

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

21 : 1-2 | 2024

Les Fabriques sonores du Sud global

Indie : politique et esthétique organisationnelles d'un genre de musique populaire

Indie: the Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre

David Hesmondhalgh

Traducteur : Dario Rudy



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/12734>

DOI : 10.4000/12vkj

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2024

Pagination : 191-214

ISBN : 978-2-913169-74-6

ISSN : 2117-4148

Distribution électronique Cairn



Référence électronique

David Hesmondhalgh, « Indie : politique et esthétique organisationnelles d'un genre de musique populaire », *Volume !* [En ligne], 21 : 1-2 | 2024, mis en ligne le 02 janvier 2027, consulté le 10 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/12734> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12vkj>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Document

Indie : politique et esthétique organisationnelles d'un genre de musique populaire

Par David Hesmondhalgh (Université de Leeds)

Traduit de l'anglais (britannique) par Dario Rudy¹


21

1-2

Résumé : Cet article s'intéresse aux relations complexes entre politiques organisationnelles et esthétique dans les formes contestataires de culture populaire. L'indie est un genre contemporain dont les racines s'inscrivent dans la remise en cause par le punk de l'industrie des musiques populaires. Mais au cours des années 1990, ce genre s'est fondu dans la pop mainstream britannique. L'article étudiera le cas de deux « indépendants » importants, Creation et One Little Indian, dont il analysera les pratiques organisationnelles et esthétiques afin d'aborder deux questions étroitement liées. Premièrement, quelles sont les forces qui poussent les maisons de disques indépendantes « alternatives » vers des pratiques de professionnalisation et de partenariat/collaboration avec les grandes maisons de disques? Deuxièmement, quelles sont les conséquences, d'un point de vue organisationnel, politique et esthétique de cette professionnalisation et de

1. Traduction partielle de David Hesmondhalgh, « Indie: the Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre », *Cultural Studies*, vol. 13, n° 1, 1999, p. 34-61, doi : <https://doi.org/10.1080/095023899335365>.

ces partenariats? En réponse à la première question, l'article soutient que cette pression à se professionnaliser et à nouer des partenariats ne peut pas être comprise uniquement comme un abandon des positions idéalistes défendues auparavant (qui ferait de ces acteurs des « vendus ») et que les accords avec des majors ne sont pas nécessairement, en tant que tels, des sources de compromission esthétique. Face à la seconde question, l'article affirme que la collaboration avec les grandes maisons de disque suppose certes, de la part des maisons de disques indépendantes alternatives, un renoncement à une forme d'autonomie; mais que les points de vue attribuant des conséquences néfastes sur le plan esthétique à de tels arrangements problématiques entre entités commerciales sont également biaisés.

Mots-clés : esthétique / institutions / industrie musicale / maisons de disques indépendantes

Abstract: This article is concerned with the complex relations between institutional politics and aesthetics in oppositional forms of popular culture. Indie is a contemporary genre which has its roots in punk's institutional and aesthetic challenge to the popular music industry but which, in the 1990s, has become part of the 'mainstream' of British pop. Case studies of two important "independents", Creation and One Little Indian, are presented, and the aesthetic and institutional politics of these record companies are analysed in order to explore two related questions. First, what forces lead 'alternative' independent record companies towards practices of professionalization and of partnership/collaboration with major corporations? Second, what are the institutional and political-aesthetic consequences of such professionalization and partnership? In response to the first question, the article argues that pressures towards professionalization and partnership should be understood not only as an abandonment of previously held idealistic positions (a "sell-out") and that deals with major record companies are not necessarily, in themselves, a source of aesthetic compromise. On the second question, it argues that collaboration with major record companies entails a relinquishing of autonomy for alternative independent record companies; but perspectives which

ascribe negative aesthetic consequences directly to such problematic institutional arrangements may well be flawed.

Keywords: aesthetics / institutions / music industry / independent record companies

L'indie est un genre de musique populaire qui, au cours des années 1990, s'est répandu bien au-delà de son premier public d'étudiants et de jeunes issus de la classe moyenne (inférieure). Il s'agissait originellement d'un phénomène britannique souvent rattaché à la catégorie « rock alternatif » aux États-Unis et ailleurs dans le monde. La façon dont le terme a été adopté et utilisé dans les années 1980 comme abréviation d'indépendant (comme dans label indépendant) est très significative. Jusque-là, aucun genre de musique ne devait son nom à la forme d'organisation industrielle dont il procédait. Car la supériorité proclamée de l'indie sur les autres genres se justifiait non seulement par sa plus grande pertinence ou son authenticité aux yeux des jeunes qui le produisaient et le consommaient (dans la lignée des valeurs portées par le rock), mais également par les nouvelles relations entre créativité et commerce sur lesquelles le genre se fondait. Pendant l'âge d'or du rock et de la soul des années 1960 et 1970, le discours des fans, des musiciens et des journalistes exprimait une préférence pour les petites maisons de disques « indépendantes » sans parenté avec les grands groupes, contre les grandes maisons de disques, les premières étant vues comme moins bureaucratiques et, de ce fait, plus au contact des rapides évolutions stylistiques et sonores qui caractérisaient ces musiques populaires en pleine effusion. Ces petites entreprises exploitaient pourtant souvent encore plus durement les musiciens

