gramme)* (Rough Trade, 1980), projetait l'auditeur, selon Barney Hoskuns, journaliste au New Musical Express, dans « des espaces sonores en friche, sans aucun thème, message ni opinion politique ». Mais ces deux disques étaient pourtant politiques et constituaient les manifestations vivantes de la vie prolétaire dans le Nord de l'Angleterre du tout début des années 1980, comme si elle était donnée à écouter.

LEEDS

La scène post-punk de Leeds est principalement représentée par les formations Gang of Four et The Mekons. Si la première est fortement politisée, la deuxième est davantage séditionnaire.

Gang of Four – dont le nom vient de la célèbre "Bande des Quatre" – les instigateurs de la Révolution Culturelle Chinoise au pouvoir suite à la mort

de Mao en septembre 1976 – était un groupe d'étudiants militantistes prônant le collectivisme, le marxisme et la conscience des classes. Ils délivraient une approche totalisante des idées et de la musique, en dénonçant notamment le fétichisme de la marchandise et le thatchérisme. Afin de pallier à cet état de fait, leur discours s'orientait autour d'une musique démocratisante qui mettait tout en place afin d'infiltrer le système et le divertissement; tout comme le groupe The Mekons.

Le groupe The Mekons s'est formé au département des Beaux-Arts de l'Université de Leeds, tout comme Gang of Four. Cette pépinière d'artistes marxistes représentait le centre névralgique de la rébellion et du militantisme nord-anglais. Encouragés par les professeurs, les étudiants développaient un sens critique particulièrement acerbe, et se retrouve dans leurs productions.

I-2- DES MUSIQUES IDENTITAIRES ANGLAISES?

1-2- PENSEE PUNK ET HERITAGE BRITANNIQUE

L'enjeu de cette partie est de soutenir l'axiome suivant : la construction identitaire s'effectue t-elle à travers la pratique et la consommation de produits culturels auxquels seraient attachés des valeurs traditionnellement ancrées dans la société les produisant? En d'autres termes, l'identité culturelle d'un groupe d'individus rattaché à un territoire défini se construit-elle à travers des valeurs et des idéologies pouvant être notamment incarnées dans la musique ? Celle-ci participe t-elle à la création du lien national ? Quelles sont les valeurs et attitudes identifiables dans le punk et le post-punk ? Sont-elles représentatives de la société anglaise de la fin des années soixante-dix ; dans le sens où elles peuvent expliquer et conditionner l'apparition de musiques dites « identitaires » ?

LA SOUS-CULTURE PUNK ET LE « TABULA RASA »

A l'origine, la sous-culture punk voit le jour dans un contexte social désenchanté : le règne hippie et ses illusions se sont effondrés, rendant la jeunesse des années 1970 pessimiste, sans vision d'avenir. Le disco est alors la musique populaire dominante et fait preuve d'une certaine légèreté, aux antipodes de la réalité sociale. La jeunesse ne pouvant procéder à une identification développe des réponses comportementales et artistiques dont la prise de drogue, la démonstration de cynisme et surtout la production d'une musique non-conventionnelle avec ses propres codes (sémantiques et formels) : le punk. Par cet acte, ils font table rase des idéologies passées pour en établir de nouvelles.

C'est dans ce contexte polarisé de révolte générationnel que les représentants britanniques de ce mouvement, les Sex Pistols émettront le slogan unificateur punk : « No future », appelant à la révolte contre l'establishment et la morale bourgeoise.

Cependant, si ce sentiment de révolte pouvait être partagé par la jeunesse du monde entier, il a plus particulièrement pris forme en Grande-Bretagne, et nous en avons évoqué plus haut les raisons géo et socio-politiques.

UNE RUPTURE IDÉOLOGIQUE DONNÉE À ÉCOUTER

L'incarnation des valeurs attachées à l'idéologie punk (anarchisme, antimilitarisme, mouvement autonome, anti-autoritarisme, collectivisme, anti-conformisme) opérait à travers la musique punk et plus particulièrement dans certains de ces sous-genres.

Par exemple, le groupe Crass, en plus d'émettre un discours anarchisant dans ses paroles, délivrait une musique quasi anarchique, où toutes les règles de style en vigueur étaient anéanties au profit de nouvelles. Ainsi, ils rejetaient les prouesses techniques, en réponse à la virtuosité des musiciens de rock des années 1970, mais aussi l'usage des traditionnels accords de guitare, la recherche de l'harmonie. C'est pourquoi l'esthétique punk vient se positionner en réponse aux revendications socio-politiques de ses acteurs, elle y répond et y trouve de nouvelles formes d'expression. La presse qualifie par ailleurs Crass d' « anarcho-punk ».

I-2-B D.I.Y : LA CULTURE QUI SE FAIT ELLE-MÊME

La question de l'indépendance dans la production musicale n'est pas l'apanage du punk ni du post-punk ; mais ce sont les acteurs de ces mouvements culturels qui en firent une véritable question polémique.

Le post-punk et le punk ont respectivement tenté de construire une culture alternative en développant une substructure propre, que l'on a qualifié de culture *D.I.Y* (*Do It Yourself* : Faites-le vous-même).

Constituée de ses propres labels, réseaux de distribution et disquaires, cette contre-culture répondait alors à une exigence de contrôle total de la part des membres de cette culture. Ce fut cette exigence qui fut à l'origine de labels indépendants précurseurs, dont certains existent toujours aujourd'hui : Mute, Factory, Rough Trade, et d'autres.

Mais le concept du D.I.Y ne s'arrête pas à la distribution, il s'étend également à l'évènementiel et à l'éditorial. Les groupes éditaient leurs propres disques, les organisateurs locaux mettaient sur pied des concerts, des collectifs d'artistes et de musiciens s'établissaient dans des espaces, souvent désaffectés et un nombre impressionnant de fanzines et de magazines indépendants tenaient le rôle de médias alternatifs. Ainsi, dotée de cette infrastructure autonome et indépendante, cette contre-culture avait les moyens de rivaliser contre le capitalisme des majors, bien trop mercantile à son goût, mais plus globalement contre la culture dominante.

Mais cette culture D.I.Y tient en partie son origine du régionalisme. En effet, en Grande-Bretagne, les industries culturelles, concentrées sur la capitale, ne semblaient guère prêter attention à l'activité artistique provinciale. Ce fut donc en partie afin de pallier à ce manque de considération mais également afin de revendiquer son appartenance à un

territoire et une scène locale que la culture D.I.Y émergea qui pris forme. Dans cette perspective régionaliste, de nombreux groupes s'illustrèrent ; tels que les Buzzcocks et leur album *Spiral Scratch* sorti sur leur propre label New Hormones en 1977. Cette production fit de figure de proue dans la culture D.I.Y. En effet, dans son sillage apparurent une kyrielle de groupes qui se revendiquèrent D.I.Y et adoptèrent le slogan « Do it yourself / Release it yourself » (Faîtes-le vous-même / Sortez-le vous-même). Cette philosophie marque un profond changement dans les industries culturelles, tout en questionnant leur rôle dans la production musicale. S'il est désormais possible de se passer des services des industries culturelles, le traditionnel et historique schéma en vigueur s'en trouve malmené.

Un des aspects de cette éthique est également la volonté de transparence financière et de démythification du processus créatif. Ainsi, il était courant de retrouver au dos de la pochette d'un disque les coûts de productions détaillés (location du matériel d'enregistrement, coût d'une journée en studio d'enregistrement) et les précisions liées aux techniques d'enregistrement et de production (nombres de pistes, d'overdubs*). Le groupe Scritti Politti originaire de Leeds a ainsi dans cette éthique sorti un album sur leur propre maison de disque (St. Pancras) faisant preuve d'une transparence zéro. Ainsi, il détaillait les coûts d'enregistrement, de mastering, de pressage, etc, tout en indiquant les numéros des entreprises qui avaient facturé ces services. Skank Bloc Bologna, sorti en 1978, connu un succès considérable dans la sphère musicale indépendante notamment grâce au soutien du journaliste radio John Peel (nous évoquerons plus bas son rôle de leader d'opinion dans la formation des styles sous-culturels).

Ainsi, un des legs durables du punk sont ainsi ces réseaux d'accessibilité, qui ont depuis été étendus par Internet.



DISTRIBUTION...ROUGH TRADE
 plus help and information.
 02, Kensington Park Road,
 London. W2. 01.727 4312.

undernive
 best
 PRESSING...£369.36
 PYE Records (sales) Ltd.
 Western Road, Mitcham, Surrey.
 01.648 7000.

2,500 copies @ 13p & processing
 (electro plating of lacquer £27.00)

capitalism
 overwheel
 and
 e and W
 ed more
 ellings

RECORDING...£98.00
 Spacward Studios, 19, Victoria St.
 Cambridge (0223) 64263.
 14hr cost includes master tape.
 MASTERING...£40.00

Pye London Studios, 17, Gt. Cumberland
 Place, W1. 01.262 5502. or IBC.
 (George Sound Recording Studios,
 35, Portland Place, W1. 01.637 2111.
 Cutting of lacquer from Master tape.

UCKERS PRODUCTION

TURN BASS RIGHT UP THROUGHOUT
 AND TREBLE ON 28.8.78...

LABELS...£8.00

Rubber stamp on white labels
 (labels included in cost of
 pressing.) E.G. Rubber Stamps,
 28, Bridge St. Hitchin, Herts.
 (0462) 51677.

play loud!

Détail des coûts de production, *Skank Bloc Bologna*, **Scritti Politti**, 1978
 (Leeds, Angleterre)

WHAT TO DO WITH A DEMO.

(apart from the obvious.)

Once someone's formed a band, written a set of songs, & played a load of gigs they soon begin to think of stardom & make a demo. Most of these are either 'garage tapes', recorded in front rooms or garages with a stereo cassette recorder, or reel to reel tapes cut at cheap 4 or 8 track studios. Whatever the quality, as long as the material is put down as the group wants these tapes can be gems. Homemade tapes, though, never seem to do justice to the performers & if you have the money, I would recommend studio tapes. The current price for studio time is about £10 per hour although you can go as cheap as £5. From this you will get a reel to reel from which you can duplicate cassettes. It is not advisable to send too many tapes as some record companies tend to 'lose' them or forget.

BOGAR'S BANQUET RECORDS.
8 Hogarth Rd.
SW5. 01 373 2987.

BONAPARTE RECORDS.
101 George St.
Croydon, Surrey.
01 681 1490.

CHISWICK RECORDS.
3 Kentish Town Rd.
NW1 01 267 5192.

DO - IT RECORDS.
12 Camden Rd
NW1.

GOOD VIBRATIONS.
102 Gt. Victoria St.
Belfast BT2 7BE

FAST PRODUCT.
PO Box 122.
Head Post Office.
Edinburgh. 031 229 3159

The LABEL.
106 Daves Rd.
SW6 7BC.
385 6012.

LIGHTNING RECORDS.
841 Harrow Rd.
NW 10. 01 969 5255.

RAW RECORDS.
48 King St.
Cambridge.
0223 54697.

ROUGH TRADE RECORDS.
202 Kensington Pk. Rd..
W11. 01 727 4312.

STEP FORWARD RECORDS.
481 Blenheim Cresc.
W11. 01 727 0734.

STIFF RECORDS.
9-11 Woodfield Rd.
London W9.

ZOOM RECORDS.
45 Sandwich Place
Edinburgh.
031 229 3689.

HAMMER RECORDS.
c/o Des Dolan
PO Box 4BT.
35-37 Wardour St.
W1A 4BT.
01 734 7195.

MOVEMENT 24 RECORDS.
Longmoor, Kingsland.
Leominster, Hfds.

DEAD GOOD RECORDS.
292/3 High St.
Lincoln, Links.
0522 38322.

SAFARI RECORDS.
42 Manchester St.
W1. 01 486 7406.

Others..

Two Tone (if you're ska)
I Spy (if you're mod)
Charly (if you're Rockabilly)
Rocket, Virgin (if you're lucky)
EMI (if you're daft)

RECORD PRESSING.
MPA Record Company.
118 Portland St.
Manchester M1 4PS
236 5903.

I would always advise people to take the tapes up to companies personally as people will be more likely to take notice of you than if they receive a tape through the post from some band that they've never heard of. Be polite but persuasive and most of the listed companies will give you a chance. If you cannot get to any companies then try phoning to say that you've sent a tape & keep phoning until you get a definite answer. It will probably be 'no' but nevertheless keep trying other labels.

If you don't get any success then don't despair, many top bands took years to get a record out.

Remember that taking a demo to a record company means that you have about 5 mins to impress on the A&R man that you're special so make the tape compact & tight, no lengthy intros or long solos.



For information about studios try looking in the section in Musicians Only or Melody Maker.

If no record company wants to know then if you're sure that you're destined to be stars you could always put the record out yourself. Since the New Wave small band explosion there are many record pressing companies who will press your record. The minimum amount is usually 500 copies & singles usually work out at 50p each for 500 or 35p for 1000. If you feel you can shift that quantity then it is an ideal solution. Many large bands started out making their own records, eg. the Police, 999, Squeeze, Buzzcocks, etc. Distribution is the only problem with this method but if someone friendly, like Bonaparte or Rough Trade to do it for you then you're well away.

« What to do with a demo » (Que faire avec une démo), fanzine **Peroxide**, n°1, 1979 (Reigate, Angleterre). Slogan du fanzine : « A fanzine for the modern youth. An issue by amateurs. » ("Un fanzine pour la jeunesse moderne. Un numéro amateur")

II-3 INDUSTRIES CULTURELLES ET OPERATEURS DE REPRESENTATION

En plus des nombreux fans qui ont créé leurs propres groupes (ou, comme dans le cas de Sid Vicious, rentrent dans des groupes déjà existants), de nombreux membres du public sont devenus des participants actifs de la scène grâce aux périodiques amateurs. D'après Laing, le punk en Angleterre a été « le premier genre musical à donner naissance à des fanzines en si grand nombre ».

Nous l'avons évoqué plus haut, les médias jouent un rôle central dans la construction et le développement d'un mouvement sous-culturel.

En popularisant le punk, ils ont aussi opéré sa destruction : promouvoir le punk, le porter sur le marché de masse, c'est tuer l'esprit libertaire qui le caractérise. Il disparaît si l'on en parle. Ce processus a été analysé par Dick Hebdige et conceptualisé sous le terme de processus de récupération, pouvant adopter deux formes distinctes (la forme idéologique et la forme marchandise). Ses théories sont particulièrement éloquentes dans notre étude : le punk fut manipulé par les médias des deux façons sus-citées. En le commercialisant, les médias ont opéré un passage du subversif vers le consensuel, l'acceptable. Pour ce faire, ils ont procédé à un « gommage » des signifiés et signifiants, et à « la redéfinition des comportements déviants par les groupes dominants »⁵, dont fait partie entre autres les médias (accompagnés par la police et la justice).

Il ne peut *être*, il revêt immédiatement une autre forme en réponse. Serait-ce le post-punk ? Un courant né de l'élan punk sans idéologies subversives ? Bien qu'ayant été *récupéré* par la culture dominante, nous

5 **HEBDIGE, Dick**, *Sous-cultures : le sens du style*, Zones, 2008, p.98

constatons que le post-punk garde une certaine indépendance face aux industries culturelles. La subversivité de ses discours en a été clairement tempérée, mais l'engagement politique et l'opposition aux schémas dominants restèrent vivaces.

La récupération des produits sous-culturels par les médias s'attache en premier lieu aux « innovations stylistiques des sous-cultures ⁶» et en second lieu aux éléments subversifs constitutifs de ces sous-cultures (attitude anti-sociale, engagement politiques, etc). Ainsi, « le vocabulaire visuel et verbal »⁷ de ces sous-cultures devient familier au public, puisqu'il a désormais connaissance de ce nouveau langage. La médiatisation du punk et du post-punk est ainsi invariablement passée par une diffusion et une banalisation de ses constituants les plus absolus.

II-3-A PRÉSENTATION ET REPRESENTATION D'UNE SOUS-CULTURE ANGLAISE

« Il est facile d'oublier, maintenant que la musique pop est diffusée par tous les médias, que le punk était activement entravé sinon banni durant 1976 et 1977, d'abord par l'industrie musicale, ensuite par les journaux et les politiciens, et enfin par le public au sens large. Le punk était fasciné par les médias alors qu'ils ont accompagnés leur condamnation : une contradiction qui se révélerait avec ses résultats prévisibles quand le punk fut assimilé par les industries médiatiques. Mais, de même que le mouvement hippie a mis en lumière les inquiétudes sur l'écologie et sa propre version de l'autonomie, ces idéaux punk restent vigoureux parce qu'irrésolus. La contradiction sur laquelle se fondait le punk était sa tentative de critiquer et de changer la consommation et les médias de l'intérieur – une tentative vouée à l'échec. Les problèmes centraux restent les mêmes pour ceux qui veulent mettre en question les bases de la société :

6 **HEBDIGE, Dick**, *Sous-cultures : le sens du style*, Zones, 2008, p.97

7 **HEBDIGE, Dick**, *Sous-cultures : le sens du style*, Zones, 2008, p.98

comment éviter de devenir une partie de ce contre quoi vous protestez ? Si tout existe à travers les médias et que vous les rejetez, comment faire pour exister ? Le punk ne s'illustre pas en tant que musique ou culture, ou groupe particulier, mais en tant que symbole glabre du mécontentement de la jeunesse, de la rébellion et du désordre total. »⁵

Comme Dick Hebdige en fait la remarque dans *Sous-culture : le sens du style* (Zones, 2008), en 1978, la pop music avait désormais une histoire et une quantité de codes sémiotiques. Ces codes se traduisirent en un incroyable pillage du passé qui continua pendant la décennie suivante.

En février, une page du NME présentait de nouveaux groupes britanniques, habillés dans les styles vestimentaires de 1963 (The Pleasers : Beatles), 1965 (Jam : Mods), 1970 (Skrewdriver : Skinheads), 1973 (Adam and the Ants : Glam). La presse musicale se chargeait d'interpréter et de communiquer les codes dans leurs publications, sans jamais renoncer à un certain sensationnalisme et d'arguments chocs.

L'arrivée du punk fut une chance pour les trois hebdomadaires majeurs britanniques du fait de sa complexité sémantique. Celle-ci avait eu besoin d'être d'interprétée pour le public non-initié. La radio, notamment la BBC Radio 1, dépassa même ce rôle d'interprète culturel pour endosser celui de défricheur et de légimateur.

PRESSE MUSICALE SPECIALISEE : HEGEMONISME MÉDIATIQUE

A la fin des années 1970 en Grande-Bretagne, les deux principaux hebdomadaires musicaux, le Melody Maker et le New Musical Express,

5 **SAVAGE, Jon**, *England's dreaming*, Allia, 2004, p. 21

occupent une position quasi hégémonique dans les industries médiatiques de leur pays, étendant leur influence à l'internationale. Elles ont le pouvoir de faire et de défaire courants musicaux, pensées et idéologies ainsi que de les baptiser ou de débaptiser, de les discréditer comme des les encenser. Elles participent surtout au passage des cultures émergentes vers la culture dominante. Pour preuve, le vocable même choisi comme sujet d'étude, la new wave, est une invention journalistique (tout comme la plupart des autres de ses sous-styles tels que cold wave, synth-pop, etc).

Ces deux magazines spécialisés sont caractérisés par leur style journalistique novateur – le « personality journalism » (le journalisme d'auteur) aujourd'hui très largement utilisé, voire omni-présent – l'interchangeabilité de la relation journalistes/lectorat – correspondances entre les corps de métiers – leur esprit communautariste – toutefois moins prononcé que dans les productions éditoriales alternatives – et par la starification de certains journalistes – Jon Savage, Paul Morley, etc.

Contrairement aux fanzines où l'écriture journalistique était passionnée et fortement inscrite dans sa société, les deux journaux Melody Maker et New Musical Express dispensaient quant à eux une parole factuelle. Ils considéraient en effet la musique pour ses qualités propres, en la détachant de tout contexte socio-politique ou socio-culturel. Dans ce sens, en faisant preuve d'académisme (autant sur le fonds que sur la forme), ils procédaient à une récupération des styles musicaux marginaux pour les authentifier, leur attribuer une valeur sociale et leur permettre ainsi d'intégrer sens commun et langage courant. Cependant, en traitant une information culturelle (ici : sortie d'album, annonce de concert, entretien avec un artiste, information sur le processus créatif, etc) comme un fait divers, l'industrie journalistique musicale s'inscrit dans une forme – néanmoins modérée – d'hégémonisme culturel. En effet, en ayant les moyens de procéder à une définition perpétuelle des éléments sous-culturels (invention de vocables, de courants, instauration de cycles, de

modes) de façon tout à fait arbitraire, elle se pose dans une domination idéologique, voire même dans un impérialisme culturel. Sans pour autant affirmer que la presse est responsable d'une domination culturelle, force est de constater qu'elle tend à imposer un mode de vie global, propre à la consommation de masse.

Ce phénomène est particulièrement révélateur dans dans le cadre de notre problématique générale, nous permettant en effet d'établir la corrélation entre développement de la new wave et mondialisation culturelle. Une autre question se profile alors : la presse est-elle un outil médiatique participant à une domination culturelle (donc à une anglicisation culturelle) ou à un rayonnement culturel (influence de la culture britannique sur les sociétés internationales). Néanmoins, la question restera ici en suspens, dépassant notre cadre d'analyse.

La new wave serait alors le corollaire du traitement médiatique de formes musicales émergentes. Nous constatons en effet qu'en procédant à une récupération et une légitimation de ces formes musicales, d'autres en sont irrémédiablement exclu. Car procéder à la définition d'éléments aussi disparates que les musiques électroniques de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt produites en Grande-Bretagne, implique nécessairement le rejet de certains éléments. En attribuant par exemple le qualificatif « synth-pop » à la musique de Gary Numan, le terme qualificatif devient aussi terme d'exclusion. Désormais, les musiques aux esthétiques similaires sont conceptualisées, normalisées ; elles devront se positionner par rapport à la définition officielle de la synth-pop pour se définir (qui peut se résumer à l'utilisation massive de synthétiseurs, boîtes à rythmes et de mélodies mémorables). Mais en étant définie par des groupes extérieurs (médias), elle se fige dans une forme arrêtée. Ces musiques représentent alors des produits médiatiques tendant à imposer une vision artistique à l'ensemble d'une société. C'est dans ce sens que l'industrie journalistique concourt à imposer un modèle culturel dominant.

