

Rip It Up and Start Again

SIMON REYNOLDS

Rip It Up and Start Again

POST-PUNK 1978-1984

Traduit de l'anglais par
AUDE DE HESDIN & ÉTIENNE MENU



ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e
2014

TITRE ORIGINAL
Rip It Up and Start Again
Post-punk 1978-1984

© 2005 by Simon Reynolds.
© Editions Allia, Paris, 2007, 2014, pour la traduction française

À mon frère Tim, qui, le premier,
m'a fait découvrir le punk,
à mon fils Kieran,
et en mémoire de Rebecca Press
et de Burhan Tufail

AVERTISSEMENT DE L'AUTEUR

ABORDER une période aussi longue que le post-punk (sept années, de 1978 à 1984), riche de tant d'activités parallèles, n'allait pas sans poser certains problèmes d'agencement. L'abondance d'événements simultanés rendait impossible une structure chronologique pure et simple. J'ai donc préféré scinder la période en micro-récits, pour la plupart déterminés géographiquement : les scènes propres aux villes (les ères de la no-wave et du *mutant disco* à New York, par exemple), aux régions (l'Ohio avec l'axe Cleveland-Akron), voire à un pays (l'Écosse). Certains chapitres s'intéressent quant à eux à un genre ou à une mentalité en particulier : l'industriel, la synthpop, la New Pop, et ainsi de suite. D'autres encore s'orientent spécifiquement sur des cercles précis : les milieux autour des labels Rough Trade et 2-Tone, où sont incluses les formations considérées comme "amies" même si elles n'ont jamais signé avec eux. Dans les autres cas, on verra deux groupes accolés du fait de liens directs et/ou de leurs affinités artistiques : le Pop Group et les Slits avaient des membres en commun et ont été collègues de label ; quant à Wire et les Talking Heads, s'ils n'entretenaient pas de tels rapports, ils ne semblaient pourtant pas aller l'un sans l'autre. Chaque micro-récit étant raconté de ses origines à sa conclusion (ou du moins à ce qui semblait être son plus juste point d'arrêt), *Rip It Up and Start Again* avance selon un mode "trois pas en avant, deux en arrière". Mais globalement, chaque chapitre démarre un peu plus tard que le début de celui qui l'a précédé – le livre s'achève donc vers 1983-84. Pour avoir une vision intégrale du flux historique que représenta le post-punk, le lecteur pourra se reporter à la chronologie placée en fin de volume, et s'émerveiller de la dense synchronie des expériences post-punk.

INTRODUCTION

JE suis presque totalement passé à côté du punk. J'allais à l'époque sur mes quatorze ans et habitais une ville anonyme de l'Hertfordshire, aussi mes souvenirs de 1977 et de tout ce qui allait avec restent – au mieux – fort flous. J'ai bien en mémoire de vagues images de punks aux cheveux hérissés figurant sur les doubles pages du supplément dominical en couleurs mais sinon, rien. Les Pistols qui juraient à la télévision, "God Save The Queen" contre le Silver Jubilee ¹, toute cette culture prise de convulsions et de palpitations : je n'avais tout simplement *rien remarqué*. Et si on me demandait ce qui à l'époque m'intéressait et me motivait, je ne saurais pas davantage répondre. Était-ce en 1977 que je voulais devenir dessinateur de BD ? Ou était-ce plutôt l'année où j'avais décidé de me passionner pour la science-fiction, passant mon temps à fouiller la réserve de la bibliothèque du coin, pleine de Ballard, de Pohl et de Dick ? La seule chose dont je sois sûr, c'est que la pop music n'affectait aucunement ma conscience.

Mon frère cadet, Tim, s'était mis au punk le premier : un boucan d'enfer traversait les murs de sa chambre. Une des nombreuses fois où j'étais allé m'en plaindre auprès de lui, j'avais dû traîner un peu. Je fus d'abord choqué par le blasphème (j'avais *quatorze* ans, après tout) commis par Johnny Rotten gueulant "Fuck this and fuck that / Fuck it all and fuck her fucking brat" ². Mais plus encore que les mots eux-mêmes, ce furent surtout la véhémence et la virulence de son chant qui heurtèrent ma sensibilité : ces "fuck" percussifs, les roulements de "r" du "brrrrrrrat", qu'on aurait dit possédés par une jubilation démoniaque. Si on ne compte plus les travaux, clairs et précis, qui soulignent la valeur socio-culturelle du punk, il faut bien reconnaître qu'une grande part de son attrait venait de quelque chose de purement et affreusement *mauvais*. Je pense par exemple au côté profondément malsain de Devo : je n'avais jusqu'alors jamais entendu une chose plus répugnante et plus vile que leur single pour Stiff, "Jocko Homo" et sa face B "Mongoloid", qu'un ami nettement plus connaisseur que nous avait apporté à la maison.

Lorsque je me mis aux Pistols et au reste, au milieu de l'année 1978, j'étais loin de me douter que tout cela était officiellement

1. Vingt-cinquième anniversaire du sacre de la reine Elizabeth II. (Toutes les notes sont des traducteurs.)

2. "Nique ça et nique ça aussi / Nique tout ça et que sa putain de môme aille se faire foutre."

“mort”. Les Pistols étaient séparés depuis longtemps et Rotten avait déjà formé Public Image Ltd. Comme mon intérêt s’était d’abord porté vers autre chose que le punk et que j’en avais manqué à la fois l’éclosion, l’apothéose et la chute, j’avais logiquement aussi échappé à la gueule de bois ressentie par ceux qui étaient “là” en 1977 et qui avaient connu cette grisante ruée de l’intérieur. Ma découverte tardive du mouvement survint au moment où les choses commençaient à redécoller, sous une forme qu’on allait bientôt appeler “post-punk”, et qui constitue le sujet de ce livre. J’écoutais donc *Germ Free Adolescents* des X-Ray Spex, mais également le premier album de PiL, *Fear of Music* des Talking Heads et *Cut* des Slits. L’excitation m’envahissait, brillante et explosive.

Les historiens de la musique célèbrent souvent le fait de se trouver au bon endroit, au bon moment, en ces instants et lieux cruciaux où se déclenchent les révolutions. C’est cruel pour nous autres, coincés en banlieue ou en province. Ce livre s’adresse à – et concerne – ceux qui n’eurent pas la chance d’être au bon endroit et au bon moment (dans le cas du punk, à Londres et à New York vers 1976) mais qui refusèrent néanmoins de croire que tout était fini avant qu’ils aient eu l’occasion de participer.

Les jeunes gens jouissent du droit biologique d’être excités par l’époque dans laquelle ils vivent. Avec beaucoup de chance, cette urgence hormonale peut correspondre à une ère d’insurrection : le besoin inné d’espoir et de sensations fortes propre à l’adolescence trouve alors satisfaction dans une période de prospérité objective. Les beaux jours du post-punk – la demie décennie allant de 1978 à 1982 – ne furent pas autre chose : *un pays de cocagne*. Bien que j’aie pu depuis me rapprocher d’un tel état, je ne me suis jamais vraiment senti aussi enivré qu’alors. Je suis convaincu de n’avoir jamais été aussi totalement absorbé par le présent.