que les majors (Shaw, 1978). Mais, les activistes punk se saisirent de cette idée d'indépendance et lui réinsufflèrent une vigueur politique (Laing, 1985; Hesmondhalgh, 1997). Les labels post-punk, souvent lancés par des musiciens ou des disquaires, voyaient les indépendants comme un moyen de réconcilier la nature commerciale de la pop avec l'objectif d'autonomie artistique des musiciens. La liberté créative face aux contraintes commerciales : le motif a souvent été utilisé pour enchanter la production artistique en faisant du génie isolé le héros de cette mythologie culturelle. Cependant, l'indie a émergé d'un réseau obstiné de labels post-punk qui défièrent significativement l'organisation commerciale de la production culturelle privilégiée par les majors (Hesmondhalgh, 1997).

Considérant l'intérêt de longue date manifesté par les cultural studies et l'économie politique de la communication pour les entreprises de transformation de la production culturelle, leur absence d'intérêt pour ce réseau de productions alternatives semble pour le moins étonnante. Son infiltration alla bien plus loin que les « petits médias » souvent pris comme exemples dans les travaux universitaires sur les industries culturelles (cf. par exemple Herman & McChesney, 1997 : 189-205). Ce militantisme médiatique alternatif s'attachait le plus souvent à fournir des alternatives à petite échelle *en dehors* de la culture populaire. Ce qui m'intéresse ici, en revanche, c'est principalement d'observer la trajectoire historique de l'indie comme une étude de cas de l'évolution de moments d'opposition *de l'intérieur* de cette culture. Je m'intéresserai à deux labels indépendants britanniques importants, Creation et One Little Indian, afin d'approfondir deux questions connexes.

Premièrement, *quelles forces poussent ces indépendants alternatifs à aller vers une professionnalisation et vers des partenariats et des collaborations avec des institutions contre lesquelles ces labels s'étaient explicitement définis* ? Dans le cas de One Little Indian, cette collaboration prit la forme de partenariats avec un entrepreneur qui n'avait aucune expérience de l'éthique et de l'esthétique punk de l'entreprise, ainsi que plus tard, avec la multinationale PolyGram, dont le siège social est sis aux Pays-Bas. En ce qui concerne Creation, il s'agit de la vente particulièrement controversée d'une part de l'entreprise à Sony. Pour ma part, j'estime que les motifs qui président à cette professionnalisation et à ces partenariats sont plus complexes que ne le laissent entendre les deux explications les plus répandues dans le monde indie : soit on suppose que ces indépendants se sont « vendus » [*sell-out*], qu'ils ont sacrifié leurs engagements politiques et esthétiques sur l'autel du profit financier ; soit, avec plus d'indulgence, on estime qu'ils se sont « brûlés » [*burn-out*], ce qui implique que l'altérité organisationnelle ne pouvait être maintenue que pendant une période de temps limitée, avant épuisement de toutes les ressources humaines et monétaires ². Les deux entreprises offrent une comparaison des plus intéressantes, car si elles ont toutes deux nourri la popularité croissante de l'indie des années 1990 à l'aide de partenariats avec de grands groupes, leurs positions esthétiques et politiques étaient à l'origine très différentes. One Little Indian

2. Pour une analyse universitaire de ce discours, cf. par exemple Stephen Lee, qui affirme que « le rapprochement entre Wax Trax et les majors représentait, dans l'esprit des employés du label, la seule alternative possible » (Lee, 1995 : 24).

nous offre l'opportunité d'examiner l'héritage du rôle politiquement plus actif du punk, influencé par l'anarchisme, à la différence d'autres labels comme Rough Trade, à l'orientation politique plus socialiste. De son côté, au cours de son histoire, Creation Records a fait montre d'un intérêt très limité voire inexistant pour l'engagement politique, jusqu'à ses liens très médiatisés avec le Parti Travailleuse de Tony Blair en 1996-1997 – un tel rapprochement avec un parti politique officiel ne pouvant être vu qu'avec mépris par les anarchistes de One Little Indian. De fait, Creation est un label qui s'est construit autour d'un ensemble de préoccupations esthétiques, et en particulier une révérence pour une certaine veine *classique* de pop rock, ce qui est déterminant pour mon analyse, comme on le verra plus bas.