LES PEEL BANDS OU LA LEGITIMATION DU SUBVERSIF

John Peel fut un des leaders d'opinion et faiseurs de réputation britanniques de la fin des années 1970. Il occupa pendant trente-sept ans le triple fauteuil de disc-jockey, animateur radio et journaliste musical au sein de sa propre émission radiophonique *John Peel* diffusée sur la BBC Radio 1. De 1967 à 2004, il diffusa et enregistra près de quatre mille sessions enregistrées de deux mille artistes. La longévité de sa carrière et la liberté totale de diffusion ont contribué grandement à l'incorporation des sous-cultures dans la culture dominante britannique, voire internationale.

Ainsi, John Peel a aidé le passage d'éléments culturels émergents vers la culture dominante. Son statut officiel de journaliste lui a alloué un rôle majeur dans la formation de l'opinion publique, et lui a également permis d'opérer une représentation légitimante des éléments sous-culturels. Il a notamment oeuvré à la reconnaissance médiatique du punk (en diffusant pour la première fois le titre *God save the Queen* en décembre 1976 des Sex Pistols avant que l'état britannique ne censure l'album *Anarchy in the UK*) en lui accordant une légitimité musicale et culturelle.

Il représenta également une figure essentielle de la culture D.I.Y régionaliste et participa ainsi à la décentralisation culturelle. En effet, l'animateur recevait des disques auto-produits de groupes de toute l'Angleterre, et son régionalisme prononcé l'amenait à leur offrir une exposition médiatique privilégiée (en octroyant un traitement de faveur aux artistes non-londoniens).

« Je voyais arriver ces disques envoyés par des types aux airs butés qui venaient de villes minuscules comme Lincolnshire, le genre de coin qu'il faut chercher sur une carte pour savoir où ça se trouve, rappelait-il peu de temps avant sa mort en 2004 . Et personnellement, j'adore l'amateurisme. Un autre

truc que j'aimais particulièrement chez beaucoup de ces groupes, c'est qu'ils n'avaient quasiment aucune ambition. Ils voulaient juste sortir un single, ou venir enregistrer une session avec nous »⁸

Principalement entre 1979 et 1981, ce phénomène de légitimation donna lieu à la naissance d'un genre musical attribué aux groupes ayant été diffusé dans l'émission de John Peel : les *Peel bands*. Parmi eux, certains artistes punk (The Clash, The Buzzcocks, The Fall, The Slits), post-punk (Joy Division, Siouxsie and the Banshees) et new wave (Gary Numan, The Cure) furent largement diffusés dans l'émission John Peel et passèrent dans la culture dominante par ces canaux de diffusion influents.

John Peel se faisait ainsi la voix des productions musicales territoriales, qui par leur diffusion nationale, prenaient place dans le schéma dominant. Ici, le débat ne se situe pas dans l'opposition Londres/province, mais dans la représentation des expressions artistiques territoriales (locales, régionales) et leur place dans les industries culturelles nationales.

En effet, John Peel a joué un rôle de construction et de renforcement d des identités territoriales culturelles, dans un contexte polarisé de centralisation culturelle et politique. Ainsi, au-delà même du rôle leader d'opinion culturelle, il a encouragé la résistance culturelle, le régionalisme et la défense des cultures singulières britanniques. Il a alors construit un modèle de respect de l'intégralité des composantes de la culture britannique et a cherché à s'en faire le messager sonore, démocratique.

8 REYNOLDS, Simon, *Rip it up and start again*, Allia, 2007, p.278

II-3-B LABELS INDÉPENDANTS : DES AGREGATEURS TERRITORIAUX

La culture *D.I.Y* caractéristique du post-punk et du punk est protéiforme. En effet, avant de s'illustrer dans la production et l'édition phonographique, de nombreux labels furent initialement des fanzines. L'interchangeabilité des rôles est caractéristique de cette contre-culture.

L'énergie créatrice constituait ainsi le seul moteur : peu importe la forme, pourvu qu'il y ait du fonds, et l'intense activité produite par ses sous-culture offrait a priori un puits sans fond. Nombreux furent les acteurs de cette période qui ne définissaient pas leur participation à cette culture : acteurs de l'industrie du disque, de l'édition ou de l'évènementiel, les représentants de ces différents secteurs étaient des factotums. Ainsi, le label américain Touch And Go que nous connaissons aujourd'hui était initialement un fanzine. Comment interpréter ce glissement formel ?

En premier lieu, notons que produire un fanzine était relativement bon marché. Il n'était pas nécessaire de louer un local, d'employer du personnel, de gérer des comptes ou d'avoir le profil commercial. En effet, les fanzines fonctionnaient en grande partie à l'aide de contributeurs externes : fan de groupes, quidam, autres journalistes (professionnels ou autodidactes) alimentaient les rubriques et constituaient des équipes éditoriales aussi efficaces que gratuites. Les contributions étaient ainsi empruntées de passion et de fraîcheur : constamment renouvelées, ces équipes mobiles et éphémères illustraient à elles seules la ferveur et le dynamisme caractéristiques de la culture *D.I.Y.*, ainsi que l'émancipation de toute forme d'institutionnalisation. C'est avant tout le caractère immédiat de ces publications amateurs qui ont assuré leur succès auprès des sphères underground. En effet, ces publications étaient en mesure de documenter *in situ* et instantanément les manifestations artistiques issues des sous-cultures punk et post-punk.

Tout comme la production musicale D.I.Y et son adage, « tout le monde peut faire de la musique », le « tout le monde peut écrire » peut également adhérer à cette éthique.

Rough Trade est une autre, voire la plus renommée et la plus pérenne de ces institutions indépendantes punk et post-punk. Elle a elle aussi connu des mutations : à l'origine disquaire, elle a progressivement endossé le rôle de label indépendant, où tout contrat écrit était proscrit. La grande liberté qui était ainsi instaurée entre label et artistes permettait de produire des disques dans une atmosphère de tolérance et d'intégrité très proche de celle prônée par la culture D.I.Y. Car si par définition, les groupes ayant signé chez Rough Trade n'étaient plus dans une idéologie de l'auto-production, ils gardaient une autonomie et une liberté d'action importantes. Ce statut hybride, à mi-chemin entre l'indépendance et la subordination, est révélateur des mutations à l'oeuvre au sein des industries culturelles de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt.

Ce sont ces entreprises qui ont également participé, tout comme les fanzines, à l'élaboration d'une identité et d'une culture britannique autour des phénomènes sous-culturels naissants, si bien que lorsque les artistes issus de la scène post-punk ont été promu aux Etats-Unis, on communiquait sur leur musique *typiquement* anglaise.

INTERFACES D'UNE SOUS-CULTURE MUSICALE

En Grande-Bretagne, les principales sociétés éditrices de musique indépendantes associées au développement du punk et du post-punk furent Factory Records à Manchester, Rough Trade à Londres, Fast Products à Edinbourg et Mute Records à Londres. Ces entreprises, ainsi que les disquaires indépendants, jouaient un rôle d'interface dans les

réseaux informels de la culture musicale alternative.

Fast Product était un label indépendant fondé en 1977 par Bob Last, ancien étudiant en architecture à Edinburgh. Il est particulièrement représentatif de la sous-culture post-punk puis new wave pour plusieurs raisons. Premièrement, il a opéré la rupture avec le traditionalisme de l'industrie phonographique, en adoptant un discours novateur. Fast Product se voulait en effet un hybride de projet artistique et de commerce caustique, et amorça un des concepts majeurs des années 1980 : le « socialisme de designer ». Ce dernier consistait à déculpabiliser le plaisir d'achat et d'offrir une place centrale à la marchandise afin d'apporter une critique du consumérisme. La première production de Fast Products fut l'album *Never Been in a Riot* en janvier 1978, du groupe punk originaire de Leeds, The Mekons (le titre tourne en dérision le titre des Sex Pistols *White Riot* sorti en mars 1977 sur CBS, une filiale de la major Columbia)



Never Been in a Riot, **The Mekons**, 1977

(Leeds, Angleterre)

Ensuite, il a pris part à la construction de « l'identité culturelle » post-punk et puis new wave en offrant un terrain d'expression à la scène musicale post-punk alors émergente, sur une toile de fond politisée. Fast Product (le nom même du label est une référence caustique à la consommation rapide de produits industrialisés) a ainsi incarné sous la forme de marchandises des énoncés artistiques tout en leur attribuant une unité formelle (sophistication et uniformisation des pochettes d'albums) et informelle (esthétiques musicales, contenu satirique). De plus, notons que la plupart des formations produites par Fast Product ont pris part au processus de légitimation engagé par les industries culturelles tels que The Human League (Sheffield) et Gang Of Four (Leeds), qui ont bénéficié d'une popularité et d'une couverture médiatique internationale.

Factory Records est une autre de ces interfaces. Créée par Tony Wilson, présentateur sur la chaîne Granada Television de Manchester, et par Alan Erasmus en 1977 à Manchester, Factory Records s'inscrit dans l'idéologie post-punk : rejet du profit (absence de contrats entre artistes et label), glorification du « Beau » (sophistication extrême des pochettes, graphisme inspiré par l'école de Bauhaus et le constructivisme) et inspiration situationniste (catalogue comprenant des objets de la vie quotidienne attribués d'un numéro de série au même titre que les disques).



FAC 145, carte de Noël, **Factory Records**, 1985 (Manchester, Angleterre)

En outre, nom et logo sont directement inspirés de l'environnement industriel de Manchester.



Logo, **Factory Records**
(Manchester, Angleterre)

Somme toute, Factory Records a participé à la massification du post-punk et de la new wave britanniques en commercialisant notamment Joy Division, New Order et Orchestral Manœuvres In The Dark. Mais ces groupes ont simultanément bénéficié d'une dense couverture médiatique, étape finale de leur représentation et de leur assise dans la culture dominante en tant que produit d'une société anglaise.

II-3-C LE CONTRE-DISOURS DES FANZINES

En Grande-Bretagne, la sous-culture punk a manifesté un vif intérêt pour la création et la lecture des fanzines. Ces parutions indépendantes se posaient comme une alternative à la presse écrite traditionnelle et expriment une expérience sociale à part entière. Il est capital de contextualiser l'apparition de ces publications alternatives.

Le premier et certainement le plus célèbre des *punk-zines* anglais était Sniffin Glue, créé par Mark Perry, un des fondateurs du groupe post-punk britannique Alternative TV. Ce fanzine n'édita que 14 numéros ; le tout premier ayant été créé en réponse directe au premier concert londonien des Ramones le 4 juillet 1976 ; mais fut la pierre angulaire de ces productions alternatives bon marché spécifiques aux philosophies punk et post-punk. Il représentait le parfait forum alternatif. Son créateur évoque ainsi les débuts : « Au départ, j'avais tapé 50 copies à la machine à écrire, et puis ma copine les a emmené à son travail pour les photocopier. J'ai amené les copies chez le disquaire Rock On et ils ont accepté de les vendre, et puis ils m'ont en demandé 200 supplémentaires, puisqu'on en avait déjà vendu 300 exemplaires» (le quatorzième et dernier numéro s'écoula à 20 000 exemplaires). Le fanzine a été très vite populaire grâce à sa vision immédiate et instantanée de l'actualité musicale punk: il faisait lieu des manifestations de cette scène musicale quasiment au moment même où elles avaient lieu, en développait ainsi un point de vue introspectif (et un nouveau style journalistique) en opposition au style distancié de la presse musicale grand public.

Sniffin Glue, mis en forme à l'aide d'outils quotidiens immédiatement disponible à tout un chacun, s'illustre pleinement dans la culture D.I.Y représentative du punk. Un nombre considérable de punk-zines lui emboitèrent le pas, reconnaissables à leur graphisme fait des copiés-collés, de textes tapés à la machine ou écrit au feutre à l'orthographe

volontairement éraillée. Le photocopieur a directement contribué à la construction d'une esthétique faite de tons noirs et blanc, de collages, d'agrandissements et de réductions. Néanmoins, toutes les publications n'étaient pas monochromes : la mise sur le marché en 1973 par Kodak de photocopieurs couleurs a en effet permis la production de fanzines polychromes, et donc à la construction d'esthétiques propres liées à cette nouvelle technique.

Sniffin Glue a ouvert le chemin : il a démontré que n'importe qui pouvait facilement, rapidement et à moindre coût diffuser une parole alternative au sein de sous-cultures à peine couverte par les médias. Il a été le miroir du mouvement punk et a déposé bilan lorsque que les majors du disque et les médias grand public ont commencé à s'intéresser à la scène punk ; glissement qui a plus largement amené le déclin du punk et l'amorce du post-punk.

REPRÉSENTATION DES ARTISTES DANS LES FANZINES ANGLAIS

« After I'd played him some new-wave stuff he realised what was needed and he became very good at it ! We started to do mainly punk stuff at first, just to sort of get into it. At the time, the only people gettin' signed-up were new-wave groups. It's all very well being different but at that time it was just like cutting your own throat. »

« Après lui avoir joué (son partenaire) quelques trucs new wave, il comprit ce dont on avait besoin et il est devenu très bon là-dedans ! Au début, on a surtout commencé à faire des trucs punk, histoire de se mettre dans l'ambiance. A l'époque, les seules personnes qui étaient signées (chez un label) était des groupes new wave. Maintenant ça a un peu changé mais à l'époque c'est comme si on vendait notre âme au diable ».

Citation issue de la première interview publique donnée par Gary Numan du groupe anglais Tubeway Army, fanzine *In the City*, n°10, avril 1979 (Londres, Angleterre)

Les fanzines punk et post-punk jouèrent un rôle important dans la représentation des artistes locaux britanniques, et donc indirectement dans la construction d'un style en puissance dit new wave. En effet, le pays était quadrillé de productions éditoriales qui se faisaient messagères de la scène musicale locale. En publiant une critique d'album ou de concert, des interviews ou même de simples photographies, les journalistes amateurs des fanzines participaient à la construction d'identités sous-culturelles. De nombreux artistes post-punk couverts par la presse alternative locale figurèrent par la suite dans les colonnes des deux grandes revues musicales britanniques grand public (New Musical Express et Melody Maker) sous l'étiquette new wave.

En filigrane, nous remarquons également dans ces publications alternatives un régionalisme prononcé.



Equipe de rédaction, fanzine **Kill your puppy pet** (Londres, Grande-Bretagne)

Les collaborateurs amateurs vont même jusqu'à abandonner leur identité au profit d'une identité collective. Ainsi, au sein de la contre-culture post-punk, la construction identitaire autour de valeurs communes et d'idéologies (communautarisme, anarchisme, anti-consumérisme, etc.) s'opère non seulement à travers les productions musicales, mais également à travers les productions éditoriales alternatives.

C'est pourquoi la new wave ne peut être envisagée uniquement en tant que courant musical, mais surtout comme une sous-culture intégrale, où l'on peut y distinguer tout un ensemble de valeurs, de représentations et de comportements (traditionnellement retrouvé dans la sous-cultures) : langage, mode, engagement politique, opposition à la culture dominante.



Collage *Who do you think you are ?*, fanzine **Kill your puppy pet**, n°1, 1980, (Londres, Angleterre)

Dans certaines productions alternatives, l'esthétique tient un rôle politique, idéologique. En communiquant visuellement sur des symboles et des signes forts, elle inscrit son contenu rédactionnel dans un tout cohérent.

II- DU POST-PUNK A LA NEW WAVE :

CULTURES GLOCALES ET

GLOBALISATION DES MUSIQUES

Après analyse de ces différents points, nous sommes en mesure d'avancer que le dépassement de la dichotomie local/global est nécessaire dans la compréhension d'un produit culturel soumis à des flux globalisants comme l'objet de notre étude, la new wave. Il faut ainsi se risquer à avancer un nouvel angle d'analyse : le glocal.

Le glocal en tant que concept sociologue, avancé par Roland Robertson, met un terme à l'Etat-nation et avance un monde dont les territoires ne constituent plus les critères de base requis pour l'étude de la circulation des flux culturels à l'échelle mondiale.

Au-delà du raisonnement bipolaire local/global, le global vient se poser comme le troisième modèle de production – et de consommation – des biens culturels mondiaux.

Ce point de vue apporte un changement radical dans l'étude de la mondialisation des biens culturels car il tend à considérer le monde moderne – dans le sens de monde-mondialisé - comme n'étant non plus soumis à une hégémonie culturelle mais activé par des productions

culturels d'*ici et d'ailleurs* à la fois.

Les biens culturels, à l'heure de la mondialisation, ne peuvent plus être étudiés sous l'angle de l'écrasement d'une culture dominante (la plupart du temps la culture nord-américaine) sur une autre plus faible (souvent stigmatisée sous le terme de pays en voie de développement) ; ou sous l'angle de la perte des cultures spécifiques locales au profit d'une culture unique globale imposée par les plus grandes industries mondiales des pays en position de force économique. Cette vision colonialiste n'a plus lieu d'exister aujourd'hui.

En ce sens, la new wave est un pur produit de la mondialisation dans la forme la plus sophistiquée : elle est *glocale*.

Nous allons ainsi amener tous les éléments nécessaires à l'étude de ces phénomènes de mondialisation dans le cadre de la new wave en tant que produit culturel *initialement* anglais soumis à une globalisation généralisée.

II-1 UNE MUSIQUE UNIVERSELLE ?

Avant d'étudier de plus près les enjeux inhérents à la new wave dans son développement à l'échelle mondiale, il est capital de contextualiser ce développement.

Il est important de remarquer que l'émergence de la new wave correspond à l'émergence des marchés mondiaux.

En effet, l'intensification des flux financiers à l'échelle mondiale dès les années 1970, directement lié au premier choc pétrolier de 1973, a rapidement débouché sur une globalisation des marchés. Cette globalisation a impliqué la mise en concurrence directe, à l'échelle mondiale, de toutes les entreprises, dont les sociétés productrices de biens culturels. Cette concurrence, couplée à la loi du profit, fut facilitée par les programmes libéraux de deux des plus grosses puissances mondiales : la *reaganomics* du président américain Ronald Reagan et les onze années de *thatchérisme* en Grande-Bretagne. Subséquemment, avec la chute de l'ex-bloc de l'Est, de l'URSS et l'ouverture de la Chine à partir de 1990, les frontières s'effacent : désormais, les flux marchants sont mondiaux, et ne font face à aucune résistance.

C'est pourquoi la mondialisation s'effectue par une globalisation des marchés, y compris dans les industries culturelles. L'épineux débat de la culture-marchandise se heurte au cœur même de la polémique du monde à l'heure de la mondialisation : la rencontre de l'argent et des biens culturels sur le marché. Mais au-delà de la globalisation des marchés financiers, la mondialisation des biens culturels est avant tout issue de la mondialisation des flux médiatiques et technologiques. Cette mondialisation, qui s'est intensifiée dans les années 1970, est notamment due à l'effondrement de l'économie de type soviétique.

Sa configuration actuelle est principalement caractérisée par « (...) la rencontre entre hommes inscrits dans des cultures fragmentées, locales, enracinées dans la longue durée de l'histoire, d'une part, et des biens et services, mis sur le marché par des industries récentes et globalisées par des systèmes d'échanges et de communications d'une grande capacité, d'autre part ».⁹

Sociologues et critiques débattent sur le sujet depuis les années 1980, et de nombreuses théories ont ainsi émergé. Le débat central autour de la mondialisation des biens culturels est amené ainsi par le sociologue français Jean-Pierre Warnier : « *comment les multiples cultures singulières, celles de la tradition, celle du local, réagissent-elles devant un tel déferlement. La mondialisation n'est-elle pas synonyme d'une américanisation généralisée de la planète ?* »¹⁰

II-1-AMÉRICANISATION DES MUSIQUES BRITANNIQUES ?

Incontestablement, la culture est le fruit de l'histoire de chaque territoire. Mais si le punk, puis le post-punk et la new wave s'inscrivent dans des territoires et une époque définis, elles se positionnent également au regard de l'Amérique. Celle-ci émet en effet depuis l'après-guerre à travers ses industries audiovisuelles, une image productrice de toutes les autres images, ce que Pierre Musso appelle « l'image matricielle de l'Amérique »¹¹. Sous cet angle, l'ensemble des industries créatives et culturelles nord-américaines représenteraient ainsi une grille de référence – et de référence – autour de laquelle les industries culturelles européennes se positionneraient. Qu'en est-il pour la new wave ? Les acteurs de ce courant se sont-ils préalablement positionnés par rapport aux productions d'une culture de référence, d'une culture américaine ?

9 **WARNIER, Jean-Pierre**, *La mondialisation de la culture*, PUF, 2005, p.45

10 **WARNIER, Jean-Pierre**, *La mondialisation de la culture*, PUF, 2005, p.40

11 **MUSSO, Pierre**, « Américanisation et américanisme », in *Quaderni*, printemps 2003, n°50-51, p. 232

II-1-B DES MUSIQUES EXPATRIÉES?

L'été 1977, les périodiques américains Time Magazine et Newsweek publièrent tous deux des articles sur le mouvement punk/new wave. Les deux courants étaient regroupés sous la même appellation, sans la distinction stylistique qui m'amorcera quelques temps plus tard. En effet, à la fin de l'ère punk, la new wave prit un tout autre sens : celui d'une musique aux antipodes du punk, d'une musique défendant une esthétique diamétralement opposée à celle du punk, une musique plus sophistiquée. Mais les artistes new wave n'étaient jamais ou très peu diffusés sur les ondes nord-américaines, et l'industrie du disque ne leur prêtait aucune attention ; leur exposition médiatique se limitant à la seule sphère alternative. Progressivement, la scène new wave se développa dans les villes importantes mais en 1978 son public ne représentait qu'une frange minime de la population américaine : celui issu de la sphère artistique, bohème et intellectuelle ; le marché de masse étant davantage concentrée sur le arena rock* et la disco.