Pour autant que je m’en souviens, je n’achetais *jamais* de vieux disques à l’époque. À quoi bon ? Il y avait tellement de nouveaux disques à avoir qu’il n’existait aucune raison valable de fouiller le passé. Certes, des amis m’avaient bien fait des cassettes rassemblant les meilleurs morceaux des Beatles et des Stones, et je possédais un exemplaire de l’anthologie *Weird Scenes Inside the Goldmine* des Doors, mais à part ça, rien de plus. Ceci s’explique en partie par le fait que la



ALBUM
GERM FREE ADOLESCENTS
DE X-RAY SPEX, 1978

culture des rééditions qui nous inonde aujourd’hui n’existait pas encore – les maisons de disques *retiraient* même certains albums de leur catalogue. Du coup, de vastes pans du passé récent devenaient quasiment inaccessibles. Mais la raison principale de cette ignorance était que l’on n’avait pas le temps de se tourner nostalgiquement vers un passé jamais vécu : trop de choses avaient lieu à l’instant même.

Même si je ne m’en suis pas rendu compte sur le moment, le segment 1978-1982, en tant qu’entité distincte, m’apparaît rétrospectivement comme un âge qui soutient la comparaison avec les légendaires années allant de 1963 à 1967, mieux connues sous le nom de “sixties”. L’ère post-punk tient indiscutablement la dragée haute aux années soixante en termes d’audace, d’idéalisme et de rapport quantité/qualité. Les deux époques liaient tout aussi inextricablement la musique aux turbulences politiques et sociales qu’elles traversaient. Même mélange d’impatience et d’anxiété, et même obsession de la nouveauté et du futur, inséparable d’une crainte de ce que réservait celui-ci.

Non que je sois particulièrement cocardier, mais il faut également noter à quel point les années soixante et la période post-punk furent toutes deux des époques où Albion contrôlait les ondes pop. C’est pour cette raison que le présent livre se concentre sur le Royaume-Uni, même s’il s’intéresse également aux villes américaines marquées par le punk : les deux capitales de la bohème qu’étaient New York et San Francisco, Cleveland et Akron, cités hantées de l’Ohio post-industriel, sans oublier des villes étudiantes comme Boston, dans le Massachusetts, ou Athens, en Géorgie. (Pour des raisons de place et de santé mentale, j’ai décidé à regret de ne traiter ni le post-punk continental ni la fascinante mais obscure scène underground australienne, à l’exception de certains groupes-clés comme DAF, Einstürzende Neubauten et Birthday Party, qui ont tous les trois eu un impact significatif sur la culture rock anglo-américaine.) Aux États-Unis, le punk et le post-punk n’ont pas rencontré le même succès grand public qu’au Royaume-Uni, où l’on pouvait entendre The Fall et Joy Division sur les ondes nationales, et où des morceaux de groupes aussi extrémistes que PiL figuraient au Top 20 et pénétraient, via *Top of the Pops*, dans dix bons millions de foyers.

J’ai écrit ce livre pour des raisons à la fois objectives et subjectives. La principale raison objective, c’est que le post-punk demeure une période largement négligée par les historiens. D’innombrables livres

existent sur le punk-rock et les événements de 76-77, mais presque aucun sur la suite. Les histoires traditionnelles du punk s'achèvent à sa "mort" en 1978, par l'autodestruction des Sex Pistols. Les comptes rendus les plus extrêmes ou les plus indigents (je pense notamment aux documentaires historiques sur le rock que nous servent les chaînes de télévision) sous-entendent que rien d'important n'aurait eu lieu entre *Never Mind the Bollocks* et *Nevermind*, entre le punk et le grunge. Même après l'explosion du revival des années quatre-vingts, celles-ci continuent d'être considérées comme un désert artistique qui ne devrait son salut qu'à des francs-tireurs comme Prince ou les Pet Shop Boys et à des notables comme REM ou Springsteen. Le début de la décennie, en particulier, reste toujours perçu comme une période kitsch bonne qu'à n'être parodiée, connue seulement pour ses tentatives aussi gauches que prétentieuses de faire du clip une œuvre d'art et pour ses dandys anglais férus de synthétiseurs, d'eyeliners et de coupes de cheveux ridicules. L'histoire du post-punk a bien émergé de façon fragmentaire, ici et là, le plus souvent dans des biographies de groupes, mais personne n'a jusqu'ici essayé de saisir le mouvement dans son ensemble et de le comprendre tel qu'il a été : une contre-culture qui, quoique fragmentée, fut animée par la commune conviction que la musique pouvait et devait changer le monde.

En étant aussi impartial et détaché que possible, il me semble que ce long "après-coup" du punk qui a duré jusqu'en 1984 s'avéra musicalement *beaucoup* plus intéressant que ce qui s'était passé en 76-77, au moment où le punk ressuscitait le rock'n'roll de base. Dans une perspective culturelle plus large, on peut avancer que le punk a engendré ses effets les plus marquants bien après sa soi-disant disparition. Il s'agit là d'une des thèses de ce livre : les mouvements révolutionnaires de la culture pop produisent leur plus fort impact une fois le "moment" prétendument achevé, lorsque les idées des élites bohèmes et des hipsters se diffusent hors des grandes villes pour atteindre les banlieues et la province. La contre-culture et les mouvements radicaux des années soixante ont par exemple rencontré le succès de masse durant la première moitié des années soixante-dix, quand les cheveux longs et la consommation de drogues devinrent banals et que le féminisme infiltra la culture populaire via des films et des séries mettant en scène des "femmes libérées".

Une autre raison objective d'écrire ce livre réside dans le récent regain d'intérêt pour la période, comme en témoignent les compilations et rééditions d'archives post-punk, ainsi que toute la moisson de nouveaux groupes prenant pour modèles des sous-genres du post-punk comme la no-wave, le punk-funk, le *mutant disco* et l'industriel. Les années passant, une génération a fini par émerger dans l'ignorance totale de cette époque – certains de ses membres n'étaient même pas nés en 1984, année où s'achève ce livre – et la trouve on ne peut plus intrigante. À force d'être négligé depuis si longtemps, le post-punk s'est soudain révélé être un des rares domaines vierges à investir par l'industrie des rééditions, provoquant une véritable ruée vers l'or.

L'origine subjective numéro un de ce livre, ce sont mes souvenirs, ceux d'une époque surabondante, d'un âge d'or où la nouveauté et l'immédiateté vous précipitaient vers le futur. L'origine subjective numéro deux se réfère davantage au présent. Quand vous êtes critique rock et que vous atteignez un certain âge, vous commencez à vous demander si tout cet investissement d'énergie mentale et émotionnelle a été judicieux. Ce n'est pas exactement votre confiance qui s'écroule, mais plutôt vos certitudes qui s'émeussent. En ce qui me concerne, j'ai été poussé à me demander à quel moment, exactement, j'avais décidé de m'embarquer dans une existence sérieusement consacrée à la musique. Qu'est-ce qui m'avait convaincu de son importance ? Le fait de grandir pendant l'ère post-punk, bien-sûr. La double claque, presque simultanée, que j'avais prise avec le *Bollocks* des Sex Pistols et le *Metal Box* de PiL, m'a fait emprunter une voie que je suis encore aujourd'hui. Mais c'est aussi la lecture de la presse musicale britannique au moment où ces disques – et bien d'autres du même genre – sortaient qui m'a formé : une écriture qui, passionnément, semaine après semaine, prouvait à quel point on pouvait prendre la musique au sérieux (un débat qui se poursuit encore à ce jour, sous d'autres formes et dans d'autres lieux).