La deuxième question est la suivante : *en termes de politique et d'esthétique organisationnelles, quels sont les gains et les pertes engendrées par cette professionnalisation et ces partenariats/collaborations avec des grands groupes* ? Ce genre d'interrogation se trouve au cœur du débat sur les tentatives de différenciation au sein de la culture populaire contemporaine. Encore une fois, mon objectif est de complexifier le discours commun dans des pans de la culture indie elle-même (et plus particulièrement dans ses franges les plus politisées) qui se représente presque toujours l'esthétique comme le résultat de positions organisationnelles et politiques. Selon ce même discours, le fait de maintenir une distance organisationnelle aux grands groupes ou de garder une place marginale semble garantir la diversité et la stimulation esthétiques. Comme nous allons le voir, c'était là la position de certains des anciens associés de One Little Indian. Pour ma part,

je considère que le fondement même de cette question est fragile, en ce qu'elle suppose que les postures organisationnelles ont des conséquences décelables sur les productions artistiques. Mais je souhaite également soumettre à la critique une position esthétique caractéristique d'une forme beaucoup moins politisée du discours indie (même si les positions esthétiques sont bien sûr des positions politiques, même de façon indirecte) à l'œuvre chez Creation Records. Je qualifierai cette position de *classiciste* et *d'esthétisante*. Avant de nous pencher sur les deux maisons de disques qui nous occuperont pour la majorité de cet article, je voudrais donner un aperçu de la façon dont l'indie, en tant que genre, plonge ses racines dans le punk et le post-punk et de la manière dont il s'est développé au cours des années 1990.

La bataille post-punk contre l'industrie musicale et l'émergence de l'indie

Les succès des indépendants post-punk dans les années 1980 peuvent se concevoir selon quatre catégories.

1. Ils ont construit un réseau alternatif de distribution qui a, d'une part, permis aux musiciens de signer sur leurs labels, mais également à une panoplie d'autres labels et de musiciens d'atteindre un public bien plus large qu'il ne leur aurait été possible. Cela a mis des bâtons dans les roues du processus de concentration et de regroupement en oligopoles caractéristique de l'industrie du

disque – et des industries culturelles en général – pendant la majorité du vingtième siècle. De nombreuses personnes, qui n'auraient sans ça jamais eu cette opportunité, ont pu se lancer dans un travail créatif rémunéré. L'arrivée d'une technologie relativement peu chère, sous la forme de coûts d'enregistrement réduits et d'instruments bon marché, n'en est qu'en partie responsable.

2. L'intervention institutionnelle s'est produite grâce à une appréhension plus réflexive qu'auparavant de la dynamique de l'industrie du disque. L'engagement en faveur d'une production et d'une distribution indépendantes dépassait les visions romantiques de la créativité musicale. Plutôt que de proposer une opposition naïve entre l'art spontané des indépendants et les pratiques agressives du secteur commercial, certaines des maisons de disques post-punk reconnaissaient que la propriété des moyens de productions et de distribution était pour ce medium populaire et culturel le chemin le plus efficace vers une démocratisation de l'industrie du disque. Ces indépendants post-punk affirmaient que la façon dont la musique arrivait à son public se trouvait au cœur de la politique de la production culturelle, là où le discours rock avait tendance à enchanter et/ou à ignorer ce processus (cf. Bloomfield, 1991).

3. Des réseaux de production et de distribution indépendants se répandirent hors du Royaume-Uni, en Europe et aux États-Unis. Malgré l'épuisement final du projet post-punk, ces réseaux internationaux perdurent encore aujourd'hui.

4. Une esthétique basée sur la mobilisation et l'accessibilité s'est développée. Cela a encouragé ceux qui n'avaient pas d'éducation ou de talent musical particuliers à se

saisir des moyens de production musicale. Par extension, l'activisme politique était fortement valorisé dans certaines franges. Si un mouvement comme Rock Against Racism a pu fonder ses campagnes sur l'antinationalisme de la scène punk, les socialistes et les anarchistes ont également été en mesure de bâtir des institutions post-punk politisées. La politique sexuelle du punk était à la fois complexe et contradictoire, mais les femmes se sont saisies de nouveaux rôles dans la musique et dans l'organisation commerciale de l'enregistrement. Elles ont également pu aborder des thématiques et des sonorités nouvelles ou réprimées.