Cependant, dès la fin 1978 et davantage en 1979, quelques artistes issus du punk et de ses dérivés (post-punk, rock-reggae, etc) entamèrent une percée dans les charts et bénéficièrent de quelques passages dans les radios rock : Blondie, Talking Heads, The Police et The Cars. Parmi eux, le groupe américain The Knack avec leur single « My Sharona » était numéro un des ventes selon le Billboard Magazine de 1979, et ce succès commercial incitèrent les maisons de disques à produire des groupes new wave. En 1980, une coloration stylistique new wave m'immisca dans les productions d'artistes pop tels que Billy Joel et Linda Ronstadt. La new wave britannique commença alors à intégrer la musique populaire américaine. Dès lors, la new wave prend une nouvelle définition : elle n'est plus une musique nationale, *extérieure*, mais une teinte musicale, un style populaire, et qui appartient alors à tous.

Dans ce sens, un artiste nord-américain peut être à même de s'identifier dans cette musique *initialement* britannique et de produire un discours d'appartenance autour de ses productions musicales métissées. Mais la new wave, cette musique britannique *à l'origine* perd-elle pour autant son caractère typique ? Dans son processus de mondialisation, a-t-elle été écrasée par la culture américaine ou peut-on parler davantage de correspondances culturelles ? La question du discours artistique est alors moins prégnante que celle des processus d'identification à l'oeuvre. En effet, diffusée par les industries médiatiques, la new wave s'est installée au cœur de flux culturels mondiaux et de feedbacks, comme nous l'avons évoqué plus tôt.

Dans ce sens, il serait tentant d'affirmer qu'il n'y a pas davantage de processus d'écrasement d'une culture par une autre, de figure dominante ou de figure faible, que des phénomènes d'allers et retours permanents entre différentes cultures spécifiques permettant la création de nouvelles formes artistiques, sans territoire défini. Cette musique peut être qualifiée de *musique-fusion*, ou *fusion*.

La world music*, qui est aujourd'hui extrêmement populaire et dont l'émergence correspond justement à l'émergence du système actuel de mass médias au début des années quatre-vingt, donnant lieu à une intensification de la circulation des flux culturels à l'échelle mondiale, en est l'illustration parfaite.

Sous cet angle, la new wave revêt alors un caractère trans-national : son passage de territoires en territoires à travers les flux médiatiques internationaux participe à la construction d'une musique qui ne peut plus être définie par un territoire ni revendiquée en tant que telle. Les artistes new wave se présentant comme artistes new wave anglais ne sont pas pour autant dans le faux. Pour autant, elle ne perd pas pour autant son caractère spécifique.

En 1979, la sortie de *Pleasure Principle* (Atco), de Gary Numan, représente alors l'installation de la new wave britannique dans la culture populaire américaine. Début 1980, le très influent journaliste et leader d'opinion Lee Abrams prédit la mort annoncée de la new wave aux Etats-Unis: "*we're not going to be seeing many of the New Wave circuit acts happening very big over here (in America). As a movement, we don't expect it to have much influence.*" (« Nous n'allons pas assister à l'explosion de la new wave. En tant que mouvement, il n'aura pas une grande influence »).

Parallèlement, Lee Ferguson, un consultant de KWST interviewé cette année déclara que les radios de Los Angeles interdisaient aux disc jockeys d'utiliser ce terme, et nota que « la plupart des gens qui parlait de new wave étaient ceux qui cherchaient à ne pas en faire ». En d'autres termes, une polémique sur ce courant naissant faisait rage entre acteurs médiatiques et acteurs artistiques.

Mais l'arrivée de la chaîne musicale américaine MTV en 1981 propulsa la new wave britannique sur le devant de la scène : les artistes anglais, contrairement à la plupart de leurs collègues américains, utilisaient depuis longtemps des vidéos promotionnelles et étaient plus à même de réagir à cette révolution médiatique. Dès lors, un phénomène labellisé « Second British Invasion » par les journalistes (Seconde Invasion Britannique) s'opéra aux Etats-Unis. Ce phénomène marque l'internationalisation de la new wave. La diffusion massive de clips new wave sur MTV se poursuivit jusqu'en 1987, année où la ligne éditoriale de la chaîne s'orienta vers le *heavy metal* et le *rock*.

Selon un sondage Gallup Poll réalisé en décembre 1982, 14% des adolescents plaçaient la new wave en tête de leurs préférences musicales, faisant de ce genre le troisième dans le pays. La *new wave* était très populaire sur la côte ouest du pays, et contrairement à d'autres genres musicaux, la « race » n'était pas un facteur déterminant dans la popularité de la new wave. Les radios urbaines ont été les premières à

diffuser les artistes new wave destinés aux pistes de danses comme B-52's et Duran Duran.

A cette période, la définition de la new wave aux Etats-Unis s'éloigne de celle qu'on en faisait quelques années plus tôt : une version commerciale du punk, à l'image bien plus lisse, donc destinée au marché de masse. Le terme new wave était utilisé aux Etats-Unis pour décrire à peu près tous les artistes de pop rock ou de new pop qui utilisaient les synthétiseurs, et cette définition est encore valable aujourd'hui, avec les mouvements de la fin des années 1970 tels que le post-punk.

Cette vision stigmatisante était dénoncée par les fans, les journalistes musicaux et les artistes qui refusaient cette appellation incluant de nombreux genres. La synth-pop, ou la technopop comme la presse américaine la définissait, a rempli un vide commercial laissé par la disco. Sous ce terme, on pouvait inclure à la fois des groupes comme The Human League, Depeche Mode, Soft Cell, a-ha, New Order, Orchestral Manoeuvres In The Dark, Yazoo, Ultravox, Kajagoogoo, and the Thompson Twins. Cependant tous ces artistes, regroupés ici sous la même appellation, avaient chacun leur esthétique propre. L'usage de la new wave dans les bandes originales de film grand public participa par la suite à la démocratisation.

II-2 LA CULTURE-FUSION, BANDE SON DE LA MONDIALISATION ?

II-2-A IDEOLOGIES D'UN STYLE DE VIE MONDIAL?

Dans son ouvrage *L'esthétique New Wave*, Guillaume Gilles évoque la question des critères communs retrouvés dans les formations musicales dites new wave. Il remarque alors rapidement que l'idée d'une esthétique commune liée à ces formations est davantage l'affaire des musicologues que des groupes y appartenant. L'éclectisme formel de la new wave, la multiplicité des éléments musicaux la parcourant, ses influences et ses discours l'amène même à avancer le concept d' « esthétique du reste ». En ce sens, la new wave serait caractérisée par sa «non-définition ». Si nous suivons son raisonnement, nous nous autorisons cette question : le sentiment d'appartenance culturelle, les processus d'identification et la construction d'identités communes autour de cultures spécifiques sont-elles le résultat d'analyses théoriques effectuées *a posteriori* ou le reflet de réalités *a priori*?

En d'autres termes, si des formations musicales peuvent être assimilées à la scène new wave, ce ne pourrait être de leur initiative, mais de celle d'un groupe extérieur ayant les moyens de procéder à cette identification et à cette codification. Généralement, ces groupes se trouvent être les opérateurs de représentation (les médias) et la communauté scientifique (les chercheurs). Ces groupes participent à la construction d'un sens commun autour de phénomènes artistiques *apparemment* hétérogènes et activent *a posteriori* en les représentant, des processus d'identification autour de ces phénomènes désormais rationalisés et codifiés.

En un mot, la new wave en tant qu'esthétique musicale véhiculant un des styles singuliers autour desquels des artistes peuvent s'identifier - encore faut-il que cette esthétique soit reconnaissable en tant que concept par ces individus - est une notion extérieure au champ d'action émetteur.

Dick Hebdige évoquait déjà en 1979 ces phénomènes d'identification à l'oeuvre dans les sous-cultures. Son analyse portait plus spécifiquement sur le punk et est d'autant plus remarquable qu'elle fut contemporaine à son objet d'étude. En effet, en 1979, l'indocilité caractéristique du punk était clairement émoussée mais toujours vigoureuse, et l'auteur a su en étudier les enjeux de façon scientifique, voire prophétique. Aussi, il

Dans cette perspective, il est ainsi difficile de s'engager dans l'étude systématisée de la new wave et son identité propre qui lui serait rattachée. Il faut néanmoins réajuster notre grille d'analyse afin d'y parvenir.

Ainsi, il faudrait davantage étudier ce courant en tant que produit culturel non-organique, particulièrement représentatif de la culture des années quatre-vingt. Ce courant, caractérisé par l'utilisation massive de la technologie électronique, s'inscrirait ainsi dans une culture dont l'idéologie dominante – rendue de plus en plus légitime par les industries culturelles – est incarnée par des images et des sons qui appellent tout un style de vie.

Or, ce style de vie a émergé non seulement en Grande-Bretagne, mais dans la majorité du monde occidental. En effet, l'accès à la technologie étant rendu possible à l'intégralité de la société créative internationale, l'attribution d'une identité culturelle spécifique à la new wave est rendue difficile. De ce style de vie serait caractérisé par des pratiques communicationnelles communes (consommer MTV peu importe sa nationalité), des comportements d'achats communs (phénomène de starification), des styles vestimentaires communs (mode Nouveaux Romantiques).

Ce postulat se rapproche des théories issues du concept de « village global » développé par Marshall McLuhan dans *The medium is the message* en 1967.

II-2-B TECHNOLOGIE ET CRÉATION

Mais alors, qu'a rendu possible le développement de la new wave ?

Nous pouvons en premier lieu citer Claude Lévi-Strauss, pour qui « la musique appartient à la culture et à la nature » (*Le cru et le cuit*, Plon, 1964, p.30), mais aussi Franck Mallet, journaliste, qui déclara dans *Libération* : « l'électronique s'impose comme une nouvelle forme culturelle » (*Libération*, 29 mars 1980).

Ces deux déclarations éloignées de presque vingt ans entrent pourtant en résonance, en nous permettant d'étayer notre problématique initiale et de formuler une base de réponse.

Si la culture – et donc la musique – n'est pas organique, elle est donc fortement liée à un temps de production, ainsi qu'à un(des) lieu(x) de production. Cette théorie est valable de façon générale pour toutes les productions culturelles des civilisations modernes. Mais ce qui nous intéresse plus spécifiquement, c'est l'insertion de l'électronique dans la culture populaire de la fin du vingtième siècle. Franck Mallet amena déjà à penser sur le rapport étroit entre technologie et création, entre homme et machine à l'ère de la démocratisation des technologies. Il y vit l'avènement d'une forme de démocratie mondiale. Ainsi, la technologie, au lieu d'aliéner l'homme, aide à sa libération et à la création d'une nouvelle culture universelle ; à laquelle chacun peut y avoir accès. Cette vision foncièrement progressiste, quoique légèrement naïve, nous permet

d'introduire l'idée du passage d'une société de masse vers une société d'échange et de communication. Conçue par la technologie, cette société résolument moderne et futuriste, emprunte à loisir des éléments culturels hétéroclites et extra-territoriaux dans la création de formes culturelles métissées. Ces formes culturelles représenteraient alors une sorte de « culture-échantillonneur* » ». Cette « culture de l'emprunt », autorisée par le développement de la technologie musicale (échantillonneurs, samplers, norme MIDI*, synthétiseurs numériques, etc.) est caractéristique de la new wave, et des musiques populaires des années quatre-vingt. C'est pourquoi la technologie musicale se trouve au cœur de notre analyse. Il existe trois facteurs quant au développement des musiques « métissées » – dont fait partie la new wave :

- le métissage culturel nord/sud : brassage ethnique et culturel
- la technologie : norme digitale, échantillonneurs
- le déterminisme du monde urbain

A l'aube des années 1980, le transport de personnes est accéléré, les échanges culturels et touristiques se multiplient et se démocratisent. A ce titre, il est désormais possible d'avoir accès à des cultures étrangères, et plus important, il est également possible d'en analyser les éléments, de les digérer et de les retranscrire à l'aide de nouveaux outils sous de nouvelles formes artistiques. Ces formes artistiques métissées, caractéristiques de la culture populaire de la fin du vingtième siècle, ont pris plusieurs noms : fusion, world music, etc. Sous ces vocables se trouvent les plus grandes industries culturelles internationales, qui ont su créer une unité artificielle autour de musiques empruntées de clichés et de stéréotypes forts : insertion de rythmes « africains » dans les productions de variété anglo-saxonnes, d'instruments « exotiques » jusqu'ici alors peu usités, etc. Au delà du caractère marketing, il est intéressant de se pencher sur le rapport entre technologie et création, toujours dans le cadre de la new wave.

L'HOMME-MACHINE

La technologie avait déjà amené à réfléchir sur le rapport étroit entre homme et machine à travers le groupe de musique électronique allemand Kraftwerk. Le discours artistique délivré par les membres du groupe dès la seconde moitié des années soixante-dix frôlait la science-fiction et la futurologie, mais dans une perspective de divertissement. Leur attitude au regard de la machine, de l'électronique et du progrès technique en général était celle de l'homme libéré par la technologie, mais avec toutefois la menace d'une prise de pouvoir des machines sur l'humanité.



Alter ego robotiques utilisés sur *The Robots*, **Kraftwerk**, 1978 (Allemagne)

Les paroles du single *The Robots* (Kling Klang, 1978) laissent peu de doute quant à la place de la cybernétique dans la société moderne :

(...)

*We're charging our battery
And now we're full of energy
We are the robots*

(...)

*We're functioning automatic
And we are dancing mechanic
We are the robots*

(...)

*Ja tvoi sluga, (I'm your slave)
Ja tvoi Rabotnik (I'm your worker.)*

*We are programmed just to do
Anything you want us to
We are the robots*

(...)

Nous rechargeons notre batterie
Et maintenant nous sommes plein d'énergie
Nous sommes les robots

Nous sommes automatiques
Et nous dansons mécaniquement
Nous sommes les robots

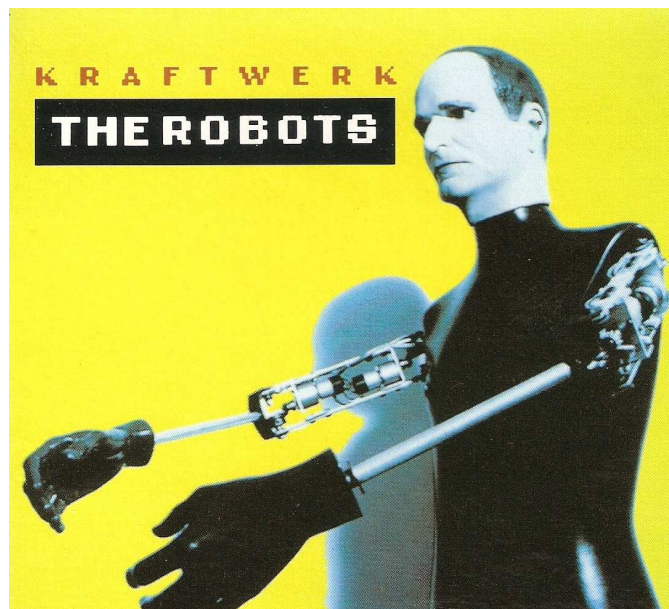
Je suis ton esclave
Je suis ton travailleur

Nous sommes programmés
Uniquement pour faire tout ce que vous voulez
Nous sommes les robots

Sur ce titre, la voix humaine est synthétisée à l'aide d'un vocoder* et perd tout caractère charnel. La mélodie syncopée est-elle scandée par un robot ou un homme ? L'ambiguïté reste entière à la première écoute. Même l'esthétique atteint une sophistication extrême, soutenant visuellement l'univers sonore du groupe allemand (les membres produisaient eux-même leurs vidéo-clips à l'aide des premiers ordinateurs domestiques en se mettant en scène, robotisés à l'extrême).

Le cyborg de Kraftwerk, polyglotte et sans territoire, fait figure de substitut à l'homme. Le concept d'intelligence artificielle est central dans l'oeuvre de Kraftwerk, tout en trouvant ses limites sans la sphère artistique. Cette imagerie futuriste, particulièrement en vogue depuis les années soixante, couplée à une musique utilisant les dernières technologies musicales, leur a permis de connaître un succès commercial international.

La musique de Kraftwerk, labellisée par la presse synth pop, entre dans la grande famille de la new wave.



The Robots, **Kraftwerk**, 1978 (Allemagne)

LE SYNTHETISEUR, INSTRUMENT D'UNE DEMOCRATIE MONDIALE ?

La new wave et ses composantes (synth pop, cold wave, new romantics*, etc) place la machine au cœur de la création, occupant ainsi pour la première fois une place centrale dans la musique populaire occidentale. Force est de remarquer que la technologie musicale rendue accessible aux musiciens dès la seconde moitié des années soixante-dix n'a pas véritablement de nationalité ni d'identité culturelle.



Boîte à rythmes, *Linn LM-1*, **Linn Electronics Inc**, 1978
(Berkeley, Californie, Etats-Unis)

En effet, la boîte à rythmes* LM-1, la première à base d'échantillons (c'est-à-dire la première à utiliser des samples digitaux de sons acoustiques) fut utilisée dans des formations musicales new wave britanniques telles que The Human League (puis Heaven 17), Depeche Mode, Gary Numan ou Peter Gabriel ; autant de représentants internationaux de la culture anglaise. L'introduction de cette innovation technologique américaine dans la sphère musicale britannique est ainsi narrée par Martyn Ware, musicien du groupe Heaven 17 : « Cette technologie est arrivée un jour en Angleterre, et

le lendemain, littéralement, elle était partout sur notre album. Je ne savais pas jouer de batterie classique, du coup j'ai pris à peu près tous les sons qui me plaisaient. »¹²

L'appropriation de produits culturels nord-américains par les musiciens britanniques dans l'élaboration de musiques territoriales entre au cœur de processus de mondialisation culturelle, comme évoqués plus haut.

Dès la fin des années soixante-dix, la consommation de produits culturels s'internationalise, et les productions artistiques qui en découle également. La technologie musicale de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt (synthétiseurs, boîtes à rythmes, échantillonneurs) illustre à juste titre cette internationalisation, qui subrepticement à une internationalisation des productions musicales. C'est leur utilisation qui a permis de créer une identité culturelle spécifique à la new wave.

Ci-dessous, deux artefacts issus de la technologie musicale de la fin des années soixante-dix ayant contribué à la construction d' « esthétiques new wave » britanniques.



Boîte à rythmes, CR-78, Roland, 1978 (Japon)

¹² REYNOLDS, Simon, *Rip it up and start again*, Allia, 2008, p.453



Synthétiseur analogique, Prophet 5, **Sequential Circuits**, 1978
(Californie, Etats-Unis)

II-2-C NEW WAVE, WORLD MUSIC : MUSIQUES DU « VILLAGE GLOBAL » ?

Dans l'étude du concept de world music, deux angles d'analyses majeurs s'opposent. D'un côté nous retrouvons Marshall McLuhan et sa théorie du « village global », et de l'autre Jean Baudrillard et sa « pathologie de la sur-communication »¹³. Les théories de ces deux écoles de pensées activent ainsi le débat de la mondialisation de la musique et du métissage culturel, débat se trouvant également au cœur de notre étude.

En effet, nous pouvons aussi bien voir en la world music l'illustration positive de confrontations culturelles qu'un nivellement culturel menaçant l'intégrité des traditions musicales. Il convient d'établir le parallèle entre world music et new wave, ces deux genres musicaux partageant bien des problématiques.

13 **DUCASTEL, François ; CHAMBAT, Pierre ; MUSSO, Pierre**, *L'ordre communicationnel : les nouvelles technologies de la communication : enjeux et stratégies*. Ed. La Documentation Française, 1989

En effet, ce sont tous deux des genres musicaux « artificiels » qui ont progressivement dépassé leur concept marketing originel pour acquérir un sens commun aux normes, valeurs et symboliques compréhensibles. Ainsi, world music et new wave ne portant initialement aucune signification – étant pure invention médiatique –, passent par la suite dans le langage courant à l'aide de processus d'assimilation activés par les espaces de diffusion internationaux. En effectuant ce passage, le sens artistique s'en trouve changé. Désormais, le terme se sert plus à exprimer artificiellement des réalités artistiques hétérogènes, il sert maintenant de référent à la création ; de telle sorte que les artistes eux-mêmes peuvent se positionner dans ce système de valeurs. Le terme a ainsi acquis une légitimité, autant auprès des industries culturelles qu'auprès de la communauté artistique.

C'est pourquoi il est nécessaire d'établir le parallèle entre ces deux genres musicaux – la world music et la new wave – apparemment distincts mais soumis à des approches théoriques similaires.

Nous pouvons ainsi aborder le sujet sous l'approche de la mondialisation. Sous cet angle d'analyse, new wave et world music sont ainsi deux produits culturels particulièrement représentatifs de la culture populaire des années quatre-vingt soumis à des flux de mondialisation.

La world music peut être définie comme « la musique des autres », dans le sens où elle embrasse pêle-mêle les musiques ethniques et folkloriques, les musiques européennes inspirées des répertoires traditionnels, les musiques de variété dites *sono mondiale*. C'est donc un terme d'exclusion puisqu'il permet d'identifier ce qui n'est pas pop, rock, jazz, classique ou même produit à l'échelle locale (régionale ou nationale). Le concept trouverait ainsi son sens d'opérations marketing orchestrées par l'industrie discographique anglo-saxonne au cours des années 1980. De telle manière, il n'y aurait donc pas à proprement parler d'identité culturelle derrière le concept de world music, mais uniquement

l'assimilation artificielle de traditions musicales et la consommation de musiques dites « exotiques » en tant que musiques de divertissement. Cette production et cette consommation amènent une confusion totale des genres, eux-mêmes créés par la critique ; confusion formelle se retrouvant également dans la new wave.

Ainsi, prenons pour illustration The Police, groupe britannique formé à Londres en 1977 et initialement associé à la scène punk. Il a procédé en 1980 à une incorporation d'éléments musicaux extra-territoriaux sur les titres de son album *Zenyatta Mondatta* (A&M Records). Une rapide écoute des ces titres orientera notre jugement vers une musique qualifiable de "rock-reggae" : pourtant, ni véritablement du reggae, ni du rock britannique, mais un produit culturel métissé. Intrinsèquement, leur musique ne véhiculerait donc aucune identité culturelle spécifique, puisque ni ses auditeurs britanniques ni ses auditeurs jamaïcains ne peuvent procéder à une identification. La musique de The Police en 1980 est cependant caractéristique de la société multiculturaliste britannique. En effet, leurs productions s'incrivent dans leur territoire d'origine et plus largement, dans la société britannique du début des années 1980, activée par d'importants flux migratoires. Afin de soutenir nos propos, nous avons évoqué plus haut la situation socio-démographique de l'Angleterre de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt.