Ce livre ressemble donc, entre autres, à un instant de vérité avec celui que j'étais à l'époque. Et voici à quoi je suis parvenu...

PROLOGUE
LA RÉVOLUTION INACHEVÉE

“Les Sex Pistols ont chanté ‘No Future’, mais *il y a* un futur et nous essayons de le construire.”

Allen Ravenstine, Pere Ubu, 1978

DÈS l’été 1977, le punk était devenu une parodie de lui-même. Nombre de ses fondateurs sentaient déjà que le mouvement, initialement ouvert et riche de possibilités, avait à tel point dégénéré qu’il ne se résumait plus qu’à une simple formule commerciale. Pire, cette dérive avait redonné un coup de jeune à une industrie du disque que les punks avaient espéré renverser. Dès lors, quelle direction prendre ?

L’alliance déjà fragile d’une jeunesse prolétaire et d’une bohème arty issue des classes moyennes commençait alors à s’étioler. D’un côté, les “real punks”, futurs acteurs de la scène *Oi!*¹, étaient convaincus que la musique, pour se faire la voix de la rue en colère, devait rester accessible et sans prétention. À l’opposé se trouvait une avant-garde bientôt connue sous le nom de “post-punk” qui n’enviait pas l’année 1977 comme un retour à un rock’n’roll brut mais plutôt comme une occasion de rompre avec la tradition, puisqu’elle définissait le punk comme une exigence de constant renouvellement.

Le genre *Oi!* et son équivalent approximatif, le hardcore² américain méritent d’être étudiés à part entière – quelques livres, d’ailleurs, ont déjà paru, comme *Cranked Up Really High*, ainsi que divers recueils d’interviews et de témoignages d’acteurs du hardcore. Le présent ouvrage se veut quant à lui un éloge du post-punk, c’est-à-dire des groupes qui, comme PiL, Joy Division, les Talking Heads, Throbbing Gristle, les Contortions ou encore Scritti Politti, ont cherché à poursuivre la révolution inachevée du punk, en explorant les nouvelles possibilités sonores offertes tant par l’électronique et les techniques dub issues du reggae que par la production disco, le jazz et la musique contemporaine.

Certains puristes punk dénoncèrent dans ces expérimentations un retour à peine dissimulé à ce que le punk souhaitait détruire au départ : l’art-rock³ et l’élitisme qui l’accompagnait. Certes, un grand

1. Courant populaire du punk anglais, encore actif aujourd’hui, fidèle aux principes du punk originel (chansons courtes, rythmes et mélodies simples, textes directs). On l’associe souvent le genre au hooliganisme.

2. Version américaine du punk après 1980, qui se ramifiera en différents courants durant les années quatre-vingt.

3. Expression anglo-saxonne généralement synonyme de “rock progressif” mais que l’auteur étend ici à tout type de rock “sophistiqué”, voire savant, tant du point de vue des compositions que des textes, de la scénographie et du traitement du son. Le terme s’applique donc ici aux travaux d’Emerson, Lake & Palmer comme à ceux de John Cale.



MARK E. SMITH

nombre de musiciens post-punk avaient reçu une formation artistique. La scène no-wave new-yorkaise, par exemple, se composait presque exclusivement de peintres, de réalisateurs, de poètes et de performeurs. Gang of Four, Cabaret Voltaire, Devo, Wire, les Raincoats et DAF ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres groupes fondés par des diplômés en arts plastiques ou en design. Les écoles d'art, surtout en Grande-Bretagne, ont longtemps permis l'existence d'une bohème subventionnée où se côtoyaient de jeunes prolétaires trop indisciplinés pour imiter leurs parents et une jeunesse issue des classes moyennes trop rebelle pour se résigner à une carrière de cadre. Afin de conserver le "style de vie expérimental" qu'ils avaient su apprécier à la faculté, beaucoup de jeunes se tournaient, une fois diplômés, vers la pop avec le vague espoir d'en vivre.

Bien sûr, les post-punks n'ont pas tous fréquenté les écoles d'art, ni même l'Université. En Grande-Bretagne, de nombreuses figures clés de l'époque appartiennent à cette frange grise et indéterminée où la classe ouvrière supérieure se fond dans la classe moyenne inférieure. Quelques autodidactes dilettantes comme John Lydon ou Mark E. Smith de The Fall incarnent bien ce syndrome de l'intellectuel anti-intellectualiste, celui de l'insatiable bibliophage qui méprise l'académisme et se méfie de toute forme d'"art" institutionnel. Mais après tout, quoi de plus arty que de vouloir détruire l'art en s'attaquant aux barrières qui l'isolent du quotidien ?

Tout au long de ses sept ans d'existence, de 1978 à 1984, le post-punk a entrepris une mise à sac systématique de l'art et de la littérature modernistes, dont il a revisité les grands thèmes et procédés à la lumière de la musique pop. Cabaret Voltaire a emprunté son nom au lieu fondateur de Dada, Pere Ubu à la pièce d'Alfred Jarry. Les Talking Heads ont transformé un poème sonore de Hugo Ball ¹ en morceau de disco tribale. Le groupe Gang of Four, inspiré par les procédés de distanciation de Brecht et de Godard, tentait de déconstruire le rock tout en jouant un rock pur et dur. Les paroliers, quant à eux, s'imprégnèrent de la science-fiction expérimentale de William S. Burroughs, J.G. Ballard et Philip K. Dick. On mit les techniques du collage et du cut-up au service de la musique. Marcel Duchamp, via Fluxus dans les années soixante, devint le saint patron de la no-wave. Les pochettes des albums s'inscrivaient elles aussi dans cette

1. "I Zambra",
morceau de l'album
Fear of Music.

veine néo-moderniste : des graphistes tels que Malcolm Garrett ou Peter Saville et des labels comme Factory et Fast Product se sont autant inspirés du constructivisme et de De Stijl que du Bauhaus, de John Heartfield et de la Nouvelle Typographie. Ce pillage frénétique atteignit son paroxysme avec la pop subversive du label ZTT – acronyme de “Zang Tuum Tumb”, fragment d’un poème futuriste italien – et avec son groupe The Art of Noise, *concept-group* baptisé en hommage au manifeste de la musique futuriste de Luigi Russolo.

Si on considère le terme “moderniste” dans un sens plus large, c’est avant tout la volonté de faire une musique moderne qui animait les groupes post-punk. Ceux-ci étaient intimement convaincus que le rock avait encore des terres à conquérir, que tout un avenir restait à inventer. D’après eux, si le punk avait échoué à renverser la *old wave*¹ du rock, c’est parce qu’il s’était servi des conventions de genres très codés (le rock’n’roll des années cinquante, le garage punk², le mouvement mod³), et qui plus est *antérieurs* à l’avènement de dinosaures comme Pink Floyd ou Led Zeppelin. Cette critique n’a rien d’étonnant : les post-punks ne cessèrent d’affirmer haut et fort leur conviction qu’“un contenu radical exige une forme radicale”.

Cette critique d’un rock’n’roll dépassé provoqua curieusement un déluge d’insultes à l’encontre de Chuck Berry. Bien que son œuvre fût l’une des sources majeures du punk (pour preuve le jeu des guitaristes Johnny Thunders et Steve Jones), il fut purement et simplement mis à l’index par les post-punks qui tous s’accordaient au moins sur ce point : Berry était l’exemple à ne pas suivre. Cette “Berry-phobie” hante déjà les démos des Sex Pistols exhumées sur *The Great Rock’n’Roll Swindle*. Sur l’un des titres de cette anthologie, le groupe commence par jammer sur le thème de “Johnny B. Goode”. Johnny Rotten – le crypto-esthète du groupe, qui fondera plus tard Public Image Ltd, l’une des formations les plus caractéristiques du post-punk – fredonne un moment l’air sans conviction, puis se met à brailler : “Putain, mais c’est horrible... Arrêtez ça, je hais ce putain de morceau...AAAH.” Il hurle, pris d’un dégoût insurmontable, puis s’étrangle, comme asphyxié par ce son mort. On retrouvera la même répulsion dans les déclarations cinglantes de certains groupes post-punk : Cabaret Voltaire, par exemple, insistera sur le fait que “le rock’n’roll n’a rien à voir avec le fait de régurgiter les riffs de Chuck Berry”.

1. Expression punk désignant, par opposition à la *new wave*, les groupes de rock (bien souvent progressif) ayant dominé les années soixante-dix, comme Yes, Genesis ou Led Zeppelin.

2. Style de rock américain du milieu des années soixante, nerveux et bruyant, qui séduisit le punk lorsque celui-ci le redécouvrit dix ans plus tard.

3. Version anglaise du rythm’n’blues américain, plus rock, dont les représentants principaux sont The Who et les Small Faces. Le terme *mod* désigne plus largement une culture spécifique à la jeunesse prolétaire de l’Angleterre des années soixante.

Aux riffs *rama-lama*¹ et aux accords de blues, les guitaristes post-punk les plus inventifs préféraient des sons nets, anguleux, cassants. Ils évitaient les solos, à l'exception de brèves explosions intégrées à un jeu par ailleurs plus rythmique. À la place du son "gras" couramment utilisé dans le rock, des guitaristes tels que David Byrne des Talking Heads, Martin Bramah de The Fall et Viv Albertine des Slits optèrent pour une guitare rythmique au son décharné, souvent inspirée du reggae ou du funk post-James Brown. Ce jeu sec et concis ne couvrait pas toute l'étendue du paysage sonore pour autant. Certains groupes tentaient d'introduire des innovations dans la structure même des morceaux. Dans le sillage des albums solo de Brian Eno ou du rhythm'n'blues déstructuré de Captain Beefheart, des groupes comme Devo, XTC et Wire pratiquaient un anti-groove cahotant, un style nerveux et crispé qui fut qualifié de "fox-trot aux saccades géométriques" par Miles, un journaliste du *New Musical Express*.

La guitare n'était pas seule à se radicaliser. Les autres instruments devaient aussi relever le défi d'un rock nouveau. Des batteurs comme Hugo Burnham de Gang of Four, Steven Morris de Joy Division, Budgie des Banshees ou Palmolive des Raincoats évitèrent les clichés du *heavy rock*² pour construire de nouveaux modèles rythmiques, plus sobres, qui donnaient souvent la sensation d'être joués "à l'envers". Le jeu obsédant des toms qui déferlaient en cascade créait cette dynamique "tribale" si caractéristique. La basse, jusqu'alors cantonnée dans un rôle d'accompagnement, acquit pour la première fois le rôle d'instrument leader, remplissant une fonction mélodique tout en continuant à soutenir le groove. Les bassistes post-punk avaient en effet profité des apports de Sly Stone et de James Brown et intégré les leçons du reggae roots et du dub de l'époque. Le son militant, monolithique et agressif du punk avait pratiquement évacué toute influence noire : il avait rompu d'une part avec les racines rhythm'n'blues du rock et rejeté d'autre part la disco, jugée fade et coupée des réalités. Pourtant, dès 1978, l'idée d'une musique dansante mais subversive, baptisée "disco pervertie" ou "*avant-funk*", commença à circuler dans les cercles post-punk.

Outre la sensualité et le groove de la dance music, le punk avait répudié les genres hybrides tels que le jazz-rock, le country-rock, le folk-rock, le classical-rock, etc., qui pullulaient au début des années

1. Onomatopée typique du rock'n'roll, du doo-wop et du rhythm'n'blues des années cinquante et soixante.

2. Genre représenté par des groupes comme Led Zeppelin, Mountain ou Cream, qui fait figure d'ancêtre du heavy metal.

soixante-dix. Pour les punks, tous ces genres empestaient la virtuosité et les improvisations interminables, que justifiaient vainement des platitudes hippies du genre “tout ça, c’est de la musique, tu vois”. Le punk, opposé par définition à cet éclectisme mou du genre “ouverture universelle”, prônait un purisme des plus radicaux. À sa suite, le post-punk, bien que la “fusion” demeurât une notion discréditée, a su néanmoins étendre son champ d’investigation au-delà des frontières traditionnelles du rock : vers l’Amérique noire et la Jamaïque, bien sûr, mais aussi vers l’Afrique et d’autres régions qui deviendront plus tard les terres de ce qu’on appellera la world music.

Le post-punk renoua également avec l’histoire du rock, dont de vastes pans avaient été proscrits en 1976, que les punks décrétèrent Année zéro. Un mythe – encore persistant aujourd’hui dans certains milieux – se répandit alors : le punk avait surgi dans un désert musical, rien ne s’était produit avant lui dans les années soixante-dix. Ces années constituent pourtant bien l’une des périodes les plus riches et les plus variées de l’histoire du rock. Les groupes post-punk en recouvrirent la richesse (non sans hésitation au début : après tout, personne ne tenait à passer pour un crypto-hippie ou pour un fan de rock progressif déguisé), puisant aussi bien leur inspiration dans la frange arty du glam (Bowie et Roxy Music) que dans le répertoire de certains rockers excentriques comme Beefheart, ou même parfois dans ce que le rock progressif avait de plus subtil (Soft Machine, King Crimson, voire Zappa). D’une certaine manière, le post-punk *était* d’ailleurs bien du “rock progressif”, mais revigoré, dépourvu de virtuosité ostentatoire, réduit à l’essentiel et servi par des interprètes moins chevelus. Rétrospectivement, c’est le punk rock qui semble une aberration historique, prônant un retour aux sources du rock’n’roll, simple interlude dans une décennie parcourue de bout en bout par l’art-rock.

À la vérité, certains des groupes post-punk les plus influents – Devo, Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, This Heat – étaient des formations pré-punk, existant en tant que tels ou sous une autre forme avant même le début officiel du mouvement, marqués par la sortie du premier album des Ramones en 1976. Le mouvement punk, qui avait d’abord bouleversé les repères de l’industrie du disque, rendant les majors sensibles à la nouveauté, finit par les plonger dans la confusion la plus totale : les règles esthétiques étaient devenues si floues que tout

projet un tant soit peu hors normes avait sa chance. Cette brèche une fois ouverte, nombre de freaks sortirent de l'ombre pour saisir l'occasion de conquérir un public digne de ce nom.