De plus, comme le fait remarquer Dick Hebdige en étudiant l'immigration caribéenne en Grande-Bretagne et ses effets sur les constituantes sous-culturelles, l'Angleterre s'inscrit dans une tradition historique d'emprunt des autres cultures. Il note également que la mixité sociale et culturelle, en plus de participer à l'élaboration d'idéaux d'entente et de métissage, alimente l'utopie du vivre-ensemble. Cette utopie peut s'incarner dans le concept de world music et dans son étymologie même.

Les autres formations britanniques particulièrement représentatives de ces musiques métissées sont The Specials, The Jam, Madness et The Beat.

II-3 MUSIQUES D'UNE SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE L'ÉCRAN

III-3-A VIDEOGÉNIE ET NEW WAVE

Critiques et industries culturelles baptisèrent la scène britannique new wave au début des années 1980 « Second British Invasion » du fait de son omniprésence audiovisuelle. Celle-ci se caractérise principalement par une télé-présence, autorisée par la naissance d'un nouveau média : la chaîne de télévision musicale. Cet outil de communication-média est en outre particulièrement représentatif de la mondialisation culturelle : en diffusant sans distinction des images d'artistes de nationalités différentes, il participe à la création d'une culture internationale et internationalisante (absence d'échelle de valeurs sur laquelle placer les produits culturels).

La chaîne américaine Music Television (MTV) est la figure de proue de cette nouvelle ère qui prit la forme d'une société télégénique internationale dès le début des années 1980. Lors de son lancement en 1981, la chaîne a adopté une identité visuelle forte : une position avant-gardiste et annonciatrice d'une ère sensationnelle et visuelle.



Spot publicitaire, **MTV**, 1981 (Etats-Unis)

TELEGENIE BRITANNIQUE ET TRADITION CULTURELLE

Les artistes new wave britanniques font figure de premier plan dans cette révolution communicationnelle. En effet, ils s'inscrivent dans une « tradition historique du style britannique », déjà perceptible lors de la première « British Invasion » des années 1960 (mode vestimentaire très sophistiquée des Beatles contrastant avec celle des groupes américains).

Si ces formations new wave sont plus enclin à produire de l'image sur leur musique, c'est en partie du fait que la plupart de ses membres avaient fréquenté des écoles d'art (parcours universitaire bien plus emprunté qu'aux Etats-Unis) et avaient ainsi développé une sensibilité et une imagination visuelles importantes. Bien sûr, tous les musiciens britanniques new wave n'avaient pas suivi de cours d'art, mais ils avaient en revanche été touchés par le courant glam rock* britannique (représenté par David Bowie et T. Rex) et par la primauté de l'image sur la musique. Cet héritage culturel, formant une sorte d' « imagerie collective » britannique, a permis aux groupes new wave britannique d'être les premiers à développer un discours visuel autour de leur productions musicales, jusqu'à ce qu'il prévale sur ces dernières. Ce phénomène est d'autant plus inédit que durable, s'étant inscrit avec une force supérieure dans notre société de divertissement contemporaine.

MANTRA « IMAGE IS EVERYTHING »

MTV est productrice d'un sens commun. En effet, la diffusion ininterrompue de flux audiovisuels tend à installer une forme de standardisation : standardisation des formats, des esthétiques et des

styles. Afin d'illustrer notre propos, analysons les artistes et leurs titres les plus diffusés sur la chaîne musicale américaine en 1981, son année de lancement : Devo (*Whip it!*), Blondie (*Rapture*), Robin Lane & The Chartbusters (*When Things Go Wrong*), Rod Stewart (*She won't dance with me, Tonight's the night*), Pat Benabar (*You better run*) et Depeche Mode (*I just can't get enough*). Notons que l'année suivante, l'hétéroclisme des diffusions s'accroîtra avec indifféremment : *Planet Rock* d'Afrika Bambaataa – DJ new-yorkais pionnier de la culture hip-hop– *I'm so excited* de The Pointers Sisters – chanteuses américaines soul-disco – et *Rock the Casbah* de The Clash – groupe britannique punk dans une version dance-punk récréative.

Premièrement, nous remarquons que les artistes bénéficiant de la plus grande exposition médiatique sont les mêmes sur les canaux de télédiffusion et de radiodiffusion (nous avons analysé plus haut le développement des artistes new wave dans les médias américains). Ensuite, nous constatons que ces artistes sont regroupés sous une unité de style – la « pop MTV » – bien que leurs esthétiques soient distinctes les unes des autres. En effet, de *Whip it!* de Devo – groupe américain électronique aux productions caricaturales et cyniques, critiquant la société avec son concept de « devolution » – à *Rapture* de Blondie – titre fusionnant hip-hop (premier vidéo-clip incluant du rap) disco et new wave – en passant par *She won't dance with me* de Rod Stewart – chanteur américain de variété – jusqu'à *I just can't get enough* de Depeche Mode – titre synth-pop minimaliste et hymne de la jeunesse, l'hétérogénéité y est manifeste. Cependant, de ce conglomerat stylistique sans unité, MTV procédera plus qu'à une unification: il créera une norme.

Ainsi, nous pouvons questionner son rôle en tant que formateur d'esthétiques propres à la télédiffusion, et en tant que façonneur de produits homogénéisés et internationalisés, favorable à la consommation mondiale. C'est pourquoi nous pouvons avancer l'idée que MTV se fait la

voix de la mondialisation culturelle, et que la new wave commerciale des années 1980, rapidement labellisée sous le terme de « pop MTV » (ou de new pop) en est un des éléments de langage.

III-3-B UNE INTERNATIONALISATION DES DISCOURS MUSICAUX ?

La new pop et la new music désignent respectivement l'internationalisation et l'institutionnalisation de la new wave britannique. Elles marquent une étape dans le processus de légitimation des nouvelles techniques et idéologies opéré par les industries culturelles.

Sous ces appellations génériques, nous retrouvons une grande partie de la pop music britannique – et plus largement anglo-saxonne – produite entre 1982 et 1984 et mise en circulation sur les marchés internationaux de façon massive à travers la plupart des espaces de diffusion. Intrinsèquement, ces vocables bénéficient d'un sens fictif que les médias ont contribué à créer. Ici, l'enjeu est de savoir si ces derniers ont été les seuls instigateurs de ce mouvement, et quelles identités culturelles y sont rattachées ?

Ce mouvement commercial a été plus tard baptisé « *Second British Invasion* » (Seconde Invasion Britannique) , en référence à la « première » invasion britannique – terme américain désignant l'introduction massive de groupes de rock britanniques sur le marché américain, dont la figure de proue fut The Beatles.

DIVERTISSEMENT, CONSUMÉRISME ET LOGIQUE ENTRISTE

Nous devons le terme new pop à l'influent journaliste britannique Paul Morley, du *New Musical Express*, qui vit en certains groupes new wave émergents « la possibilité et la nécessité de s'attaquer au mainstream pour le battre à son propre jeu »¹⁰. Cette philosophie rompt violemment avec celle du punk et du post-punk. En effet, les acteurs de ce mouvement, en déconstruisant le langage (musical et discursif) populaire jusqu'alors en vigueur, discréditent et remettent en cause les grands débats historiques culturels en vigueur, tels que les traditionnels authentique/artificiel et la *low culture/high culture* (culture du bas/culture du haut, ou culture populaire/culture élitaine).

L'objectif non dissimulé de ces artistes new pop était l'infiltration du système et la production de musiques *prêtes-à-consommer*, de musiques *jetable*s - concept trouvant racine dans l'invention du Walkman par Sony en 1979 qui a précipité la consommation de musiques, et a ainsi bouleversé le lien affectif entre consommateur et musique. Nous reviendrons sur cette avancée idéologique et technologique plus loin.

Aussi, l'étiquette new pop a été principalement attribuée à la musique des groupes britanniques suivants : ABC (Sheffield), Scritti Politti (Leeds), Heaven 17 (Sheffield) et Trevor Horn (Houghton-le-Spring, Angleterre du Nord).

A priori, force est de constater que ces formations sont britanniques. Mais si nous étudions de plus près le contenu de leurs productions, nous observons une globalisation des discours et des pratiques.

En effet, une rupture franche s'est instaurée avec les idéologies jusqu'alors en vigueur. Les artistes britanniques punk et post-punk, dont

10 REYNOLDS, Simon, *Rip it up and start again*, Allia, 2008, p. 444

les productions sont directement liées à l'appartenance à un territoire, une société, délivraient une musique quasi environnementale : l'environnement y était presque palpable. Les productions froides et noires de Joy Division représentaient les paysages désindustrialisés de Manchester, son atmosphère. Le territoire y était matérialisé, et ceci grâce à l'utilisation de certaines techniques de productions (spatialisation sonore*, enregistrement de la batterie en extérieur sur le toit du studio, traitement de la batterie, etc.).

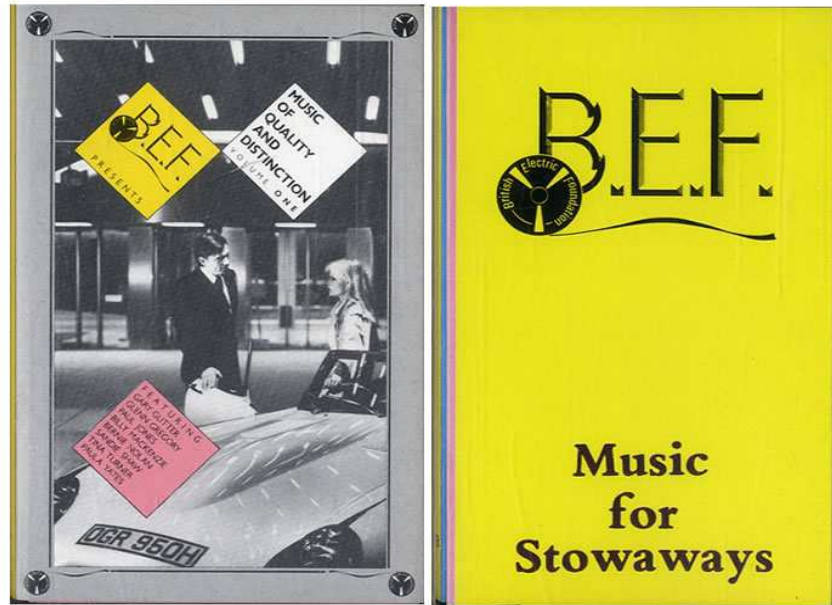
Quant aux productions musicales new pop, celles-ci gagnent en forme et perdent en fond, tout du moins en apparence. En effet, aux idéologies punk et post-punk (anti-consumérisme, collectivisme, anarchisme, autonomie, socialisme, etc) succèdent de nouvelles idéologies : individualisme, consumérisme, mercantilisme, hédonisme. Ces courants de pensées ne réfèrent plus à des territoires ni à leur histoire socio-politique, mais davantage à un monde global soumis à des flux de mondialisation. Désormais, avec la new pop triomphent le désir consumériste, le succès, la réussite décomplexés. Les groupes britanniques Heaven 17 et Scritti Politti illustrent pleinement cette philosophie post-moderniste.

En rompant avec les débats culturels historiques, la new pop s'inscrit dans une logique postmoderniste. Celle-ci efface temps et espace pour donner à la culture un usage immédiat, et abolit ainsi la hiérarchie entre culture élitaire et culture populaire. Notons que cette philosophie n'est pas britannique et est révélatrice des mutations à l'oeuvre au sein du *monde-mondialisé* des années quatre-vingt.



Publicité *Music for Stowaways*, B.E.F., 1980
(Sheffield, Angleterre)

Heaven 17 a été fondé en 1980 à Sheffield par Ian Craig Marsh, Martyn Ware – les fondateurs du groupe new wave The Human League – et Glenn Gregory. Dès son premier album, le groupe a immédiatement été signé chez une major (Virgin Records) et a développé le concept de la société de production, jusqu'alors novateur. En effet, avec l'émergence de cette notion s'est opérée une mutation du statut de musicien : dorénavant, les artistes new pop sont à même de concurrencer directement l'industrie phonographique. Ainsi, au lieu de chercher à s'y opposer (position adoptée la culture punk et D.I.Y) et de parvenir à s'y infiltrer subrepticement afin de délivrer un message subversif, les sociétés de productions offrent à ses membres un espace concurrentiel où la logique entriste est désormais péremptoire. Leur société de production, baptisée British Electric Foundation, se fait substitut. C'est sous cette appellation que le groupe produit ses musiques.



Music for Stowaways, B.E.F, 1980 (Sheffield, Angleterre)

Afin d'illustrer nos propos, nous pouvons citer le critique britannique F.R Leavis, un des premiers à avoir élargi le concept de culture dans sa forme la plus traditionnelle (concentrée jusqu'alors sur l'Esthétique) et d'y avoir inclut la notion de communauté et de mode de vie. Ainsi, au lieu de fustiger l'art populaire, il en a célébré les valeurs ; tout comme Walter Benjamin qui y voyait un espace d'expression sociale. Nous opterons pour ce courant de pensée : l'opposition entre une culture de qualité et une culture de masse ne peut plus opérer au sein de la culture populaire. La new pop incarne cette rupture idéologique : ici, la musique populaire est déterminée par sa qualité de marchandise. Le design y est glorifié, l'image est prédominante, l'accroche publicitaire efficace. De plus, cette culture, en offrant un terrain de luttes culturelles – alléguées par la technologie des mass médias – amène une démocratisation des pratiques culturelles.

Au vu de cette analyse, notre problématique initiale – à savoir : la new wave est-elle le produit d'une culture universelle ou de la société britannique – s'en trouve éclairée.

CONCLUSION

Avant d'engager notre analyse, il a fallu au préalable élire une théorie et choisir un lieu d'enquête. Ainsi, notre objet d'étude fut : la new wave britannique entre 1978 et 1984, et sa globalisation à l'échelle mondiale. Cette datation est communément retenue par la plupart des publications et nous nous sommes avancé en en faire de même.

Cependant, il est risqué de dater la new wave, tout simplement car il est difficile de la circonscrire. Comment être en mesure d'étudier sa globalisation si l'on ne parvient pas à en extraire clairement ni la forme ni le fond ? Nous avons constaté que la new wave embrasse à la fois la power pop de The Knack et l'avant-garde théâtrale de Devo que la pop MTV de Duran Duran et de Culture Club. Nous avons alors soumis l'idée que la new wave serait davantage un terme générique bénéficiant d'un sens virtuel.

Toutefois, comment déterminer sa naissance, son développement et sa mort si nous ne pouvons affirmer avec force qu'elle n'est pas réapparue sous de nouvelles formes ? La new wave subsiste t-elle aujourd'hui dans sa forme primitive : britannique et électronique ? Comme l'a avancé Theo Cateforis, professeur à l'Université de Syracuse aux Etats-Unis, la new wave a connu de multiples morts.

Ainsi, entre 1976 et 1977, punk et new wave étaient synonymes. L'explosion du punk britannique en 1976 avec les Sex Pistols, Damned et The Clash a en effet été labellisée par la presse musicale new wave, afin de définir la vague croissante de musiciens en rupture avec la scène rock existante. Cette dénomination était pour ainsi dire relativement logique, tout comme l'a été la Nouvelle Vague française pour le cinéma français

des années 1950 : on ne peut plus tangible. Dès la fin de l'année 1977, la mort annoncée du punk et de la new wave britanniques est sonnée : musique et mode ont été récupérées (selon le concept de récupération de Hebdige) par les industries culturelles et incorporées dans la culture dominante. Leur mort viendrait de leur consommation. Un article d'octobre 1977 du magazine américain *Trouser Press* intitulé *New Wave R.I.P* reporte ainsi avec effroi la commercialisation – et la banalisation – de la mode punk dans les grandes enseignes de prêt-à-porter.



Trouser Press, n°22, octobre 1977
(New York, Etats-Unis)

Ce passage de l'underground au mainstream a amené les labels américains à rejeter le terme punk suite à l'échec commercial des Sex Pistols aux Etats-Unis. L'industrie phonographique américaine réemprunta le terme new wave, notamment Seymour Stein de Sire Records (label américain qui signa les Ramones et Talking Heads en 1975) pour sa neutralité dénuée de tout arrière plan politique – contrairement au punk, bien trop connoté – donc moins vendable sur le marché nord-américain. C'est ainsi qu'à la fin de l'année 1978, une « nouvelle » new wave se développa à travers des artistes comme Blondie, The Police et The Cars.

Contrairement au punk qui échoua à infiltrer l'industrie du disque, la new wave produite à la fin des années soixante-dix devint un produit de consommation de masse. Selon la terminologie de Raymond Williams¹¹, ce passage de formes artistiques autrefois émergentes dans la culture dominante démontre que la culture populaire n'est pas un état de fait, mais constituée de pratiques et de discours mouvants; rendant complexe l'étude d'une telle culture et de ses composantes.

Progressivement, à partir de 1981 jusqu'en 1983, l'étiquette new wave disparu progressivement de la presse musicale au profit de nouveaux labels, tous britanniques, plus ou moins dérivés de la new wave, tels que New Romantics (Duran Duran, Spandau Ballet), New Pop (Human League, Culture Club) et New Music (indifféremment attribué à tout artiste blanc *pop* entre 1982 et 1983). Précédemment, nous avons remarqué que leur identité culturelle se définissait autour de trois éléments : la nationalité britannique, l'utilisation de sons électroniques et la diffusion massive de vidéos promotionnelles via la chaîne de télévision musicale américaine MTV.

Tout d'abord, il est essentiel de relever que la fin d'un genre musical n'est pas le résultat d'un combat entre l'authentique et l'artificiel. Dans le cadre de l'évolution de la new wave dans sa forme la plus internationale (new pop et new music), il faut prendre en compte l'apparition de la technologie digitale qui a bouleversé la création et la production musicales. Ce bouleversement a amené le renouvellement profond du genre, mais aussi une homogénéisation du style au milieu des années 1980. Cette homogénéisation a participé à rassembler sous une unité de styles des genres musicaux qui étaient autrefois distincts des autres, que les médias ont par la suite représenté.

11 WILLIAMS, Raymond, 1977, « Dominant, residual and emergent », *Marxism and literature*. Oxford University Press, New York (p.121-127)

Ensuite, nous sommes en mesure d'avancer que l'étude de la globalisation de la new wave – sa généalogie pouvant néanmoins être établie – est soumise à un subjectivisme certain. En effet, il pourrait y exister autant de new wave – sujet d'étude – que d'interprétations possibles. Il a fallu pourtant en écarter certaines pour n'en conserver qu'une : la new wave est-elle un produit culturel anglais soumis à des flux globalisants?

Caractérisée par la grande majorité d'artistes britanniques en son sein, par sa médiatisation massive et internationale, par la prédominance de l'image sur la musique, par une confusion des genres la composant – démultipliant son champ d'action – et par une internationalisation des esthétiques, des discours et des représentations; la new wave semble appartenir davantage à une culture universelle, régit par l'économie de marché et par la circulation des flux culturels à l'échelle mondiale.

La new wave serait alors en quelque sorte une *lingua franca* : l'incarnation musicale de la mondialisation contemporaine et un repère historique dans l'histoire de celle-ci. Son caractère glocal en ferait ainsi un des signifiés d'une langue véhiculaire internationale : la "langue de la mondialisation".

Finalement, nous pouvons affirmer avec certitude que la new wave porte en elle un sens virtuel, qui n'a pu faire sens que par et à travers son contexte d'origine. C'est ce contexte socio-culturel et socio-historique qui a permis de lui attribuer des valeurs et une signification, mais aussi les mass médias et les technologies qui y sont associées. En effet, ces technologies (de l'information et de la communication) ont permis de créditer la new wave, de la définir, de la substantialiser. En circulant dans les canaux de distribution et de diffusion du contenu, elle a acquis sens, histoire et caractéristiques; a été présentée puis re-présentée.

Mais alors, comment appréhender la new wave? A travers son caractère méta-communicationnel? (comme produit communiquant perpétuellement sur lui-même, selon le concept de l'école de Palo Alto) ou à travers son caractère réticulaire (comme produit d'une société de réseaux, selon la philosophie du réseau développée par Pierre Musso)?