Souignons par ailleurs que le post-punk prêtait allégeance à un art-rock d'un genre particulier. Il ne s'agissait certes pas du rock progressif amateur de compositions-fleuves alliant guitares électriques et orchestration XIX^e siècle, mais bien plutôt de cette filiation musicale fidèle au credo "minimal is maximal", qui va du Velvet Underground au Krautrock en passant par le versant le plus intellectuel du glam. La musique qui permit aux intellos branchés de traverser le "désert" des années 70 était, d'une manière ou d'une autre, le fruit des affinités électives de Lou Reed, John Cale, Nico, Iggy Pop, David Bowie et Brian Eno, artistes unis par leur participation passée au Velvet Underground ou par une dette à son égard. Leurs collaborations furent extrêmement fréquentes : Bowie, par exemple, à différents moments de sa carrière, s'est associé à la quasi-totalité d'entre eux, en tant que producteur, compositeur ou interprète. Toujours en quête de nouveaux territoires, sans cesse en mouvement, c'était lui, le plus grand dilettante du rock, qui faisait le lien entre tous. Plus que tout autre, il fut à l'origine de l'exigence de constant renouvellement qui définira par la suite la posture post-punk.

Si on associe généralement l'année 1977 à la sortie du premier album des Clash et de *Never Mind the Bollocks* des Pistols, la musique post-punk, en vérité, s'est trouvée nettement plus influencée par les quatre albums de Bowie sortis cette année-là : ses propres opus, *Low* et *Heroes*, ainsi que les deux disques d'Iggy Pop qu'il produisit, *The Idiot* et *Lust for Life*. Intégralement enregistrée à Berlin, cette incroyable série d'albums eut un impact énorme sur les auditeurs qui soupçonnaient le punk de déjà ressasser la même rengaine. S'émancipant du rock'n'roll américain pour se rapprocher des expérimentations européennes, cette série imposait un son froid et maîtrisé, modelé sur les rythmes "motorik" des Teutons Kraftwerk et Neu ! et accordait aux synthétiseurs un rôle aussi important qu'aux guitares. Dans ses interviews de l'époque, Bowie évoque son départ à Berlin comme une tentative de se soustraire à l'influence américaine tant d'un point de vue musical (*Young Americans*¹ était pétri de soul et de funk) que d'un point de vue spirituel (il fallait fuir à tout prix la déca-

1. Titre de l'album précédant *Low*.

dence rock'n'roll de Los Angeles). Hanté par une recherche délibérée de morcellement et d'aliénation de soi, *Low* honore son titre de travail, *New Music Night and Day*, tout particulièrement sur sa sidérante face B, suite d'atmosphères instrumentales crépusculaires et de languissant plain-chant sans paroles. *Low*, disait Bowie, était une réaction à "ce que j'ai perçu du Bloc de l'Est et à la façon dont Berlin-Est survivait. Je ne pouvais exprimer cela par des mots : il me fallait plutôt des *textures*." C'est pourquoi il choisit de faire d'Eno, l'expert en textures *par excellence* *, son mentor et bras droit durant la conception de *Low* et de *Heroes*. Eno, déjà idolâtré par le post-punk pour les synthétiseurs bruitistes de Roxy Music et pour la proto-new wave de ses albums solo, devint grâce aux opus berlinois l'un des grands producteurs de l'époque. Il réalisa par la suite une compilation présentant la scène no-wave new-yorkaise et travailla avec Devo, les Talking Heads, Ultravox et, bien plus tard, U2 ("Certains groupes sont allés dans des écoles d'art, nous, nous sommes allés voir Brian Eno", plaisantera Bono).

Le "nouvel européanisme" de Bowie et Eno faisait écho à l'opinion post-punk selon laquelle l'Amérique – ou du moins l'Amérique *blanche* – était l'ennemie politique et musicale. Quant à ses sources d'inspiration contemporaines, le post-punk les cherchait au-delà de la terre natale du rock'n'roll : dans les quartiers noirs des villes américaines, en Jamaïque et en Europe. Pour nombre de post-punks convaincus, les singles les plus significatifs de 1977 n'étaient ni "White Riot" ni "God Save the Queen", mais bien plutôt le très sidérurgique ¹ "Trans-Europe Express" de Kraftwerk, véritable mélopée funèbre à la gloire de la cadence industrielle, et le tube porno-disco "I Feel Love", interprété par Donna Summer et produit par Giorgio Moroder, presque entièrement constitué de sons synthétiques. La disco électronique de Moroder comme la pop synthétique sereine de Kraftwerk faisaient apparaître des images scintillantes de la *Neue Europa* : moderne, tournée vers l'avenir et parfaitement post-rock dans son absence totale de dette envers le rock américain. D'ailleurs, si des groupes comme Human League et Soft Cell furent séduits dès leur débuts par les synthétiseurs, les séquenceurs et les boîtes à rythmes, c'est parce que ces machines offraient la possibilité d'une identité sonore dénuée de toute influence américaine.



ALBUM *YOUNG AMERICANS*
DE DAVID BOWIE, 1975

* Les mots en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte.

1. En anglais, *metal-on-metal* ("métal-sur-métal"), terme désignant un procédé métallurgique et titre d'une chanson de l'album *Trans-Europe-Express*.

Les rythmes noirs, la musique électronique européenne et le génie de la production jamaïcaine : telles furent les références utilisées par le post-punk pour radicaliser la forme. Mais qu'en était-il de la radicalisation du *contenu* ? Comme le punk abordait la politique d'une manière soit trop directe – qui s'apparentait à un pur sentiment de révolte – soit trop moralisatrice – sous la forme de l'agit-prop –, l'avant-garde post-punk tenta de développer des stratégies plus obliques et sophistiquées. Des groupes comme Gang of Four et Scritti Politti cessèrent de s'en tenir au simple constat pour dévoiler et mettre en scène dans leurs chansons les mécanismes de pouvoir à l'œuvre dans la vie quotidienne : le consumérisme, la sexualité, le sens commun et ce qu'il considère comme naturel ou "évident", la façon dont les sentiments apparemment les plus intimes ou les plus spontanés sont en fait prédéterminés. "Remettez tout en question" était le slogan du moment, immédiatement suivi par "Vous dites personnel et c'est politique". Mais les groupes les plus clairvoyants sentaient bien à quel point la proposition inverse ("vous dites politique et c'est personnel") se vérifie dans la mesure où l'actualité et les politiques gouvernementales envahissent la vie de tous les jours jusqu'à hanter l'inconscient de chacun.

Vis-à-vis de la politique au sens conventionnel – l'univers des manifestations, du militantisme de base, de la lutte organisée –, le post-punk était plus ambivalent. Les étudiants en art comme les autodidactes avaient tendance à privilégier l'individualité. Ces anti-conformistes bohèmes étaient forcément mal à l'aise lorsqu'on en appelait à la solidarité ou au respect de la ligne politique du parti. Le franc-parler démagogique de groupes ouvertement politisés comme le Tom Robinson Band ou Crass leur semblait bien trop terre à terre et inesthétique : quand ces tribuns à la petite semaine n'étaient pas condescendants envers leur public, ils ne faisaient que prêcher des convertis. Bien que la plupart des groupes post-punk britanniques aient pris part aux tournées et aux festivals de l'association Rock Against Racism, ils s'en méfiaient comme ils se méfiaient d'ailleurs de la Ligue Anti-Nazie, soupçonnant ces organisations jumelles de servir de couverture au Parti Socialiste des Travailleurs ¹ – une formation d'extrême gauche qui ne voyait dans la musique qu'un outil de mobilisation et de radicalisation de la jeunesse. Néanmoins, le post-punk avait bien hérité du punk l'espoir d'une résurrection d'un rock capa-

1. *Socialist Workers Party*, couramment abrégé en *SWP*.

ble de changer sinon le monde, du moins les consciences individuelles. Toutefois, et c'est là un point essentiel, la musique n'était pas qu'un simple support de propagande : la radicalité s'exprimait autant dans les propos que dans le son lui-même. Quant aux paroles, leur potentiel subversif résidait davantage dans ce que leurs propriétés esthétiques et formelles offraient d'innovant en termes langagiers ou narratifs que dans le "message" ou la critique qu'elles véhiculaient.

Le post-punk fut une période d'intense expérimentation des techniques de chant et d'écriture. Mark E. Smith, du groupe The Fall, inventa une sorte de réalisme enchanté qui insufflait mystère et étrangeté à la crasse industrielle du nord de l'Angleterre. Son chant tenu sur une même note était servi par une diction inimitable, qui relevait autant de la logorrhée sous speed que de l'élucubration alcoolique. Les gesticulations névrotiques de David Byrne s'accordaient parfaitement au traitement aride et ironique de sujets fort peu "rock", aussi divers que les animaux, la bureaucratie, "les immeubles et la nourriture"¹. Mark Stewart, du Pop Group, proférait des incantations hallucinatoires en vociférant d'une façon qui tenait à la fois d'Antonin Artaud et de James Brown. Le chant féminin connut également une explosion : les dissonances vocales des Slits, de Lydia Lunch, de Ludus et des Raincoats ouvrirent des perspectives inouïes jusqu'alors. D'autres chanteurs paroliers comme Ian Curtis de Joy Division, Howard Devoto de Magazine ou Paul Haig de Josef K tentaient quant à eux d'exprimer le malaise indicible et l'angoisse paralysante des œuvres de Dostoïevski, Kafka, Conrad ou Beckett. Leurs chansons, véritables mini-romans de trois minutes, abordaient les problèmes existentialistes classiques : la difficulté et l'angoisse d'être soi, le tiraillement entre amour et solitude, l'absurdité de l'existence, la propension humaine à la perversité et à la malveillance, l'éternelle question du suicide (mais après tout, pourquoi pas ?).

Ce n'est pas un hasard si Manchester et Sheffield, deux villes industrielles déclinantes du nord de l'Angleterre, ont constitué le cœur exsangue du post-punk britannique. Et c'est bien à Cleveland, dans l'Ohio (une ville en crise, autrefois centre prospère de la *Rust Belt* américaine) et à Düsseldorf (capitale de la Ruhr, la région allemande la plus industrialisée) qu'ont émergé des groupes qui abordaient les mêmes sujets et traitaient le son de façon similaire. Pere Ubu à Cleveland, Human League et Cabaret Voltaire à Sheffield, Joy Division à

1. Référence au titre du deuxième album des Talking Heads, *More Songs about Buildings and Food*, sorti en 1978.

Manchester et DAF à Düsseldorf utilisaient tous le synthétiseur, quoique de manière distincte. Leurs textes se confrontaient peu ou prou aux problèmes et aux perspectives de l'existence humaine dans un monde toujours plus technicisé. Rejetons de villes portant les stigmates physiques et psychiques du passage brutal d'un quotidien rural au rythme inhumain de la vie industrielle, tous ces artistes étaient très bien placés pour réfléchir aux paradoxes du progrès à l'ère machiniste.

Pourtant, il leur était possible – et peut-être même *essentiel* – d'esthétiser la décadence de ces villes devenues *post*-industrielles, si ternes et délabrées fussent-elles. C'est sans doute pour cette raison qu'Anthony Burgess et J.G. Ballard furent deux écrivains particulièrement prisés par les groupes post-punk. Dans *Orange Mécanique*, roman de Burgess publié en 1962, des bandes de voyous errants, à mi-chemin entre skinheads et punks, sortes de dandys pervers dont l'unique raison de vivre est l'ultra-violence, hantent une Angleterre située dans un futur proche. Tant le livre que son adaptation par Stanley Kubrick en 1970 saisissent le vide psychogéographique d'une nouvelle Grande-Bretagne, œuvre d'un urbanisme "visionnaire" et de l'architecture brutaliste en vogue dans les années soixante : tours gigantesques, souterrains obscurs, passerelles et passages en béton. C'est le même paysage traumatisé qui sert d'arrière-plan – et en un sens, de *personnage* principal – à la fameuse trilogie de J.G. Ballard écrite dans les années soixante-dix (*Crash*, *Ile de Béton* et *I.G.H.*). Ses précédents romans et nouvelles post-apocalyptiques faisaient déjà surgir une troublante et inhumaine beauté sur un horizon de dérégulation : aérodromes désaffectés, champs de tir abandonnés, réservoirs asséchés, villes fantômes. Dans ses interviews, Ballard parlait dans des envolées lyriques, évoquant le "sentiment magique et poétique que l'on éprouve à la vue d'une casse pleine de machines à laver hors service et de voitures accidentées, ou à celle de vieux navires croupissant dans un port désolé... Toutes ces choses sont saturées de mystère et de magie." La musique de Pere Ubu et de Joy Division capturait la beauté livide toute ballardienne de leurs villes d'origine. Formaté par le Cleveland et le Manchester des années soixante-dix, sans y être totalement réductible, leur travail était autant déterminé par des facteurs historiques et géographiques que par des peurs et des aspirations universelles.

PERE UBU, BRUXELLES, 1978.
PHOTO : MARCUS PORTEE



L'ère post-punk recouvre deux phases distinctes de l'histoire politique britannique et américaine : d'abord, des gouvernements de centre-gauche dirigés par le premier ministre travailliste Jim Callaghan et le président démocrate Jimmy Carter, qui furent ensuite remplacés presque simultanément par Margaret Thatcher et Ronald Reagan. Ce virage à droite amorça douze ans de politique conservatrice aux États-Unis et pas moins de dix-huit en Grande-Bretagne. Les débuts du post-punk coïncident avec le déclin d'une gauche libérale paralysée et condamnée à l'échec, pour s'achever par une domination du monétarisme, un chômage massif et des inégalités sociales croissantes.

Durant les premières années du post-punk, de 1978 à 1980, ces bouleversements portèrent l'effroi et la tension à leur paroxysme. L'extrême-droite et les partis néo-fascistes refirent surface en Grande-Bretagne, à la fois dans les urnes et dans la rue avec l'activisme violent de bandes. La guerre froide franchit un nouveau seuil de glaciation. À cette époque, le plus important magazine musical britannique, le *New Musical Express*, créa une rubrique intitulée "Plutonium Blondes"¹, au sujet du déploiement des missiles de croisière américains dans le pays. Des singles comme "Breathing" de Kate Bush ou "The Earth Dies Screaming" de UB40 hissèrent la psychose nucléaire dans le Top 20, tandis que les chansons d'innombrables groupes – tel que le classique "Final Day" des Young Marble Giants, ou l'album-concept *Deceit* de This Heat – paraient d'Armageddon comme d'une menace réelle et imminente.