En définitive, la new wave représente incontestablement un produit "prêt-à-consommer" de la modernité, issu d'une culture universelle, d'une culture de l'emprunt; mais aussi à la fois des musiques et des styles. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle s'illustre en tant que culture à part entière, et non pas uniquement comme genre musical, raccourci maintes fois emprunté.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

ATTALI, Jacques, 2001, *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*, Fayard. Paris

BALLE, Francis, 2011, *Presse, audiovisuel, multimédia, télématique, télécommunications*, in *Médias et Sociétés*, Montchrestien. Paris

BAUMANN, Max Peter, 1992, *World music, musics of the world : aspects of documentation, mass media and acculturation*, C.F. Peters. New York

BONET, Luis, 2008, *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, La Découverte. Paris

BOSCHETTI, Anna, 2010, *L'espace culturel transnational*, Nouveau Monde Editions. Paris

BOURSEILLER, Christophe, 2008, *Génération chaos*, Denoël. Paris

BRANDL, Emmanuel, 2009, *L'ambivalence du rock : entre subversion et subvention. Une enquête sur l'institutionnalisation des musiques populaires*, L'Harmattan. Paris

BUXTON, David, 1985, *Le rock, star system et société de consommation*, Pensée Sauvage. Grenoble

CASTELLS, Manuel, 1999, *Le pouvoir de l'identité*, Fayard. Paris

CATEFORIS, Theo, 2011, *Are we not new wave : modern pop at the turn of the 1980s*, The University of Michigan Press, Ann Arbor

CHARAUDEAU, Patrick, 2005, *Les médias et l'information : l'impossible transparence du discours*, De Boeck-Ina. Bruxelles

CHION, Michel, 1994, *Musiques, médias et technologies*, Flammarion. Paris

CHION, Michel, 2005, *L'audio-Vision : Son et image au cinéma*, Armand Colin. Paris

Comment la musique vient aux territoires, 2009, sous la direction de **RAIBAUD, Yves**, Publications de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. Bordeaux

COOK, Nicholas, 2006, *Musique, une très brève introduction*, Allia. Paris

DARRE, Alain, 1997, *Musiques et politique, les répertoires de l'identité*, PUR. Rennes

DAUNCEY, Hugh, LE GUERN, Philippe, 2008, *Stereo : Sociologie comparée des musiques populaires France-Grande-Bretagne*, IRMA. Paris

DEMORGON, Jacques, 2000, *Complexité des cultures et de l'interculturel*, Economica. Paris

DUTERTRE, Jean-François, 1993, *L'air du temps : du romantisme à la world music*, FAMDT. Saint-Jouin-de-Milly

GALLET, Bastien, 2002, *Le boucher du prince Wen-Houei*, Musica Falsa. Paris

GELDER, Ken, 2007, *Subcultures: Cultural Histories and Social Practice*, Routledge. Londres

GILLES, Guillaume, 2006, *L'esthétique new wave*, Camion Blanc. Rosières en Haye

FRAU-MEIG, Divina, 2011, *Penser la société de l'écran*, Presses Sorbonne Nouvelle. Paris

FRITH, Simon, « Retour sur l'esthétique de la musique pop », *Philosophies des musiques électriques* ; n°60, mai 2008 : Revue du Collège International de philosophie

HALL, Stuart, 2007, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Editions Amsterdam. Paris

HEBDIGE, Dick, 1979 (2008, trad. française), *Sous-culture : le sens du style*, La Découverte. Paris

HENDERSON, Dave, 2004, *Journey to a plugged in state of mind*, Cherry Red Books. Londres

HOGGART, Richard, 1970, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Les Editions de Minuit. Paris

HUG, Rupa, 2006, *Beyond subculture : pop, youth and identity in a postcolonial world*, Routledge. Londres

JOSEPHE, Pascal, 2008, *La société immédiate*, Calmann-Lévy. Paris

LASCH, Christopher, 2003, *Culture de masse ou culture populaire ?*, Flammarion. Paris

LECLERC, Gérard, 2000, *La mondialisation culturelle*, PUF. Paris

LEVI-STRAUSS, Claude, 1964 *Le cru et le cuit*, Plon. Paris

LIPOVETSKY, Gilles ; SERROY, Jean, 2008, *La culture-monde : réponse à une société désorientée*, Odile Jacob. Paris

MARKS, Craig ; TANNENBAUM, Rob, 2011, *I want my MTV : the uncensored story of the music video revolution*, Dutton,

MC LUHAN, Marshall, 1977, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Seuil. Paris

MC LUHAN, Marshall, 1968, *Message et massage*, J.J. Pauvert. Paris

Médias, migrations et cultures transnationales, 2007, sous la direction de **Tristan MATTELART**, De Broek-INA. Bruxelles

« Musique et globalisation : musicologie, ethnomusicologie », actes du colloque *Musique et globalisation*, 2011, sous la direction de **SOLOMOS, Makis**, L'Harmattan. Paris

MUSSO, Pierre, 2003, *Réseaux et société*, PUF. Paris

PINE, Julia, « Cold press : early punk fanzines in Canada's capital », *Volume ! : autour des musiques populaires*, Vol.5, n°1, 2006 : La presse musicale alternative

POIRIER, François, 1992, *Génération Thatcher : la culture politique de l'Angleterre*, Presses Universitaires de Vincennes. Saint-Denis

REGOURD, Serge, *De l'exception à la diversité culturelle*, in *Problèmes politiques et sociaux*, n° 904, sept. 2004

REYNOLDS, Simon, 2007, *Rip it up and start again : post-punk 1978-1984*, Allia. Paris

SABIN, Roger, 1999, *Punk rock : so what ? The cultural legacy of punk*, Routledge. Londres

SAVAGE, Jon, 1991 (2002 trad. française), *England's dreaming : les Sex Pistols et le punk*, Allia. Paris

TAYLOR, Timothy, 1997, *Global pop : world music, world markets*, Routledge. Londres

Territoires de musiques et cultures urbaines, 2003, sous la direction d'**Anne LAFFANOUR**, L'Harmattan. Paris

THEBAULT, Frédéric, 2005, *Génération extrême. 1975-1982 : du punk à la cold-wave*, Camion Blanc. Rosières en Haye

THURIOT, Fabrice, 2000, *Cultures et territoires*, L'Harmattan. Paris

VIALON, Philippe, 1996, *L'analyse du discours de la télévision*, PUF. Paris

VON BARLOEWEN, Constantin, 2003, *Anthropologie de la mondialisation*, Editions des Syrtes. Paris

WARNIER, Jean-Pierre, 2004, *La mondialisation de la culture*, La Découverte. Paris

ARTICLES

ATTON, Chris, 2006, "Sociologie de la presse musicale alternative". *Volume!*, n°5, vol.1, pp n° 7-25

CATEFORIS, Theo, 2009 "The death of new wave", Article non publié, International Association for the Study of Popular Music. San Diego

CHAUSSON, Jean-François, 1999, "Un imaginaire citoyen : cultures, territoires communs, création artistique". *Pour*, septembre 1999, n°163, pp n° 11-14

MOREL-BOROTRA, Nathalie, 2010 "Musique et territoire : les avatars d'une conjonction". *Musiker*, n°17, pp n° 7-56

MUSSO, Pierre, 2003, "Américanisme et américanisation : du fordisme à l'hollywoodisme". *Quaderni : la revue de la communication*, printemps 2003, n°50-51, pp n° 231-247

FILMS

Do it yourself : the story of Rough Trade. BBC 4. Diffusion publique. Grande-Bretagne, Londres. 2009

Synth Britannia. BBC 4. Diffusion publique. Grande-Bretagne, Londres. 2009

JOHNSTON, Rob (réalisateur, producteur). 2008. *Kraftwerk : the electronic revolution* [DVD]. Londres, Angleterre : Prism Film

WOOD, Eve (réalisateur, producteur). 2001. *Made in Sheffield* [DVD]. New York, Etats-Unis : Plexifilm

GEE, Grant (réalisateur). 2007. *Joy Division* [DVD]. Londres, Angleterre : Brown Owl Films

SITES INTERNET

<http://totallywiredbysimonreynolds.blogspot.fr/> : annexes de l'ouvrage de Simon Reynolds *Rip it up and start again* (interviews, annotations, etc)

<http://postpunkflyers.tumblr.com/> : collection d'affiches et de publicités d'artistes post-punk

ANNEXES

ANNEXE N°1

Interview de Cabaret Voltaire par Jon Savage

"Cabaret Voltaire : Something strange is going on Sheffield tonight"

Sounds, 15 avril 1978 (Londres, Angleterre)

ANNEXE N°2

Fanzine ***Dangerous logic***, n°3, 1978 (Londres, Angleterre)

ANNEXE N°1

Nota bene : Le texte est ici laissé brut afin de refléter le style journalistique de l'auteur, caractéristique du style post-punk.

Inside the house, an hour to kill before going into town. Hungover. Sit on the sofa and watch TV with the sound off. A tape plays. Flick the channels irritably - the synchronicity doesn't work - until the TV comes to rest at a Disney dog show. Cut in, cut out. Fluctuating reception causes fading patterns in the electronic images. Time passes. No feelings. Blue religion, grey outside. The terrace opposite stops short in the grey air, thick with moisture, revealing vistas of factories, tower blocks, endless tightly patterned semis... Hills in the distance. Sometimes the factories work at night - the noise can be heard in the house, filtering through dreams: dull, percussive, hypnotic. Cabaret Voltaire - Richard, Mal and Chris - have been working together since 1974. They've played about a dozen gigs in two years, mostly in home town Sheffield. Their first gig ended up with Mal going to hospital; their first London date recently (at the Lyceum, supporting Buzzcocks) ended in a hail of feedback and flying glasses from the new conservatives after four numbers...

"We got together as a mutual interest in sound: it was only later that the idea of gigging came up..."

Their equipment runs to two synthesisers: one EMS, which is used for treating Chris' voice and organ, the other treats Mal's voice and bass. Richard plays guitar, and occasionally, clarinet. Percussion is provided by a rhythm generator: sometimes live, sometimes prerecorded. Tapes are prerecorded, from any source, and run through various treatments...

"I think we try and do things as immediately as we can. It's a fault in a lot of ways but it's the way we work - we try to be as spontaneous as possible and get down as quick as possible what we're feeling..."

A demo of eight songs recorded last October gives a fair idea of what the results

are. Recorded on two track in Chris' attic, it's satisfactory to them as a document of the time, but they could produce better now. Immediate impressions are of haziness and blandness: the songs are short, remote and synthetic.

A cool yet harsh throb, slivers of sound slowly edging their way under your skin. Itchy. Few melodies, more a concern with sound as texture, with the possibilities of sound within the instruments themselves.

The synthesisers are used as instruments with tonal qualities of their own rather than to reproduce the sound of another. Nothing remains the same, nothing is as it seems: vocals, more recitations (think of 'The Gift') swim in and out of the mix: instruments appear, collide and fade... They're fascinated, among other things, by Kraftwerk and dub - yet the mix isn't as blatant as that: reference points. The constantly shifting sound, with instruments, random sounds dropping in and out of focus, is reminiscent of dub, the cool repetitious rhythm of German motorik...

'I'll be your mirror/reflect what you are...'

"Repetition's what we work on: that Warhol/Velvets thing - repetition becoming hypnotic..."

Lyric subjects are comments rather than statements. Preoccupations with the random violence and psychosis lying under the bland homogenised facade of our present mesmerisation. The gaps between electronic reproduction - TV/stereos et al - and the reality outside. The things that people do to each other, tortured by the psychic demands made on them.

You can read it in the papers every day. Beneath the superficially bland facade of the music, the cool texture, these are presented obliquely: sometimes you have to strain to hear the deadpan voices say, sometimes it's lost in the shifting mix. 'Capsules', 'Control Addict', 'Loves In Vein', and a version of the Velvets' 'Here She Comes Now' where the original is shattered into fragments, while the fragile beauty is retained...

Frozen, fragmentary, but always the throbbing, synthetic beat... This last makes it difficult to categorise them simply as experimental.

Stripped of such a daunting tag: the insistent pulse beat makes them accessible to anyone who wants to listen: Tesco disco... Avant garde smokescreens can put people off needlessly. The box is in your head... CV don't see themselves as being anything, particularly (except maybe outsiders); they just keep on doing what has been coming naturally, as an extension and reaction to their environment and resources...

"In some ways staying up in Sheffield has helped us, because we've developed at our own pace and how we've wanted to, but in other ways we've not got recognition for what we've been doing as nobody's known about us, really."

"It's an urban environment. Full stop. I don't think any other city would have produced anything different."

The interview takes place in Chris' attic, the four of us are barely able to fit in between equipment, tapes and stored data. The group are unused to interviews, and are understandably wary of the turning tape and dangling microphone. It's here that they've got the art of recording to a fine art: one corner is filled with taped records of what they've been playing over the last two years...

"We used to come up here, three times a week, say for two hours, and just keep churning ideas and numbers out - all those tapes there. Hundreds of them. About 70% are still valid."

"It's our form of notation. We're that tape-oriented that everything goes on tape for our own use like people write diaries or whatever - tapes are the medium that we work in. I wouldn't say that everything we've got down is great: I think at a certain stage I'd like to go back, not to repeat what we've been doing, but to use some of the ideas that we used perhaps once or twice..."

"That's why we recorded them all..."

"If you limit yourself, you can experiment within that scope - to set limitations is always an advantage."

Live, they also use films as a back projection: the success of this depends on sympathetic venues but it indicates their desire to present a total environment...

"We hate the idea of one-dimensional stuff, purely aural..."

"We've got two main performance movies that we use. They're just like barrages of images coming at you: images - some abstract, some figurative, some taken from TV..."

"There's no theme to them, they're just a source of... the latest one has got a 60's French porno movie added into it, which worked out well in Sheffield last time. We'd just begun 'Here She Comes Now' when the porno flick started up..."

The consistency of their bleak vision and their uncompromising execution of it on stage only adds to hostile reactions from those conditioned to expect any performing group to behave in a certain way. Unlike the German groups, they don't celebrate the machines, but rather make clear their dreadful and ambiguous possibilities.

Maybe, in reflecting too closely and too accurately the grey featureless of our electronic privatisation they do too good a job, in an industry working for escapism, to the extent that many people can't take it, like they can't take their own boredom...

'Control Addicts', from the tape, was composed after reading and digesting Burroughs' 'Dead Fingers Talk', futuristic nightmares of total control which may yet be avoidable but the unlikelihood increases every day... another song is 'Do The Mussolini (Headkick)'...

"That was from a piece of newsreel where Mussolini had just been killed off, right, and there's all the peasants standing around, and the corpses on the ground, and some geezer kicking the corpse about..."

Maybe such fascinations, and the intention and meaning of the song could be ambiguous to a wide audience and be misinterpreted with unpleasant results? the group are taken aback, and spend some time in mulling it over...

"We don't try to make clear statements and set ourselves up... People can

intrepret it how they want. I suppose though it might my playing with things beyond our control eventually..."

"I don't know what our reaction would be if that were misinterpreted: I suppose if that happened we'd make some statement..."

Right now CV are treading water. Sheffield and their isolation there, once productive, is by now frustrating. Even though they've been coopted into the small yet flourishing (and under-exposed) local scene and the demand is there, places to play are hard to find. They see little point in continuing to develop as fast as they have been as there's no one to hear them.

People's attitudes don't make it easier - the climate is retrogressive. Concurrent revivals. 'In ever decreasing circles'.

Later we all go to see Siouxsie and the Banshees play some 1978 music - their sutided yet liberating movie of provocation and isolation. And good songs, fuck it! A brilliant show to a smattering of applause, while the disco changes gently yet firmly from 'acceptable' punk to computa-disco, as the disco kids got more money...get drunk and sod it...

ANNEXE N°2



December 1978

So... another period issue, another six months of hassle, of hustling. As we hit the road into the fag-end of the year, this illegitimate logic wanders loosely out.

As - hopefully, a spill of turbulence, a stimulation, marking out the nuances of provocation. And also as a communication. Existing because despite the all-pervasive disillusionment pervasive disillusion of post-punk realism (?), music is at its most exciting and dangerous for years, and also at its most politically charged... ever?

It has realised that it has to come to terms with its moral responsibilities, with its being the helmsman of its contradictions...

Thanks to Ellie, for almost being in the right place at the right times; Doug, for a job and more; Dick, Robin, Steve Walsh, Richard Boone, Heatoids, Pop Groupers, Katherine, and the David Cunninghams of this world, for care, concern, and encouragement; Stephen, for who he is; Adrian, for his bootlegs; Dark Moon, for their absence of lost tempers; and Calverts North Star and Bread'n' Roses, for their credulity and patience.

Prose Oliver Lowenstein
Design & Layout Ian Denning
Cover Laurie Rae Chamberlain
Typesetting Dark Moon - 01 221 4331
Printing Calverts North Star - 01 278 7177
Distribution Phoenix - 01 221 7422
Rough Trade - 01 727 4312
PDC (maybe) -

Editorial: c/o 7 Cannon Place,
London NW3.
Tel. 01 435 1221

Feedback: Not only welcome, but
a necessity to the
respiratory.

Finance: Typeset costs £26
Printing costs £246
(financial aid welcome)
No straight ads accepted.

Different Spaces For Different Faces.
Different Heirs To Different Graces.
Dangerous Logic

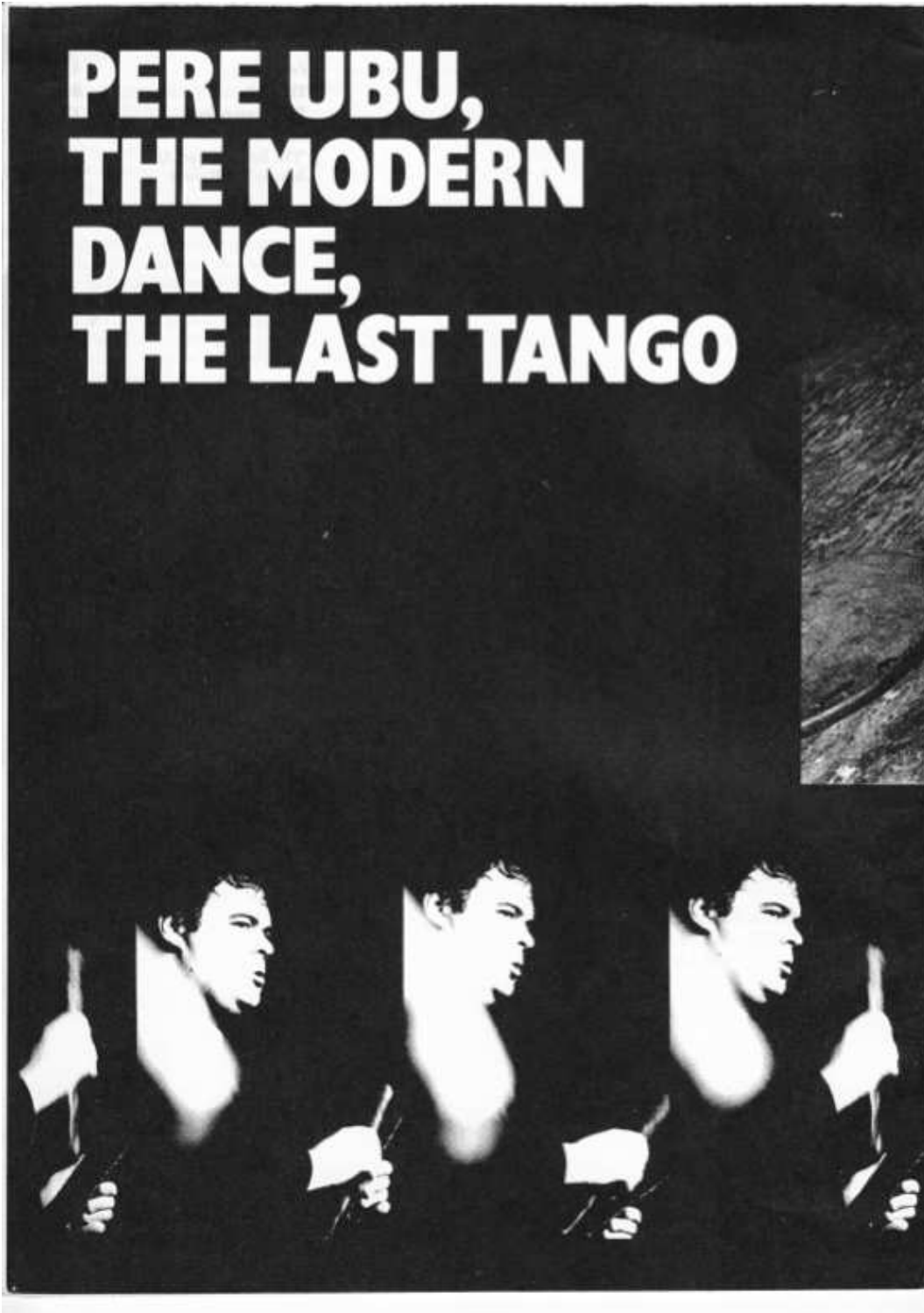
Free Astrid Proll

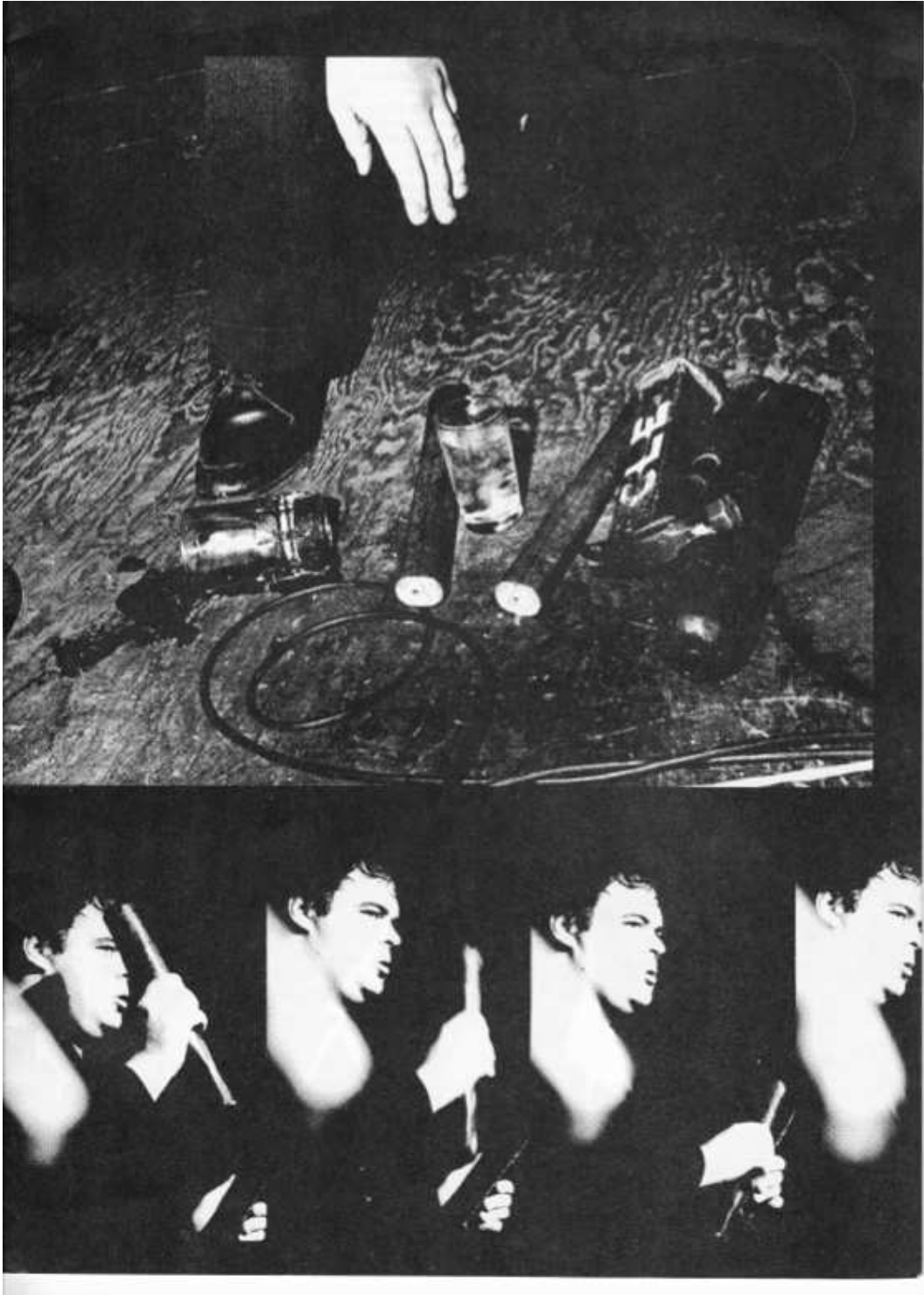


Contents

Pere Ubu	4
The Fall	9
The Buzzcocks	12
Caroline Coon	17
'The Boy Looked At Johnny', A Review	21

PERE UBU, THE MODERN DANCE, THE LAST TANGO







With its usual sense of glib assurance the NME recently informed its readership that, 'Pere Ubu, the Avant Garde New Wave Group', would soon be returning to these shores. A redundant (albeit amusing) juxtaposition of images, one might think, but also a warning sign of how the trade will box a group such as Pere Ubu into the nearest shallow convenience available.

David Thomas' definition is different. As Ubu's founder and moving force he sees a group which can and should be considered as a kind of pop group. In the excellent American 'Search and Destroy', he is seen to assert that they are, "totally the same as Wings, the Music Explosion, or The Archies".

Amongst this, one finds my own. Visual rather than verbal, I find it

within one of Mick Milon's photos - on the backside of the album sleeve.

In this one photo Milon captures so much of Pere Ubu's essence. It is not so much an industrial photograph, more it conveys, explodes that peculiar fascination, the continual surrealism, that a working city embodies.

In the top corner a Boeing just after lift off, its body apparently ablaze (caught) with the glint of dusk. Then completely off-scale looming chimneys, rising from the Steel Mills, and a dis-integrating body; - imprecise, unsure. .

This is, very much a particular, or maybe even The Modern Dance.

Cleveland was where the photo was taken, and where Pere Ubu come from. Across it stand large billboards announcing the city to its visitors. 'Welcome to Cleveland', they say. 'The Best things in life are here'. Nowhere though do they suggest what those best things are.

Also they do not quote Iggy anywhere, even if Cleveland is nothing if not one of his 'ripped backside' cities. As it is those adverts were donated, or at least financed, by Republic Steel, which is not really surprising since Cleveland spilling; an overgrown water-shub; into one of the Great Lakes - Erie Erie - has been shaped both economically and geographically by the Steel industry and all its appendages.

Against such a backdrop, Pere Ubu were first conceived and in the last three years, have since flourished. On their doorstep though, in Cleveland's dives and clubs, they are only just beginning to get beyond the proverbial 'unknown quality' stage. This despite the fact that Cleveland has what Ubu termed an 'outrageous' slice of the rock market, selling (by population) double the national average, and also despite

the fact that Ubu care a lot about the city they come from.

"I've lived there for the last ten years. When I moved to Cleveland the first thing I particularly did was get a job in a Steel Mill, and I worked there three or four years. I mean a lot of people think that industrial shit is bleak and depressing and all that shit. I don't believe that at all. It's real neat."

"It's got a lot of real shitty things about it y'know. It's dirty and smelly, but at the same time . . . I mean if you live in the country, y'know you wait around for the sunset and the sun goes down. You live in the city and you wait around for the sunset and the whole sky lights up in seven colours."

The expansiveness one might expect from such words is missing. Instead Tom Hermann the mountaineer, friendly guitarist, talks quietly, more with the involvement which comes from recalling the past. -

"You ride around in the factory areas and . . . just these incredible rhythms are going on. KERCHUNK, KERCHUNK; these things exploding, and its pretty intense, and it sounds real neat, and its a lot of fun to watch."

"The place that I worked in, they had . . . like a storage area, for these huge hulks of steel. And they had them stacked twenty feet high, row upon row for like a quarter of a mile in this covered building. And they had cranes that would lift 200,000 lbs that were picking them up and you sit in the crane and run down to the end, to collect slabs from this quarter of mile of slabs . . . stacked up, with green smoke floating by."

"It was a real neat experience. It wasn't a negative thing at all. You never find anything like that in nature. Maybe if you go to a Volcano, you see some-



thing equally spectacular, I'm sure Hurricanes are real neat but we don't live through them. People go and hide in their cellars. You can go into a factory and watch it happen, see it, and feel the whole power of the thing. It's just immense."

So Pere Ubu's past is closely woven with Cleveland. While Hermann worked in the Mills, David Thomas, who had also already donned his alternate guise - Crocus Behemoth - as a rock writer for various local papers; decided in September '75 he wanted to investigate the possibilities of recording. He already had a song '30 Seconds Over Tokyo', ready, left over from a previous group Rocket From the Tombs, and in ringing up a number of people whom he considered stimulating to the recording process, a loose amalgam was instigated. These included 'highly competent musicians' as well as one who'd never played before who, "went out and got a guitar when David called. . ."

This latter was Peter Laughner, another writer (Cream, Circus and a friend of David's. These two, together with Tom, and Allan Ravenstein on synthesizers, Scott Krauss, drums and Tim Wright bass, recorded 'Tokyo' as a one-off; group permanence only settled upon upon after a live gig, on New Year's Eve, to publicise the single.

From there on a name - Pere Ubu, David's choice, taken from Alfred Jerry's series of Ubu plays, whose leading characters bore a similar portly physique; and showing David's interest in Jerry's Docteur Faustrauli, the child of parapsysics; an interest shared, incidentally, by the likes of Robert Wyatt and Henry Cow. The next two years have been spent slowly finding places, and then a residency, to play, in the city's barren clubland, notorious for

its absence of any place out of which new scenes (musical or otherwise) could evolve. During the same period they recorded two more singles, Laughner's 'Final Solution', since dropped because of its possible Nazi connotations, and 'Street Waves', both on their own Hearthan label. They also slowly coaxed Allan Ravenstein, who didn't play live, out onto stage. - "He's a sounds person. He did tapes that you'd hear mixed into the sounds you were making. But he'd do it sitting down in a controlled atmosphere."

There was too at one earlier point a possible deal with Chrysalis - brought almost about by Chris Briggs (not surprisingly) but this fell through due to misunderstandings, and the tragic death of Peter Laughner ". . . too much drink, and too much drugs. It was real stupid."

In the more recent past though seven or so hundred of each of the singles have found their way over to England (mostly to Rough Trade) soliciting the kind of excited approval that moved them from mere reputation into a legitimate cult.

Last year, there was finally a record deal with Clive Bernstein's small Blank label, licensed to Phonogram. Ironically suitable as the USA's outlet for a country which, likelihood has it, will never be ready for this band. And of course out of this has come an album 'The Modern Dance', its cover accentuating the indefinable, the occi-oriental wicker (industrial serf-modern man/dance?) neither distinctly from any generation, nor clearly on the ground. Perhaps as much at home in a Tien Shan Railway Works as a Chicago dock front!

Since the album things have been moving fast for Pere Ubu. Oscillating from rumours, which disappeared as



quickly as they arrived, that they would support the Sex Pistols' only American sortie, to actual tours; first of the States' east coast, and then a short, but exceedingly successful tour of this country.

That tour was accompanied with that humdrum buzz of excited tension, amongst audience and press alike, which occurs once a group begins to move from the years of registered obscurity - "the basement" as Ubu called it - to a rapid escalation in recognition, especially when such recognition is justified, and



the group concerned, are as worthwhile and as special as, in this case, Ubu were.

And perhaps bitten by the specialness of this case, both Sounds and NME came up with remarkable sympathetic and understanding interviews/articles. Ones which although at times oozing the more garish colours of, 'this is the next big thing from across the water, believe it, until we say don't' hype, showed a genuine enough belief that warranted the space and pretention, given to them.

Of course, both the space and pretention within were thoroughly deserved. Pure Ubu music is radically contemporary; though that is not to say it is contemporary radical music like, say, The Residents. Based within rock, it's mesmerisingly electric, intense rock, - the beat to today's and tomorrow's dance.

At the same time, it is tinged with so many other possibilities, overtones, made up, at one end, by the concrete sounds emitted mostly from Ravenstein's ill fed synthesizer.

At the other end, there is Crocus' voice, the strangest mixture of possible vocal callisthenics since either Beefheart or Dion. Between the gawky squeal, the nervous laugh, and the moaning scream, is a sound as honestly singing voice as it isn't.

Together these fit to conjure up the amazing imagist quality this band/music deliver. Loaded partisan images, instilled emphatic and dramatic . . .

"Each song is a little abstract picture. Like its not like the lines are cohesive with each other. They all have a central emotion which David is working from. The thing we try to do is to keep things as undefined as possible. How can I put that so it means what I want it to mean? If you define something you limit it. We never work towards things. Y'know

'Chinese Radiation' started out because everybody was really ticked with the fact that the chinese had blown off a bunch of nuclear bombs, and all the fallout in the jet stream was coming over the U.S. Its taking the whole thing of nukes and bringing it down to a personal level."

The images contained within Pure Ubu music are both personal and intensely human. Strangely absent from most mediums, except perhaps the best of black and white photography. Such as Henri Cartier Bresson who intimately captures all the drama and contrast, that edge of human emotion, within the fields borders of celluloid.

And what Pure Ubu do is aural celluloid. The moving landscape of the B-side of life. All but an extreme minority of rock bands have failed to catch even the crudest of such forms. And thus, it is left to those standing out there on rock's peripheries to develop and expand such avenues.

Can have done it, marvellously, their rhythmic waltzes, hypnotizing the listener to a close alternative to the drug experience. Beefheart too, a similar reference point.

There are others - Robert Wyatt's two beautiful solo albums - and the more recent Bowie-Eno collaborations. Although at this point little known, the south London group, This Heat know the possibilities that texture offers - of opening a particular door - as offer they also know they mustn't refuse.

Elsewhere in rock, there is little that impresses. Dub, I suppose takes you... but Ubu alone, for their idiosyncracies have captured these imagist qualities, within an almost mainstream rock framework.

The results stand. . . There are all three Hearthan singles, and there is the Modern Dance album. All contain the germs of this, different sides and different extremities.

At one end "Sentimental Journey", a neurotic tango, a room, perhaps a return to the past, probably the desperation of the present, hate and love, and the continual if very passive - nihilistic? - breaking, not smashing of glass, over an unwinding, slow, textured, but very structured sound.

All this even though it, "just came out of having fun one day ... we were dickin' around, Crocus yelling 'Summertime and the living is easy', Alan's in the corner throwing pieces of metal against the wall, for fun, and I'm banging my guitar on the floor . . . then months later we were doing something else only making something real out of it, and that was 'Sentimental Journey'.

At a totally different end one finds the infectious, off centre poppishness of the album's final track 'Humour Me', again with its trace of desperation, but its perfect construction, this time, adding up to nothing less than Talking Heads.

In a perverse way that fits. For if Talking Heads are America's suburbia - with its' self celebration then Pure Ubu are its working city - the very heart of the beast, wounded, but still alive.

Now there is a second album, 'Dub Housing', as well as the just completed british tour. Both of which in their way have been equally exciting.

Both too, have provided ample evidence that once again Ubu are the last tango, THE modern dancer.

And given the offer, how could one refuse the chance to make with that.



THE FALL

LOOKING FOR A NEW CAREER IN A NEW TOWN



Manchester: a different place in a different year, different from what you have gathered from your varnished clippings. From the outside it only touches the edge of colour.

People use words, the common ones - 'apathy', 'dead', and the like - to describe the current state of play. It is said by those who should know, and by those who maybe do, that Manchester's spark and revered vitality has all but burnt itself out. By others it is suggested that whatever apparent scene existed was the fabrication of a few fertile but strategically placed imaginations.

Certainly the motivation, the short era of concerted action, a random pitch into experimentation, and a search, however ill-equipped, for alternatives, has been thrown out with the garbage. Left only for the past to pick up on with a certain untidy disenchantment.

As usual what once ran you up has let you down.

Those who have succeeded, The Buzzcocks - a pop group, and Magazine - another pop group (in a different glasshouse) remain in town, but only physically. No longer are they (wildly) interested in furthering that initial fervour now that commerce has both caught up and caught/courted them.

And those who haven't, pass into the past tense with hardly a ripple, even for memory's sake. The Worst, for example, whose motto, so they say, was "we will never sign to a record company". Neither did they. Or alternately they have passed along the routine route from interest in the possibilities, to interest in the straight and narrow of a... er... rock career. Envy of the music scene, so to speak.

There are, despite the negativity

of the picture so far woven, a number of newer, younger bands who though so far nascent rather than mobile, have their intents set on digesting experimentation and challenge, and sugar well for the future.

The only band, though, out of Manchester's vaguely bordered first wave who haven't passed up on their initial ideals and reasons for forming is the Fall - out there with their hopes and intentions intact, waiting observant and slendered.

The medium-sized room you enter has no dominant features to capture your immediate attention. Books are on the floor, and records too. Much played and ill-kept, any hi-fi consciousness conspicuous only in its absence. The records include the likes of Zappa, Reed, and Beefheart, and others.

On the mantelpiece a postcard is noticed, a portrait of D.H. Lawrence. When, as he returns into the room, you look at The Fall's rakishly tall Mark Smith, the similarity strikes you as more than just possibility.

They, The Fall as a Manchester group, as a name, have been around sometime, picking up a shoal of affirmative press clippings along the way. These in turn have conjured up ill-fitting (?) images, far left of Clastalk, political, as in subject matter. Countless benefits, as in grim photo stares - and something more, no compromise, playing it close, playing it said, the bare essentials, minimalist, bleak, nightmare type doodlings - music - noise.

Initially in the summer of '77, a group of people with similar aspirations to the above. From there on, fired by the new wave, and brought together by shared tastes - the Velvet, Doors, Beefheart again, it was only a matter of time before conception was overtaken by practise, and a band was borne. It was also only a matter of time before The Outsiders, a temporary moniker at most, was ousted in favour of Tony Friel's, their erstwhile bassist - persuasive suggestion of a more evocative Camus title, The Fall.

Apart from Mark, the singer and main lyricist, and Friel, that first group was comprised of Una Baines, another words person and Keyboards player - of whom much (too much?) has been written about her feminism. Martin Bramah on guitar, into Richard Hell and his surrounding vibe - if not the musical results; and lastly a slightly late addition in the form of the drummer, Karl Burns.

Too many arguments, too many divergent thoughts, split this band. Friel, bored with the ensuing direction, left to start another band, The Passage - now gathering momentum - whilst Una retraced her steps after experiencing, in sharp focus the already encroaching music 'scene' - affected not surprisingly by the way the media was portraying her.

Both remain close to the band, honorary members of a sort.

Despite the various internal difficulties, this acrid version managed before breaking apart to make it onto vinyl. Aided by Richard Boon - Buzzcocks manager, both financially and spiritually (belief and care) they recorded the until recently dormant single, 'Bingo Masters Breakout'. By no means outstanding, it still, despite gracing a more garish picture of technical rudiments, stands head and feet above the average weekly slew of punk releases. 'Repetition', a five minute exercise in monotony is marvellous in its own awry way, a wry humour at work in the occasional, very slight lapses of repetition. Much more potent live, the EP material remains an unfulfilled document of their past.

Since then, and since the split, up till recently, there has been a period of fluctuation, with a merry-go-round of players coming and going, staying a week or maybe two. Mark says the period was one of re-adjusting thoughts and focuses. A period to pull in the nets, and beach boats, until the moment had been weathered, and until a new and longer-term line up came into place. Until, in fact, Marc - a former friend and roadie - was slotted in on bass, and Yvonne - a diminutive Nico confidante now on scratchy elemental Keyboards, arrived from the dead ends of Doncaster. Both are young - 16 - feeling their way, and bringing permanence and, as such, catalysts to the band, however unintentional.

That permanence is beginning to pay. It is only a matter of days before their second single, 'The New Thing' is out. A sly testament to things on the hipper side of the tracks, it is also the first vinyl from the new band. More than worthwhile, pick it up.

Live too, while the group retain the aura of the ramshackle, the spectre of the anarchic, they are beginning to move out of the somewhat limiting variations on a purely minimalist theme. Whether totally successful or not, most of the material is effective and powerful though on occasion the sound drops fathom, into dogmatic mundanity. Disparagements aside, sedium is mostly avoided, indeed transcended. The songs are as sparsely ominous as either early Love or the Velvets, but mated too, to the contained satagery of heavyweight Buzzcocks. The music too, implies distinct psychedelic overtones, due in part to the Keyboards, but mostly to Martin's inspired line in completely off the wall guitar solos, charged anachronisms at their best.

Martin apart, the other focal point on stage is, of course, Mark. Up there, his movements and expression give his thoughts away; the sham of the spectacle, a disillusion that people can still believe in the shamanic stage provides. Your court jester, grossly he exaggerates all the essential rock moves, those which seduce an audience into the age-old myth that the performer cares, that he is committed to each one of us.

Already you know he is caught within the cleavages of the game, the limitat-

ions - the tedium of the medium.

That he continues to mock - and so obviously so, rather than resign himself to some particular school of readymade rock poses shows that he does care. And care passionately.

Offstage this latter case is more obvious. Drab, anti-image, a body that fits its clothes better than it suggests, long hair these days (which get him a lot of hassle from hardcore punks), eyes that light up often, and words that do so too.

One of those words that do is probably action; it concerns Mark a lot, as does his impotence in his attempts to change outside situations. What always sparked his writing in his old songs: 'Industrial Estate', 'Bingo Masters Breakout', 'Steppin Out', though culled from the drudgery of average life, was his complete inability to render any kind of effective change within that very drudgery - stasis in the face of movement, perhaps.

Things have changed though. The Fall, having become a fair to middling pop attraction (sic) lets Mark dabble in new environments resulting in new songs - 'Envy Of The Music Scene', 'The New Thing', 'Mess Of My'.

"I am still in a real situation, but in a music situation, so I'm not going to write about oppression, stuff like 'Steppin Out', that I used to write about work, and how I resented it. When you get in different situations you should write about them.

"The music scene is just as stimulating as any other average working environment. The possibilities are endless. I thought I'd find it difficult, but...

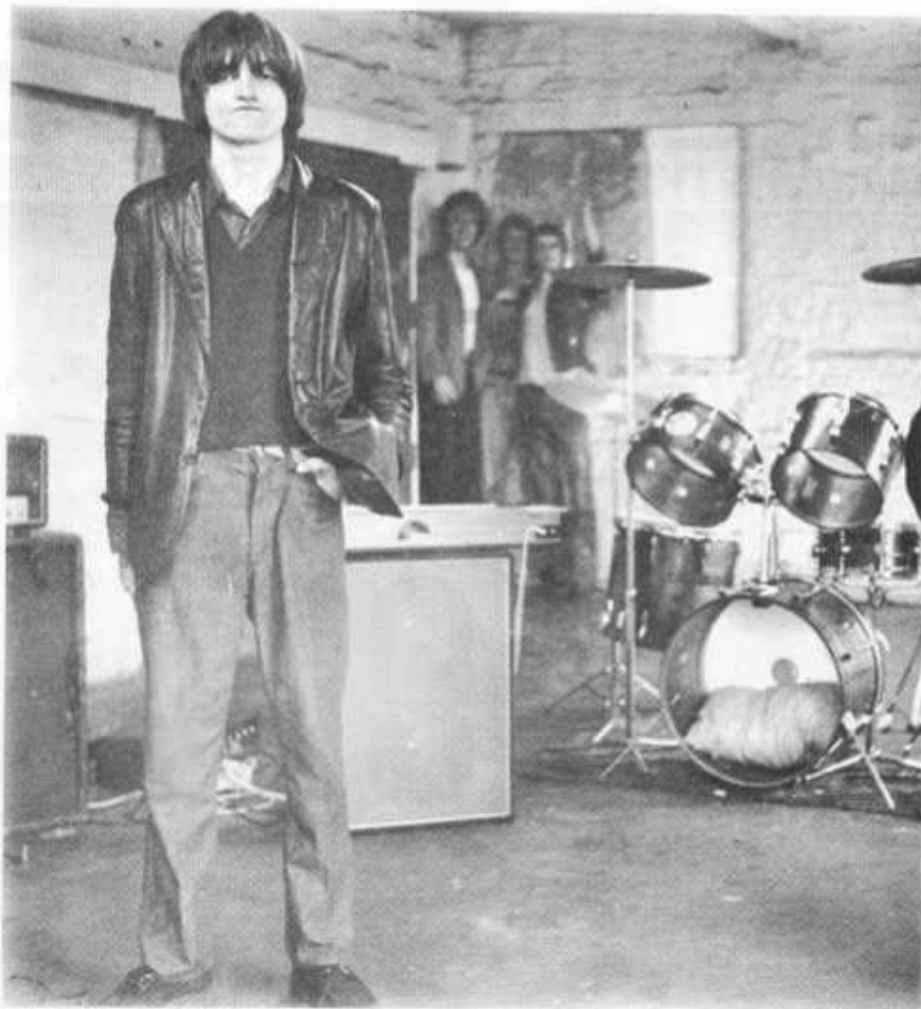
*'Leave a mark on the city, oh smash your doors down
Become a demolition worker, a
mental construction worker
Spot spot spot on the coat, cut hair
or miss the boat
And become part of The Music Scene'*

Later something similar crops up. "You can feel the entrails (of the music biz.) That is why the Buzzcocks' tour (then a possible support position) is a big point of contention. You know, sell the T-shirts and all that shit.

"We're not copping out on anybody, nobody's being disillusioned by The Fall. We played the Apollo (Manchester's main venue), The Lyceum in London with Penetration. People are still there and they know why we are there, there and they know why we are there. To a lot of bands it means a lot but to us it means fuck all. The day after, we played a free gig in Oldham.

He does add that he gets a, "sort of arrogant joy - like 'take this' " out of playing a place like the Lyceum.

Compromise then is the other major theme in Mark's mind. He worries a lot about it - usually in relation to action; that if he is going to get things through, is going to communicate, then a certain level of compromise will ensue. Contradictions that he hasn't yet come to terms with. This latter point becomes so clear whilst talking about political



bands:

"I'm pulled two ways. I don't agree with Tom Robinson singing anti-sexist songs against stale old Chuck Berry riffs. That's farcical. But I also don't agree with Henry Cow singing political tracts in front of quasi-classical avant-garde music, even though I enjoy it. It's very obscure."