Cette ère de dissidence musicale avait quelque chose de poignant, notamment dans le décalage qui grandissait entre elle et une culture dominante de plus en plus à droite. Thatcher et Reagan incarnaient en effet un sévère retour de bâton, après des sixties révoltées et des seventies permissives. Condamné en quelque sorte à un exil intérieur, le post-punk tentait de bâtir une culture alternative en se dotant de sa propre infrastructure, faite de labels, de disquaires et de réseaux de distribution. L'exigence de "contrôle total" (une chose que les Clash avaient cédée à CBS et dont ils ne pouvaient faire l'éloge qu'avec amertume dans la chanson du même titre²) fut à l'origine de labels indépendants pionniers comme Rough Trade, Mute, Factory, Cherry Red et Subterranean. Le concept du *do-it-yourself* se propagea tel un virus et engendra une culture samizdat endémique : des groupes sortaient leurs propres disques, des organisateurs locaux montaient des concerts, des collectifs

1. Jeu de mots avec "platinum blondes" (blondes platine).
2. "Complete Control".

de musiciens investissaient des espaces, des fanzines et des magazines confidentiels tenaient le rôle de médias alternatifs. Le micro-capitalisme anti-majors des labels indépendants s'appuyait moins sur une idéologie gauchiste que sur la conviction que les grandes maisons de disques étaient dépourvues d'imagination, trop engourdies et mercantiles pour soutenir la musique la plus décisive du moment.

Le mouvement post-punk se sentait aussi concerné par les stratégies de production musicale que par ce qui touchait au "monde réel". L'objectif était de contourner ou de saboter l'usine à rêves du rock, cette industrie de divertissement qui détournait l'énergie d'une jeunesse idéaliste vers une impasse culturelle, tout en générant d'énormes profits pour le capitalisme concentré. Le terme de "rockisme", forgé par le groupe de Liverpool Wah ! Heat, résumait toutes les pratiques pous-sièreuses qui bridait la créativité : les conventions de production (comme le recours à la reverb pour donner aux disques un son d'auditorium), les rituels de tournées et les prestations scéniques sans surprise (certains groupes post-punk refusaient les rappels, d'autres expérimentaient le multimédia et la performance). Afin de sortir l'auditeur du train-train lénifiant du *rock business* et d'ébranler ses certitudes, le post-punk produisit d'innombrables micro-manifestes et autres critiques méta-musicales : "Part Time Punks" des Television Personalities fustigeait l'échec du punk, tandis que "A Different Story" de Subway Sect spéculait sur l'avenir du rock.

La conscience aiguë de soi propre au post-punk émanait en partie de la radicalité autocritique de l'art conceptuel des années soixante-dix, pour lequel le discours sur les œuvres était aussi important que les œuvres elles-mêmes. Le caractère méta-musical d'une large part du post-punk permet d'expliquer l'extraordinaire pouvoir de la presse rock de l'époque, dont certains rédacteurs jouaient un rôle majeur dans la formation et dans l'orientation de la culture elle-même.

C'était avec le punk que la presse musicale avait commencé à remplir cette fonction. Comme les radios et la télévision méprisaient généralement le mouvement, que la presse grand public s'y montrait le plus souvent hostile et qu'à un moment il était même devenu difficile pour les groupes de trouver des salles de concert, les hebdomadaires musicaux britanniques acquirent une importance capitale. Entre 1978 et 1981, les ventes du *New Musical Express*, leader du marché, oscil-

laient entre 200 000 et 270 000 ; on dépassait les 600 000 exemplaires en y ajoutant celles de *Sounds*, du *Melody Maker* et du *Record Mirror*. Et comme un même exemplaire était habituellement lu par plusieurs personnes, on pouvait évaluer le lectorat réel à environ deux millions.

Le vaste public mobilisé par le punk cherchait la voie à suivre et ne demandait qu'à être guidé. La presse musicale ne souffrait alors d'aucune concurrence, puisque les mensuels généralistes comme *Q* ou les magazines de mode tels *The Face*¹ n'existaient pas encore et que les quotidiens de qualité couvraient très peu la pop. Par conséquent, les hebdomadaires musicaux avaient une influence énorme et certains journalistes – les plus exaltés, ceux atteints d'un complexe messianique – jouissaient d'un prestige et d'un pouvoir difficile à concevoir aujourd'hui. Les critiques identifiaient (et exagéraient) les connexions entre groupes puis formulaient sous forme de manifestes ce que les mouvements ou les scènes locales issus de ces mises en relation avaient laissé tacite. Ils purent ainsi intensifier et accélérer le développement de la musique post-punk.

À partir de la fin de l'année 1977, Jon Savage, de l'hebdomadaire *Sounds*, se fit le chantre de la *new musick*, terme désignant le versant industriel et dystopique du post-punk. Son collègue Gary Bushell, était le théoricien démagogue du Oi ! et du *real punk*. Quant à Paul Morley du *New Musical Express*, il commença par mythifier Manchester et Joy Division avant d'imaginer par la suite le concept de New Pop. Les échanges intenses entre des "critiques activistes" et des musiciens dont le travail méta-musical était lui-même une forme d'"activisme critique" précipitèrent le mouvement post-punk dans une course effrénée : chaque nouvelle mouvance se mesurait aux autres et chaque nouvelle avancée venait balayer ou prendre le contre-pied de la précédente. Cette effervescence nourrissait l'élan futuriste de l'époque et accélérait du même coup la désintégration du mouvement punk, bientôt réduit à une multitude de factions ennemies.

Un climat très fraternel régnait entre musiciens et journalistes. Leur entente tenait peut-être à une certaine forme de solidarité : camarades dans la guerre contre la *old wave*, ils joignaient également leurs forces dans les luttes politiques. Les rôles s'échangeaient : des journalistes sortaient des disques, tandis que certains musiciens, (Steve Walsh de Manicured Noise, Steven Morris de Joy Division, David Thomas de

1. Les magazines mentionnés ne sont que deux exemples d'une presse anglaise qui propose des articles de qualité sur la pop, bien qu'elle ne soit pas spécialisée dans le domaine.

Pere Ubu sous le pseudonyme de Crocus Behemoth) écrivait des chroniques et des articles. Comme de nombreux post-punks n'étaient pas musiciens de formation mais venaient d'autres disciplines artistiques, l'écart entre acteurs et commentateurs s'était plus que jamais réduit, loin du fossé qui séparait les musiciens des critiques jusqu'à l'arrivée du punk. Genesis P-Orridge, par exemple, de Throbbing Gristle, se définissait bien plus comme un théoricien et un auteur que comme un véritable musicien. Il alla même jusqu'à parler du "journalisme" en termes *positifs* pour qualifier l'approche documentaire que son groupe appliquait à l'âpre réalité post-industrielle.