"ATV get into that a bit too far, and it is one of the problems with Henry Cow who say we won't have big publicity, we'll only play in Town Halls and colleges."

"They don't remind me of any of those though. Don't remind me of TRB or Henry Cow, and only slightly of Perry's quartet. The ill-fated Derelicts perhaps, but the best description I stumbled ac-

ross was in some fanzine, dedicated "to The Fall, the best underground band in the country." They concur, "because the overground won't accept us", strangely, unwittingly a Stouxsie reference."

Underground they certainly are. A part of the undertow of the new wave, refreshingly disinterested in the usual straws of success or brief fleeting hours as some kind of media personality."

In place they are sowing seeds, along with a few other bands. ATV, The Prefects are others that spring to mind, nurturing a new scene—one that depends on communication more than anything else, whether through straight gigs, benefits, or free gigs. The latter, they say, if they could live off them, would be a perfect life. Contradictions again, though.

The paradox, and the contradiction too, in all of this is of course that each move they make is into the machine they, or at least Mark, appears to loathe. Record contracts open, hip-cult status falls to its knees and offers itself, and some level of success—the new thing—overground from normality seems assured.

The purported (ha) interview over, I wander out, considering upon possible article titles. Bowie's 'New Career In A New Town' comes from nowhere—seeming, whatever he meant by it, oddly suitable.

Redefining 'career', just as The Fall do, and redefining 'town', implying the hope of community. Just what The Fall are looking for.

THE CASE FOR THE BUZZ

BRINGING THE PUBLIC SECRETS TO THE SECRET



Too many superficialities have been written about The Buzzcocks, too soon.

From two years of hubbling, bubbling laudatory right through to the present obvious backlash, both parties, admirer and detractor alike, have with all the vision of the blindfolded, failed constantly and consistently to see what The Buzzcocks are about.

The wholly redundant and unenviably limited critical tools have been applied, and have succeeded only in totally misunderstanding Buzzcocks' relevance, probably because the group are so close to, yet in the end so inconvenient for writers and their stereotypes.

Yes of course they are a Pop group; - although at the same time they are not. Pop is what The Buzzcocks are undoubtedly about, but Pop with unfolding connotations; pop without capital letters.

At the same time, nearer their inception, they were de rigour Punk. Very much contemporaries of The Clash, similarly inspired into existence by the Pistols; bustling down from Manchester in aged transport either to play the Roxy, secret gigs at the Screen On The Green Cinema, or to be part of the White Riot melee.

BZZCOCKS PUBLIC



If though you asked Richard Boon the difference between the group whose concerns he manages and another that sprang from this former he would reply, —

"The difference is that Buzzcocks (his concern) are a Pop group and Magazine are not."

Similarly Paul Morley, NME's north-west person; another who is definitely in the front seat, though not steering the Manchester car; has, with effusiveness just ousting elegance, at every passing mention juxtaposed Buzzcocks to the same two words.

So with skill and manipulation the Buzzcocks, after all and everything have become a Pop group.

What is more their arrival and success, even late in the day, coming as it did from behind, or rather from under, the first punk wave, has been for 1978 nothing short of phenomenal: the discreet distractions tell you so. From the all pervasive popularity of Buzzcock badges to the droll appearances on Top of the Pops. From Manchester's wildly successful ANL carnival; where 50,000 or so turned up — for reasons of their own (statements) some (many?) also to

see the Buzzcocks; to the artefact which silently announces some measure of success, wither of the cult or of the mainline — a bootleg, 'Times Up'. It too has quickly sold out its two thousand pressings.

As a success Buzzcocks live are enigmatically off-putting. Before you a pop audience, composed of the new generation, moving the late seventies moves with different degrees of aptitude. Young and fevered they contain the urgency that characterises the gap between the provincial and metropolitan.



Then beyond, on stage The Buzzcocks, a pop group, entertaining (as the wads say), undermining their presence (for a pop group) devoid of the usual rush of ego. No flash histrionics, little mock hysteria; the occasional spasm from the mildly photogenic bassist; but, — four people and a breakdown of the form, the stage roles. An unnerving disinterest in, and dispassion for, their power.

Instead you watch and listen, hypnotised each in your own way/sway both by the exquisite Mondrian derived shirts/clothes; the shirts are the clothes; and by the music. A music where the Buzzcocks have progressed from the raw minimalism of those early demo's, into a group which is playing — in its best moments — the best purely contemporary pop, punk, whatever music this side of the Sex Pistols. Where the infection of simplicity has met a wider vision, which though not at all times completely successful (especially regarding 'Lovebites') is nonetheless on the whole inspired and uncompromising futuressque pop. Another music for the jukeboxes of a different age; to almost paraphrase a recent but popular expression.

Through the singles, through the debut 'Kitchen' album, and to a lesser extent the new album, through these gigs, and also the *Assorted*, but strikingly different, images, the publicity and especially the cover artwork has created, Buzzcocks have succeeded; whether through design or default, chance, or more likely, the past; in constructing the possibilities of a new relationship within their music, and potentially to the audience, whilst at the same time remaining mainline,

within pop.

As illusive as it is exclusive it is something which their immediate english contemporaries have not got, and never will have, because their self-vision is fuelled by some revamped sixties pop-star role-ethos. Something which even with all the hype and open-handed gesture The Clash will never possess. Something which their more obvious peers — the vacuous pop-raunch and sensodyne gloss of Generation X or The Boys, so studiously emulating the half-wasted chic pose-too, too late for '78 — could never come close to. And lastly it is something that neither the populist banter of a Tom Robinson, or the abrasive polemic of a Jim Pursey (be they folk artists or not), will ever attain.

Unlike these, Buzzcocks image neither depends upon, nor exploits the cheap media gambit of personality; the thousand sparkled smiles, the thrill (of it all) one gets from envying the glamorous. There is none of this, only a covert attack upon . . . Image has the other references, an incognito who designs the graphics, strong, corporate, bringing identity and attracting the Bowie types — as do the shirts, or the adverts, a touch upon situationist thinking, those plastic bags from the first album; in every, and every final, analysis product is product is . . . Or put another way if every new record you bought made you feel brand new, how many times would you have lived, or died . . . they are bringing the public secrets to the secret public.

Evenso, the media needing — they never used to want — personality (thesis; the usual one; personality = excitement = copy = sellage = survival?) have dubbed Shelley a new romantic. The connota-

tions to that are both positive; — redefining, enlarging romance into real life (where have I heard that before) and real life into romance — no separation; and negative; — another person, another romantic-no subversion of meaning, so difference, no fun.

Asked, Shelley will smile his affable smile, and say he likes the tag. It is certainly more immediate and conversant than Richard Boons' deadpan, but inevitably stolid press releases for their earliest UA singles. "Whatever Happened To, describes both the love object of a supermarket society and the process that transforms nostalgia and romance into yet more consumer goods."

Those first lines on 'I don't Mind', — "Reality is a dream, a game in which I seem to never find out what I am" — seem at once the most personal and desperate Shelley has so far slipped into his lyrics. In conversation he doesn't for a moment strike you so, but highly amiable and personable company, a nervy amusement — in his voice — and an enjoyment in pleasing.

Communication and enjoying the pleasure of company is, one imagines, important. Indeed as the lyrics suggest, through the quiet manucian tingeing, he conveys an overall impression of the outsider, the once, though no longer, rejected, and also, of someone now forced to undertake more confidence, due to overtaken circumstance, than perhaps willing. At one point when asked whether mass acceptance and popularity will erode both his position as, and inspirational source of, the on-looker, he says coyly, but with just the right strain of humoured irony, "no, I'm different", as if defying you to believe him. At another moment he says, though it is quickly lost within the flow of conversation, "all the events in my life have occurred through chance", suggesting, perhaps, an earlier flirtation with Camus.

So beyond his recent past; a humanities course at Bolton Poly alongside Howard Trafford-Devoto, active in the students union; a London NUS meeting was, ironically, the first chance to seek out the Sex Pistols live, an important moment; beyond the influences, and the other things, Shelley has come out the other side, master of a group, he probably doesn't see lasting more than a couple of years. Mostly now though, the self doubt has become merely implication: —

"Orgasm Addict. It's the basic thing of the disco. Dark lights . . . the last dance. The guys who are unfortunate enough not to have picked up somebody by the last dance, they go around picking up anybody. Those are people who can only have a relationship which ends in orgasm . . ."

As a commodity, like fiction romance —

"Well, 'Fiction Romance' is a commodity (obviously) it may be exhibited in books, in the stores, in the dreams.

"Normal romance is — you meet



somebody — and this is the person who will stay with you the rest of your life, and you feel happy and elated.

Do you still believe —
 “I don’t know. To some extent I can see both sides of the irony.
 “The normal way to a love affair — is that you meet someone, you see them, you really like them, you really like them, you fall in love with them, if you’re really lucky they fall in love with you, and everything is concentrated on that person with everything else excluded — all relationships. And

then one day — out, and someone else comes in, and you just sit back and the relationship stops completely.

“I think I know why it happens, enough people believe in it . . . the intensity is a con. It’s something which you force upon yourself. It can be as intense as you want it to be, the thing is you can only make it intense because you want an exclusive relationship, and you can’t concentrate on anything else apart from the relationship.
 Love then? — “Yeah I believe in love . . . in that two people can hit it

off, in some way, and that they enjoy being with each other, enjoy their company together.”

Later talking about a new song, ‘Never Fall in Love With Someone One Shouldn’t’, (the recent single) — . . . I’ve been working on the first line since November — ‘you disturb my natural emotions’ . . .
 “You believe in natural emotions then.”
 A pause, an ‘um’ . . .
 “There are some things which are natural, certain emotions and fulfil-

ments — there's a basic desire for partnership."

Conversation, of course, did not limit itself to such exclusive subject matter. It is interesting though in that the real key and relevancy to the Buzzcocks remains the bands, in general, and Shelleys, in particular, overview of, and concern with, relationships between people — the unfolding carpet of the living room. When you hear or see them live, the other key perception about the Buzzcocks is: linked inextricably to the beautiful breakdown in form, that their vision — words and music — either conscious or by nurtured accident is also a breakdown of, and also a usurpation over, all the traditional machismo rock embraces (rock — an open definition of limitless machismo?). But not through an escapist indulgence in wimp phantasmagoria, but by an attack, intuitively or otherwise, on, and exposure of, the consumerist basis (ethos) from which machismo consciousness is based.

"Fast Cars", "What Do I Get", "I Need", et al are all in essence the aural equivalent of Linders' savagely powerful collage, a brilliant attack on sexual consumption which adorns the cover of "Orgasm Addict".

Buzzcocks words, and Buzzcocks music compare well. Savage, powerful are good adjectives. Buzzcocks music is powerful, savage, but also exquisitely sculptured pop, at once anima and animus, flaring through the vast majority of their contemporaries just by being so contemporary — independent of sentiment, removed from the past (the roots are seventies roots — Bowie of course, the Velvets in spirit, and Roxy ironically.) mainline yet not mainline — and because of that both a real, though perhaps not instantly recognizable, subversion, and a blueprint, a pointer for the future.

Whether this stays will depend on outside factors — and doesn't in the end matter. Record companies — the pressures push in, and already take their toll in the shape of an admittedly and unfortunately so, shaky second album. Commerce has demanded a very uneasy, and a very rushed job, in which the ideas tumble out as unfinished as they are unconvincing. What maybe is needed is firmer groundwork for experimentation, which then can be effectively shaped into the obvious pop sensibility of Shelleys' songs.

Despite this the corner, whether half way house or no half way house, has so obviously been turned.

And in spite of the distractions — every/Manchesters' clique is the same, — again —, and despite the detractions, — that of last weeks plaything, this weeks Tremeloes (though the real bearers of that mantle are the Boomtown Rats), Buzzcocks, a pop group, in small letters, who at this moment are walking the jugular tightrope, have; whether intentionally or not; made the statement, one which can be checked, and moved on from.



Caroline Coon

THE DIFFERENCE BETWEEN
RELEASE AND THE
CLASH IS ELEVEN YEARS



At the age of five she wanted, and had decided, to become a top ballet dancer. With a single-mindedness extraordinary especially, but not only for her years she went to a Russian Ballet school, following the kind of life which might have seen her passion eventually realised.

Perhaps she lacked that self-effacing discipline that dancing demands, more probably she lost interest because by the time Caroline Coon was turning 21 she could (occasionally) be found bouncing in and out of Central Art School, with the semi-wholesome aspirations of becoming a painter.

Then in 1967, something happened – she co-founded/ordinated Release, the underground advisory and help organisation for those in trouble over drugs busts. Overnight, or at least as quick as the rambling Fleet Street can move, she became a media personality, along with the various doyens of the Underground press; I.T., Frens and of course OZ.

As a focus of the underground, a pinpoint for Fleet Street's ranging compass, the children of these Ludbrooke Grove bedouins became, maybe inevitably spokespersons for a new generation – whence the consummate ideologies of the psychedelic revolution (masses) were decimated.

Caroline Coon along with her various travelling companions, Richard Neville, Germaine Greer, Felix Dennis, other Ozkätz, et al, became a perfect spokesperson for the age. Because she was pretty, had an upper-class background, and spoke in positive, succinct, lucid, and most of all, rational terms, she was liked, or at least respected in the more liberal areas of the press. Often, she would turn up on those Sunday afternoon religious programmes, at once informing on and defending the hippie culture's anti-materialist base.

At the other end, she was easy prey for character assassination, especially amongst the tabloids – who would use her as a prime target of the rich girl who had everything going for her – only going badly astray; in all the grisly manifestations – dope, rock'n'roll, politics,

sex - ; inevitably, they would, as she herself says, bring up the fact that in an earlier, very much younger incarnation, she had once done centrefolds for *Mayfair*.

Irony, or fate, or both has it that a few years later she ended up writing the Mirror's Pop Column. In between, there had been leaving Release, writing for I.T., and finally the OZ obscenity trials.

Since the Mirror, and other Freelance work "... interviewing chimpanzees for the Radio Times", Caroline has turned seriously to rock writing.

Melody Maker sent her out to interview the likes of Lindsey De Paul, and to do an amusing and original singles column.

What though, sent her journalistic reputation soaring, and gives her a renewed, but nonetheless real enough importance (though she'll hate me for saying that) was that she was one of the first two (the other being expatriate and ex Sounds writer John Ingham) writers to support, and help expose Punk, with the same single-minded passion that she had attended ballet classes.

At first Ray Coleman (MM's Editor) refused to allow her any kind of type-space, despite her desire to write about the Sex Pistols since the earliest days of 1976. Instead they sent a very cynical Allan Jones to witness the Pistols at the Nashville, with explicit pocket orders for hack-type copy.

Only by late mid-summer did Coleman, amid extreme Record Company hostility, relent, allowing Caroline to submit a number of pieces on the Punk scene; its socio-political connotations; the 100 Club's Punk Festival; and on the bands, the Pistols, Clash, Damned, and Stranglers.

Those articles, along with John Ingham's (on most projects they worked together) were - despite her protestations that there was already a strong roots following for the Sex Pistols, prior to the media build-up, probably the most influential in turning Punk into a real youth sub-culture it has now so obviously become. From them firstly as opposed to first-hand experience, kids the country over learned the expected moves and attitudes for a new movement - except for a tiny and equally influential percentage.

The same articles, or at least the interviews, showed she was able to communicate, and attain the trust and intimacies of those who were to become the leaders of our brave new generation, just as she had done within Release a decade earlier, while at the same time, hopefully fashioning and steering them in more positive directions.

Sitting crosslegged in her borrowed Fulham Flat (she's moving into a Ladbroke Grove council flat soon), amongst some of the results of Paul Simonon's 'arr-school period, it becomes almost immediately obvious why she has managed to corner the confidences of a generation over a third her age.

She talks a lot, with no reserve, and even less pretension, but with a lot of warmth and vitality - often following her sentences with a breathy laugh, as if for enunciation. She reminded me of a pretty, articulate heron - , all limbs and gestures.

In another room, amongst a number of self-taken photo's, there is a loose piece of newspaper. Scrawled on it in red ink is, "the world is a bastard place". She found it pinned to a message board in a Belfast College whilst touring with the Clash. Unlike most of her erstwhile contemporaries (re Felix Dennis, letters, Leveler 7) she doesn't seem to have given up her hope for definite change.

There is though a certain toughness in her, perhaps the result of years of internal bonding for and from her background, and also a reaction to the rampant machismo in the music biz (and probably too, its reaction to her power.)

The conversation/discussion - was pretty loose, I arrived with some topics to throw around. She talked, answering sometimes with a slightly frustrating vagueness, mostly though it was spot on and always articulate.

Those early pieces on Punk always seemed orientated towards the sociology of the phenomena. How much was this a conscious kind of thing?

"My bias was always towards the sociology of the phenomena - what was also fantastically interesting to me was that the medium of rock'n roll was so precise to translate a sociological, political feeling. It was personal politics, not necessarily politics with a capital P - Party Politics - that was so right for me. I mean you can't have bands and lyrics like the Pistols, the Clash. Even the Damned, though they weren't talking about dole-queues so much. They were talking about the politics of relationships, personal lyrics, and very personal statements about their feelings about relationships at this point in time, writing very different love songs to what Soft Machine and the Pink Floyd were writing a decade before, given that the politics of psychedelia were expressed by the Soft Machine and the Pink Floyd.

So you really believe there is a complete parallel?

There is a parallel of contrasts. But within that parallel it's almost entirely opposed feelings. And I think the thesis works very well up till the time the third wave bands started turning that negativity of the Clash's and the Pistols' politics which were having a disastrously negative effect on the whole scene. And that was devastating to someone like Jimmy Pursey who was a real fan of what the movement is about. And he thought the movement is saying something and we can do something about it. So you had Robinson and Pursey saying that we are positively inclined to do this, that, and the other, and that in effect is having a very positive effect on what the Clash are doing.



Complete dialectics? ... A kind of internal dialectics within the framework of Punk, and dialectics within the youth of society - the reaction to the whole psychedelia trip ...

The reaction to psychedelia ... It's interesting that the Pistols/Clash generation were reacting to psychedelia as they had read it through the national tabloid press. And the national tabloid press did to hippies exactly what ... they then did to Punks ... This generation believed the Fleet St. myth and had not understood what had happened to psychedelia, the hippie philosophy the media destroyed.

You obviously had great hopes of it.

What was devastating was to be 19/20 and to find Mick Jagger, one's Street Fighting Man, arrested and sent to Prison, to see what the Establishment was doing to our very positive ideology. It was devastating to anyone who did believe it. In a sense my prophylising interest 10 years later was very calculatedly trying to oppose what the establishment was patently obviously going to do once they understood they could sell copies by reporting it in the most heinous, slanderous, in the most dis-



gusting way. I mean everything they wrote about Johnny Rotten was just abject slander. But they've done just the same to Richard Neville, Germaine Greer, Caroline Coon . . .

What was difficult was to work for seven years, as I did within the hippie ideology, to realise that however many facts you presented to the authorities, however many ideas full of integrity and hope that you had, they were out to destroy you. I thought if you presented another point of view – that they would actually say, 'ah right, lets incorporate this into our modus operandi.' No Way.

When did you realise it was No Way. I suppose it was the OZ trial, realising the Establishment . . .

It was the OZ Trial, realising the establishment had millions of pounds to pit against us and that they were prepared to send Richard Neville to Prison, rather than have him publish cartoons of schoolkids being beaten by schoolmasters, and Rupert Bear running along with a rampant phallus. I was clever disillusioned with the hippie philosophy. The philosophy is now endemic in society as we know it today. The

whole ecological issue, the women's movement issue, the whole anti-capitalist position. That is the ipso facto of the hippie ideology. The whole drug culture is now part of the air you breathe.

But you see, getting back to the initial point . . . it just happened that I've always liked the sort of clothes that the Sex shop catered for. Like I never had enough money to buy high at fashion – ever, ever. Hippie's, basically one's dress was second hand portobello market stalls clothes. Despised High St fashion – wouldn't be seen dead wearing it. Malcolm's shop was quite interesting because it was on the same site as one of the most well known Hippie shops . . . When Malcolm came along – oh great, here are these great rock n'roll clothes, which meant tight black jeans, stiletto heels – none of that horrible hippie 'Dumb' colour which one had got very bored of, and I was always wearing forties clothes anyway – so suddenly you got pistachio greens and day-glo pinks – which one would occasionally lust after, although whether one actually bought them or not –

Do you think clothes can be an

important, or, subversive factor?

It is a bit facile, and I honestly think what you wear – does very much express your deep-seated fantasy of what you are. It's like the only statement an individual can have, about what he is – where he belongs what he thinks . . .

Well it's the first statement . . .

Yes, and any individual, if he can't paint, he can't write, if you can't express yourself – anybody can express themselves. It's a popular art – you can put on your body what you feel, with a Kaftan – or beads, or a bell, or safety pins, or a t-shirt, or a stencilled vest, every individual is free – no authority unless it's a fascist state can dictate that to you. However many millions of pounds are spent in the glossy fashion magazines, you can actually get under the barbed wire and express yourself.

A change of tack. How do you feel about the development, the potential that Punk had when it started out – and the difference now – that it has been emasculated?

This is where, um, I think, maybe misguidedly – one lets the cynics have their little natter. And for the last

four months they've been nattering. Punk is dead. You let them, and then you zap in with the reality that had they actually bothered to investigate the actual reality they could not possibly come up with that prognosis. It's thriving, it's coming into its second wind.

It isn't that so much, it's more your initial hopes of what Punk would achieve . . .

Now listen. I didn't have hopes for Punk. I was speaking to a generation who - reading the facts of this if one believed what they said about their generation - this was a generation of suicidal self-destructive kids. It was, er, a prognosis years ago. I knew what was happening.

Did you feel this would happen then?

Yes. I said to the Home Office seven years ago, if you do not give the hippie ideology of this generation any credibility, the next generation will come along - will be fighting you in the streets - blood will run. You cannot destroy the hopes of a generation in the cynical way that you are doing. I was waiting - there - for this to happen. And when I heard Johnny Rotten's philosophy and Joe Strummer's philosophy which was so nihilistic and so negative.

Do you think it still is?

Um . . . Well you see there is always two sides to it - individuals, human beings by their nature have to be optimistic. What one was listening to was the brave front that the generation puts on the world view. Which is, 'we can't do anything, we are selfish, what we should do is look after ourselves, and kick everybody else in the teeth'. I thought well if they really believe this we're in for a very rough ride . . . The Punk movement will never achieve as much as the hippie movement because it doesn't have a manifesto. Its strength is that they have identified a situation in society which existed but was being ignored, with their scream of angst. The phenomena of youth is its bravery. And ten years ago when one was talking to a 17 year old - it was the generation gap crisis - why are you so depressed, and they put such a brave front on it. Nobody wants to admit to why they are feeling so dire.

Do you think that even if the attitude was extremely nihilistic, I don't know if it still is, the effect has been extremely positive, it seems quite a distinction.

Yes but you have to go back. Why I was so horrified about the authorities view of what the hippies were ten years ago, was because we were trying to change society peacefully. For the generation who came after us, we had failed. However much you demonstrate, however much you shout, however much you show the authorities, the individual, you can't change anything.

So the nihilism the Punks had initially, was because they didn't think that anything positive would actually

affect anything. If you don't believe that anything you do isn't going to have any effect, you don't bother to do it. Nobody takes a step forward, or tries to, - unless they believe they can move a step forward.

So would you be able to put down separate effects - like people have become more politically conscious, obviously.

That is one of the joys of the whole thing that once again, politics is once again the air you breathe. I've tried very hard to explain to Johnny and Joe that when I talk about Politics - I don't mean party politics - which should be discussed - but just one's whole entanglement in society - which is very positive. Because unless individuals are engaged in their society, you're just open to any fascist who comes along . . . which is very optimistic. But in a nihilistic situation you're going to have casualties, like the Pistols, the Damned and by sheer chance the Clash have just escaped, and survived till Pursey and Robinson came on.

What do you think of the current anti-Tom Robinson game?

Bullshit . . . I was sitting in the bath this morning, thinking, christ, if I was Tom Robinson, shit I'd be very - it's not easy reading negative shit about yourself - I had it myself - I must say I've got much tougher in the last three years, but, I thought Jesus christ, the bastards, the bastards to put down Tom Robinson . . . the fact that he should be pillorised. God, I have so much admiration for those guys - they have a really tough ride. Nobody wants what Tom Robinson believes in to be accepted as right. But he has some very strong allies in the press, and I just hope there are enough kids around who can read and understand reality and are not hoodwinked by the capitalist society. But look I'm not a communist, when I say a capitalist society, but I do think that basically that what those multi-million conglomerates do to society is devastating, is dreadful.

(Moving on) What do you think of the whole change of attitudes towards Women - with Punk? I don't reckon you're a feminist . . .

(Semi-eruption) I am a feminist! I am a part of the women's movement. I fight for women's liberation everyday. Anybody who says women's liberation is shit, has yet again been corrupted by the Fleet St media.

How do you see it relating to Punk - well obviously the way you've lauded The Slits - for instance.

Unfortunately Malcolm McLaren and Bernie Rhodes are the most die-hard chauvinists - maybe they're not any worse than 90 per cent of men, but for all their so-called fucking radical views - Bernie Rhodes said to me today - "Caroline, You know I speak to Malcolm everyday." And I said, "yes Bernie, I'm sure you make love to Malcolm everyday." (Giggles.)

Oh, do they get on so well.

Do they . . . Yes they are the one and the same person. And Bernie said, "No I don't have anything to do with that, that's why I dislike Tom Robinson". Very interesting. A quick little aside. Bernie is so chauvinist.

Malcolm McLaren gave an interview in LA, which if published he will be sued for libel. He said that Caroline Coon is a nymphomaniac, that she'll fuck six guys a day. As if that should matter, even if I was fucking six guys a day, if it was Mick Jagger fucking six girls a day, or whatever, that's great. But, but as a 'radical', in quotes, that Malcolm should use the word 'nymphomaniac'.

Unfortunately then Malcolm and Bernie's attitude has permeated through the Clash and The Pistols - though Johnny Rotten is not what I would call a chauvinist.

What about the Clash?

Well initially - They were quite happy to call me a whore - Joe was, just you know, to use that word, whore, because they knew I wasn't a virgin and they knew two people that I'd fucked in two years. Well Joe's slowly changing. But I would say that society as a whole is screamingly chauvinist . . .

But do you think Punk generally has helped bring these things into the open?

Punk women have been amazing. It's one of the things that I've really been interested in. It was the first sub-cultural movement where women were as dominant fashion-wise as men . . . Teddyboys, skinheads, mods, they've all been male cultures, and hippies, . . . it was like freedom for the men to do what they want, as long as the women stayed at home, to sow patches on the jeans. One of the things I loved about the safety pin was one didn't fucking have to sow up jeans any more. The safety pin to me was a real symbol of liberation. (breaks up giggling)

And what about Patti (Smith)?

Patti's interesting. Patti on one level, her music is fantastic, but she has no idea of the dialectic of what it is to be a woman. She denies she is a woman.

Doesn't she hate women . . .?

Yes - that is unfortunate, but that is very true, and she has a very old fashioned way of living her life. She has lots of affairs, but she has a sort of married situation.

What, with Allen Lanier, who's in the biggest machismo group out? (Blue Oyster Cult)

Yeah, yeah. But just Patti's look alone is a great guiding light. I mean I certainly subliminally dyed my hair black because I saw her image as just so fucking incredible. To me, just as long as Patti keeps her mouth shut and just sings, she's just tremendous. On stage she is just an unfree spirit, unself-conscious, unchained. But . . . unfortunately her private life doesn't square up to her media image - but, so what. Okay. She's the first rock'n'roll woman who is not a victim.



Controversy today is as much the touchstone of mass media journalism as it has ever been.

Simply controversy is a neat package. The key to the publisher's financial aesthetic. It sells so well, and it has the kind of surface veneer that attracts the passerby to turn.

Those who'll succeed best then are those who can best leave a trail of controversy in their wake.

This is just as true for the rock media, which holds the devices of controversy in equal esteem as any subdivision of a Rupert Murdoch empire.

Two such who have succeeded in these terms are Tony Parsons and Julie Burchill. Both were recruited by the NME as fresh blood to bolster the paper's ageing enfant terrible image. The former due to his autobiographical 'The Kids' book, the latter because of an elegiac appraisal of her erstwhile heroine, Patti Smith.

The editorial chose well. In the two years since their arrival they have calculatedly become the paper's bete noirs bar none producing first a gush of hysterical Punk convolutions, full of wild, unstantiable claims, to the now better known, bitter ring of unabatable shredd-tearing of anyone and everyone who came within baiting breath of their spitting distance.

Which in a particular light is not a bad thing. Quite the opposite, perhaps. Especially where Burchill is concerned. Her writing has been - with remarkable consistency - a similar desperate attempt at all-out provocation; a verbal equal to the path trodden by the Pistols. Judgement of music to her, no longer involves aesthetic qualities, - here a bourgeoisie rigmorole at most - but clearly a moral and political decision: Talking Heads, to take an example, because of their 'artistic' pretensions, and the elitism implied therein, would be (and were) fairly and squarely lambasted.

In theory, and to some extent in practise too, Burchill could lay some claim to being the most (politically) effective writer to come out of Punk. For every hundred rock fans alienated by her brand of caustic desperation, there may be one who will re-evaluate their own position as consumer within the great rock hypermarket.

All this said, the framework from which she works can be embarrassingly naive, (though innocence be the strongest bearer of change), and also smitten with the need to be a personality, even if only an inverted one.

In her time, Burchill has made for a certain amount of great reading, and correspondingly the two together have not only given NME great copy, their very names have come to ensure it.

Now as either the nexus or nadir of this arrogant personality journalism comes a first book, 'The Boy Looked At Johnny' (Pluto Press, £1.25), which, as the back cover hype says, purports to blow the lid off and out of Punk, 'for the first and last time'.

An obituary they call it.

What is actually contained within the hundred or so pages is as predictable as it is thoroughly depressing. And it only succeeds in blowing the lid off their naive presumptions.

It runs through the same old story of the germs of Punk, the rise of the Pistols, the similar moves to glory via Neal St's Roxy club, of the other groups - The Clash,

The Jam, et al - the 'convoy' as they call it; - and their subsequent sellout of their (at most half baked) ideals; to the corporates; and on to a youth culture.

All this is done in the pair's usual nifty style, mixing venomous put-downs with acerbic wit. No one is spared bar credulously, TRB, X-Ray Spex, & The Runaways (!).

And though they are right - The Clash are, 'rebellion for fun and profit'; The Jam, 'nothing but serenades under Margeret Thatcher's balcony' and on and on and... though is Tom Verlaine really 'an acid babbling Edward Lear'? Dylan more than 'a good but overrated thief'? Their style denies even the slightest knowledge of the word, compassion. Indeed their language of the put-down is so full of arian connotations - judgement by the metre of personal beauty and ugliness, of health versus decay - one can only worry over the implications.

Throughout the book they don't even recognise the effects these groups, as 'Punk', have had on a generation, reintroducing the possibility of a counterculture - which which however romantic a notion can still be one of the strongest dialectical forces within society. After all it was also called the New Wave - and introducing a belief that they can share and effect change within their environment. Neither do they acknowledge, possibly because they don't realise it's importance, Punk's continuing devolvement and decentralisation. A genuinely potent and very realistic strength, and curbing of power, from the omniscient corporates. And nor do they for a moment suggest that, to many thousands, Punk has introduced, not only excitement where there was boredom, but also Rimbaud, or Burroughs, or the ANL, where before there was only TV and homework.

It is at its most depressing though, in its authors' complete inability to ever move beyond the trivialistic and the titillatory. So Debbie Harry is a junkie, so, so what. 'Politicised' journalism, rock or otherwise, is not just a case of jaded exposing, 'blowing the lid off' subjects, but also an attempt to understand the writer's own, and their subject's political situation in their culture. Tom Robinson may be 'the King', they suggest (and Poly Styrene the Queen...) but nowhere is there any attempt to unravel the contradictions inherent in TRB, and inherent in their statement. In place only bloated, burgeoning, but finally empty praise. The kind of stuff that, once disillusion sweeps in, will be replaced by excessive cynicism because Robinson let their hopes down so completely.

'The Boy Looked At Johnny' is then a sad, fruitless excursion. The book's only real statement, the age old one of the sellout, has been said in so many other places, by so many others, that it here only comes across as spurious and unnecessary. And ironically in style, content and packaging it is exactly the sellout that the text so totally aspires to despise. It's only success lies in the authors' attempts to elicit controversy. That there is nothing more, no recognition of Punk's positive features; and of so much that is going on, and no attempt to answer any of the many questions it so clearly raises, makes it only more irritatingly complete in its failure.

An obituary of sorts, perhaps, then. But of what, or of whom, is the question left to ask.

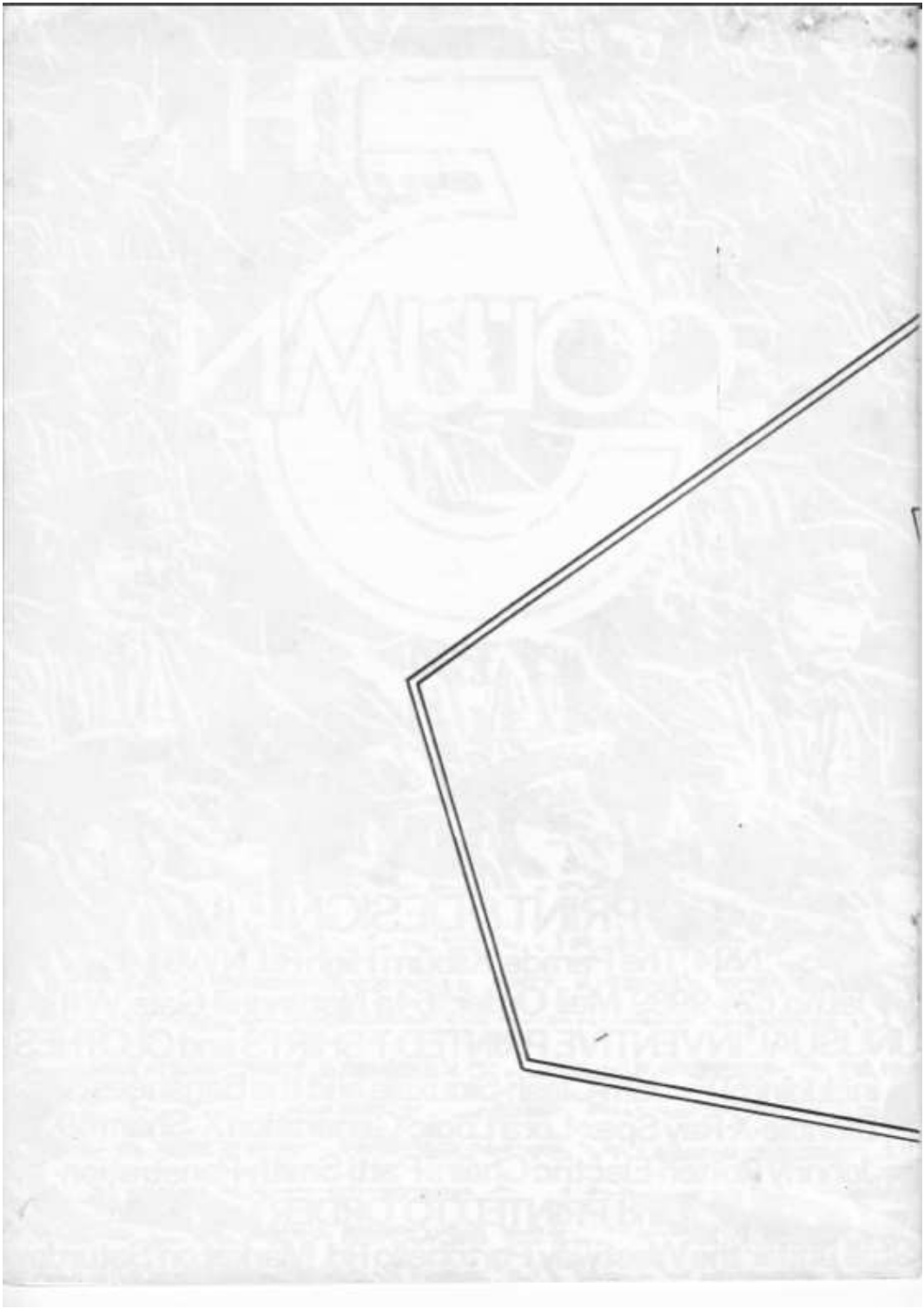
There may be a second issue

5TH COLUMN

PRINT & DESIGN!
No 4 The Parade, Kilburn High Rd. NW6
Tel. no. 624 9989 Mail Order... 64a Nottinghill Gate, W11

UNUSUAL INVENTIVE PRINTED T-SHIRTS and CLOTHES
including The Jam, Clash, Siouxsie and the Banshees,
Blondie, X-Ray Spex, Lora Logic, Generation X, Sham 69,
Johnny Rotten, Electric Chairs, Patti Smith, Penetration,
and **PRINTED TO ORDER**

Stall under the Westway, Portobello Rd. Market on Saturday



GLOSSAIRE

Arena rock (littéralement "rock des stades") : à partir des années 70, hard rock à très large audience. Parfois très formaté, il induit les notions de musique populaire et de grande réussite commerciale.

- **Boîte à rythmes** : instrument de musique électronique imitant une batterie ou des instruments de percussion. Les premières boîtes à rythmes ne reproduisaient que des styles pré-programmés. Progressivement, elles ont permis à l'utilisateur de créer sa propre rythmique grâce à un petit séquenceur intégré.
- **Cold Wave** : genre musical apparu à la fin des années 1970 et qui a connu ses heures de gloire essentiellement dans la première partie des années 1980. On peut le considérer comme un sous-genre des courants new wave et post-punk, dont il radicalise le minimalisme et la froideur.
- **Do It Yourself (D.I.Y)** : appellation désignant à la fois certains musiciens ou mouvements culturels et des activités visant à créer des objets de la vie courante, des objets technologiques ou des objets artistiques.
- **Electronic Body Music (EBM)** : genre de musique électronique, sous-genre de la musique industrielle, apparentée à la scène new wave. Les influences premières du genre vont de la musique industrielle jusqu'à la synthpop et la cold wave.
- **Echantillonneur (Sampler)** : appareil électro-acoustique restituant et modifiant des échantillons de sons préalablement existants.

- **Glam Rock** (aussi appelé glitter rock) : genre de rock qui s'est développé au Royaume-Uni dans les années 1971-1975, et s'est étendu jusqu'aux années 1980. Par certains aspects, il est précurseur du mouvement punk, qui est apparu en 1977 et se caractérise essentiellement par un retour à la simplicité du rock 'n' roll et la recherche d'une image excessive et provocante
- **Music Instrument Digital Interface (MIDI)** : protocole de communication et de commande permettant l'échange de données entre instruments de musique électronique, un ou plusieurs de ces « instruments » pouvant être des ordinateurs
- **New Romantics (« Nouveaux Romantiques »)** : courant musical et vestimentaire associé à la New wave qui fut créé en Angleterre à la fin des années 1970 ; issu de la scène punk et glam rock. Le terme est apparu sous la plume de Richard James Burgess, producteur du groupe Spandau Ballet.
- **New Wave** : genre musical apparu à la fin des années 1970 avec l'ouverture musicale engendrée par le punk rock et plus généralement le mouvement punk.
- **No Wave** : courant artistique, en particulier musical, apparu en 1977 dans le quartier du Lower East Side, cœur de la scène downtown new-yorkaise. Son nom, littéralement « pas de vague », est une raillerie du terme « new wave » (« nouvelle vague »), très utilisé par les critiques et médias de l'époque.
- **Overdubbing** (ou re-recording : « ré-enregistrement) : technique utilisée dans le domaine de l'audio consistant à enregistrer des sons rajoutés à d'autres sons déjà enregistrés afin de les mélanger au moment du mixage

- **Spatialisation sonore** : en électroacoustique, action de distribuer un son ou une musique dans un espace de diffusion.
- **Synthétiseur** : instrument de musique capable de créer et de manipuler des sons électroniques au moyen de tables d'ondes, d'échantillons ou d'oscillateurs électroniques produisant des formes d'ondes modifiable à l'aide de circuits composés de filtres, de modulateurs d'amplitude, de générateurs d'enveloppe. Parmi les techniques de base, les plus répandues sont la synthèse additive, la synthèse soustractive, la synthèse FM, la modélisation physique ou la modulation de phase.
- **Synth Pop** (aussi appelé pop synthétique, electropop, techno-pop ou dance-pop) : genre musical qui privilégie l'utilisation de synthétiseurs dans une formation musicale pop, dansante
- **Vocoder** (contraction de voice coder : « codeur de voix » en anglais) dispositif électronique de traitement du signal sonore analysant les principales composantes spectrales de la voix (ou d'un autre son) et fabriquant un son synthétique à partir du résultat de cette analyse.
- **World Music** : expression désignant dans le monde anglo-saxon tout autant des musiques du monde d'inspiration ethnique, traditionnelle ou folklorique que des musiques actuelles d'inspiration variable, mais comportant un ou des éléments des précédentes. Dans le monde francophone, cette expression est plutôt réservée aux seules musiques actuelles décrites précédemment, autrefois qualifiées d'ethno-jazz, de cross-over ou de world fusion.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	6
I- Du punk au post-punk : cultures locales et territoires de musiques.....	12
I-1- Un territoire, des musiques ?.....	15
I-1-a La ville : le terreau de l'art.....	15
<i>Musiques et identité nationale.....</i>	<i>17</i>
<i>1970-1980 , Gande-Bretagne : les années récession.....</i>	<i>19</i>
I-1-b Les musiques de la révolte anglaise ?.....	21
I-1-c Etude de la scène post-punk : Sheffield, Manchester et Leeds.....	26
<i>Sheffield.....</i>	<i>26</i>
<i>Manchester.....</i>	<i>30</i>
<i>Leeds.....</i>	<i>32</i>
I-2- Des musiques identitaires anglaises?.....	34
I-2- Pensée punk et héritage britannique.....	34
<i>La sous-culture punk et le « tabula rasa ».....</i>	<i>34</i>
<i>Une rupture idéologique donnée à écouter.....</i>	<i>35</i>
I-2-b D.I.Y : la culture qui se fait elle-même.....	36
II-3 Industries culturelles et opérateurs de représentation.....	40
II-3-a Présentation et représentation d'une sous-culture anglaise.....	41
<i>Presse musicale spécialisée : hégémonisme médiatique.....</i>	<i>42</i>
II-3-b Labels indépendants : des agrégateurs territoriaux.....	47
<i>Interfaces d'une sous-culture musicale.....</i>	<i>48</i>
II-3-c Le contre-discours des fanzines.....	52
II- Du post-punk à la new wave : cultures glocales et globalisation des musiques.....	57
II-1 Une musique universelle?.....	59
II-1-Américanisation des musiques britanniques ?.....	60
II-1-b des musiques expatriées?.....	61
II-2 La culture-fusion, bande son de la mondialisation ?.....	65
II-2-a Idéologies d'un style de vie mondial?.....	65
II-2-b Technologie et création.....	67
<i>L'homme-machine.....</i>	<i>69</i>
Le synthétiseur, instrument d'une démocratie mondiale ?.....	72
II-2-c New wave, world music : musiques du « village global » ?.....	74
II-3 Musiques d'une société internationale de l'écran.....	77
III-3-a Vidéogénie et new wave.....	77
<i>Télégénie britannique et tradition culturelle.....</i>	<i>78</i>
<i>Mantra « image is everything ».....</i>	<i>78</i>
III-3-b Une internationalisation des discours musicaux ?.....	80
<i>Divertissement, consumérisme et logique entriste.....</i>	<i>81</i>
CONCLUSION.....	86

BIBLIOGRAPHIE.....	92
<i>Ouvrages</i>	92
<i>Articles</i>	95
<i>Films</i>	96
<i>Sites Internet</i>	96
ANNEXES.....	99
<i>Annexe n°1</i>	100
<i>Annexe n°2</i>	105
GLOSSAIRE.....	130