Les mutations stylistiques et méthodologiques de la critique rock aiguisaient le sentiment post-punk de foncer vers une ère nouvelle et intrépide. Les journalistes musicaux du début des annéessoixante-dix conjuguèrent la plupart du temps les vertus critiques traditionnelles (objectivité, rigueur d'investigation, culture d'autorité) à un style plus informel et plus "rock'n'roll" influencé par le Nouveau Journalisme. Ce style oral et improvisé, pimenté de "ain't"¹, d'expressions argotiques et de clins d'œil aux drogues et aux "gonzesses", ne convenait pas au post-punk. De plus, l'avant-garde anti-rockiste rejetait violemment les valeurs de cette critique rock du passé qui érigeait l'inconduite masculine en rébellion, la folie en génie et vouait un culte à la *street credibility*² ou à l'authenticité. En revanche, l'écriture de la génération émergente de journalistes – Morley, Savage, Ian Penman, Jane Suck, Dave McCullough, Chris Bohn, pour ne citer que les plus influents d'entre eux – était de la même trempe que la musique qu'ils célébraient. Leur prose directe et acérée faisait écho à l'austérité *light-metal*³ de groupes comme Wire, les Banshees et Gang of Four. De la même manière, le graphisme des pochettes de l'époque affectionnait une audacieuse géométrie faite d'angles aigus et d'aplats de couleurs primaires. Le style de la nouvelle critique conjugait puritanisme et goût du jeu afin de rompre avec le ton désinvolte de la presse d'autrefois tout en la purgeant de son assommante suffisance, de ses sous-entendus et de ses idées préconçues sur le "vrai rock".

La nature des sujets abordés par les groupes et les journalistes participait de cette atmosphère de nouveauté. Interviewer des groupes de rock aujourd'hui revient à établir une interminable liste d'influences, si bien que le récit de leur vie se résume généralement à un passage en

1. "Ain't" est la contraction familière de la négation du verbe être.

2. Notion mêlant les idées de réputation, de courage et d'incivilité. Le terme s'utilise aujourd'hui surtout dans la culture noire-américaine, pour parler d'un rappeur ou d'un criminel.

3. "Metal léger", jeu de mots avec *heavy metal*.

revue de leurs goûts. Ce “rock de collectionneur de disques” n’existait pas à l’époque. Les groupes parlaient évidemment de leurs sources d’inspiration, mais ne s’y cantonnaient pas : ils se montraient tout aussi sensibles à la politique, au cinéma, à l’art ou à la littérature. Pour les plus engagés d’entre eux, parler de *musique* était même chose triviale et complaisante et ils s’imposaient donc le devoir d’aborder des sujets sérieux. À leurs yeux, la pop ne devait pas être une catégorie cloisonnée, coupée des réalités. En refusant d’aborder la question de leurs influences, les post-punks rompaient là encore avec la tradition. C’était en quelque sorte comme si cette culture avait appris du futur et non du passé ce qu’elle avait vu et entendu. Les groupes étaient engagés dans une concurrence sans merci : c’était à celui qui aurait le plus d’avance sur les années quatre-vingt.

Tout à la fois investi d’une mission et pleinement ancré dans le présent, le post-punk créa un climat d’urgence fébrile. Les nouveaux disques sortaient les uns après les autres, classique après classique. Même les expérimentations inabouties comportaient une puissante charge utopiste et participaient à l’effervescence générale. Certains groupes existaient à un niveau plus conceptuel que réel, mais ils contribuèrent néanmoins au mouvement par leur simple existence et par leur présence dans la presse. Un certain nombre de formations nées à l’époque du post-punk sont devenues par la suite extrêmement populaires : New Order, Depeche Mode, Human League, U2, les Talking Heads, Scritti Politti, les Simple Minds. Quelques figures de second plan comme Björk, KLF, les Beastie Boys ou Jane’s Addiction ont plus tard, sous une autre forme, connu le succès. Mais ce livre n’a certainement pas pour vocation de relater l’histoire des vainqueurs. Des dizaines de groupes, pourtant auteurs d’albums déterminants, n’ont jamais dépassé le stade de groupe culte devant l’éternel et n’ont reçu en seul lot de consolation que le douteux statut d’“influence” de poids lourds *alt-rock*¹ des années quatre-vingt-dix : Gang of Four donna naissance aux Red Hot Chili Peppers ; Throbbing Gristle engendra Nine Inch Nails ; Radiohead a même emprunté son nom à un titre des Talking Heads². Et c’est sans parler des innombrables musiciens qui n’ont laissé pour seule trace qu’un ou deux singles mémorables avant de disparaître.

Au-delà des musiciens, le mouvement fut structuré par ceux qui y jouèrent un rôle de catalyseur : les guerriers culturels, les “mécènes”



GANG OF FOUR

1. D’origine américaine, cette abréviation d’*alternative-rock* n’a que peu de choses à voir avec le rock alternatif français puisqu’il sert en fait de terme générique aux courants musicaux issus du post-punk depuis le milieu des années quatre-vingt.

2. “Radio Head” est le titre d’un morceau de l’album *True Stories*, sorti en 1986.

et les théoriciens, qui ont lancé les labels, managé les groupes, publié les fanzines, organisé et fait la promotion des concerts et des festivals. Le rôle d'avant-garde joué par les disquaires Rough Trade à Londres, Drome à Cleveland ou 99 Records à New York est un thème récurrent de ce livre. De la *race music*¹ des années 50 à la culture rave des années 90, les disquaires ont en effet joué le rôle d'interface dans les réseaux informels de la culture musicale. Ils pouvaient aussi bien offrir aux musiciens en détresse un travail d'appoint que leur donner matière à inspiration. Leurs magasins étaient de véritables lieux d'échange d'informations, les musiciens venant y déposer leurs annonces, les fans y chercher des flyers. Ils faisaient même office de micro-radios : les vendeurs y passaient leurs disques préférés du moment, et influençaient ainsi les goûts du public. Il n'y a rien d'étonnant à ce que de nombreux disquaires post-punk aient fini par monter leurs labels : capables de repérer les futures révélations, ils ne pouvaient que faire d'excellents directeurs artistiques.

Le travail ingrat indispensable à la création et à la survie d'une culture alternative est bien loin du glamour des provocations punk et de son terrorisme culturel. Il est en effet toujours plus spectaculaire de détruire que de construire. Le post-punk fut un mouvement constructif et tourné vers l'avenir, comme l'atteste son préfixe même, signe d'une croyance en un futur que le punk avait nié.

En rassemblant les mécontents de tous bords, le punk avait pendant un bref instant créé une force de destruction sans précédent. Mais lorsqu'on en vint à se demander ce qu'il défendait au juste, il ne résista pas et se désintégra en multiples chapelles. Chacune d'entre elles développa son propre mythe des origines pour tenter de définir ce qu'"être punk" voulait dire. Pourtant, même si la polémique faisait rage, l'existence même de dissensions renvoyait à ce qui faisait l'objet d'un consensus : la croyance, réactivée par le punk, dans le pouvoir de la musique et la responsabilité qui en découlait. Dès lors, rien n'était plus urgent que de déterminer la direction à prendre, et cela valait la peine de se battre pour défendre sa propre conception de l'avenir. Ces divisions furent, de façon indirecte, à l'origine de l'incroyable richesse et diversité de sons et d'idées qui font de la période post-punk le seul rival des années soixante au titre d'âge d'or de la musique pop.

1. Terme désignant à l'époque les musiques noires-américaines.