Cependant, vers 1986, le statut de branche la plus prestigieuse de la musique alternative dont jouissait le post-punk se vit menacé. Au même moment, le terme *indie* commença à être de plus en plus utilisé pour décrire une nouvelle phase de la politique culturelle du pop rock alternatif en Grande-Bretagne. Là où le terme *post-punk* regroupait de façon générique un mélange d'influences expérimentales, le mot *indie* semblait décrire un ensemble de sonorités et de looks bien plus restreint. Le caractère « blanc » de ce genre de musique était d'ailleurs évoqué par la presse musicale de ces années³. Si au début des années 1980

de nombreux fans, musiciens et journalistes s'étaient davantage tournés vers les traditions musicales pop et noires comme l'électro et le hip-hop, y voyant une source originale d'inspiration, l'indie construisait de son côté un corpus de références rock underground essentiellement blanches. Les ventes grand public étaient dominées par les motifs et les rythmes funk, mais les disques indie se tournaient vers un son de guitare plus cristallin, préférant des paroles intelligentes ou sensibles héritées de la tradition de l'auteur-compositeur-interprète venue du rock et de la pop, tout en délaissant quelque peu l'aspect rythmique⁴. On évitait en général les rythmes dansants (à l'exception des groupes les plus populaires du secteur indépendant, comme New Order ou Depeche Mode). En matière de présentation, l'indie s'enorgueillissait souvent d'un travail léché (l'identité visuelle créé par « 23 Envelope⁵ » pour le label 4AD ou celui de Peter Saville pour Factory en sont les exemples les plus évidents – voir figures 1 et 2), tout en s'opposant à la façon dont la pop mainstream valorisait l'image : des groupes indie comme les Smiths refusaient de mettre leur photo sur les pochettes d'album. L'utilisation de vidéos promotionnelles faisait également l'objet d'une résistance.

3. Simon Reynolds remarque par exemple que l'indie-pop avait « délaissé ses racines R&B au profit d'influences entièrement blanches, comme le Velvet Underground, Television, le rock psychédélique des sixties, le rockabilly, la folk » (« Younger Than Yesterday », *Melody Maker*, 28 juin, 1986, p. 32-33). En 1986, il y eut des débats dans la presse musicale pour savoir si le titre « Panic » des Smiths (Rough Trade, 1986) et son refrain « Hang the DJ » (*Pendez le DJ*) était une attaque raciste visant la musique noire (cf. Rogan, 1992 : 255-256).

4. Dans le documentaire radio « Creation Rebels » (BBC Radio One, diffusion le 19 février 1995), un des musiciens raconte comment Alan McGee baissait toujours la basse au maximum lorsqu'il écoutait de nouveaux morceaux de son groupe.

5. 23 Envelope était, au sein de 4AD, le nom de l'équipe constituée entre 1980 et 1988 du graphiste Vaughan Oliver et du photographe Nigel Grierson. Ils illustrèrent les pochettes de nombreux albums du label (Cocteau Twins, Dead Can Dance, This Mortal Coil, Pixies, etc.). [NDÉ]



Figure 1 : pochette du disque *Treasure* des Cocteau Twins (4AD, 1984), conçue par 23 Envelope

Quant à la présence scénique des groupes indie, elle supposait des tenues simples, un affichage minimal de leurs aptitudes musicales et une mise en sourdine volontaire du charisme.

L'indie se confrontait à des problèmes de popularité qui avaient progressivement émergé pendant l'ère post-punk du pop rock alternatif. Un gouffre croissant semblait se creuser entre d'une part, une pop mainstream comptant sans cesse plus sur la promotion vidéo, utilisant pour cela ses synergies avec les médias de masse ⁶, et d'autre part le secteur post-punk indépendant qui s'était opiniâtement opposé à de telles méthodes commerciales. Ce grand écart se manifestait

6. Sur cette configuration du secteur, cf. Straw (1993; 2022), Frith (1988) et Goodwin (1993) qui replacent tous l'histoire du clip dans un contexte plus large de changement culturel et industriel.

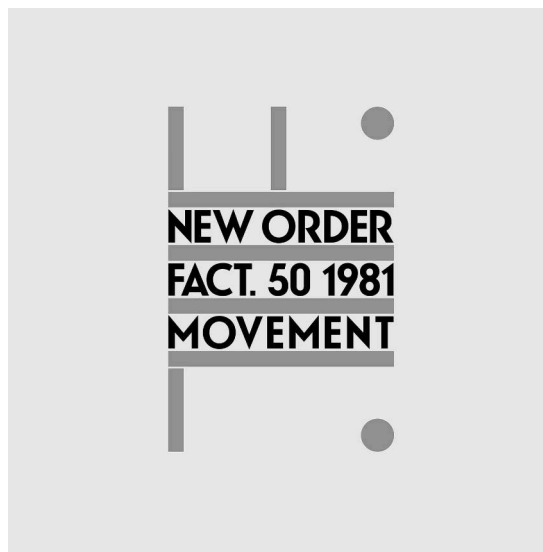


Figure 2 : *Movement* de New Order (Factory Records, 1981), pochette conçue par Peter Saville

dans la baisse progressive des indépendants au sein des classements pop, fondés sur les ventes. Comme le formulait à l'époque le *New Musical Express*, l'un des bastions journalistiques de l'ethos indépendant en Grande-Bretagne : « Jamais durant ces dix dernières années l'alternative indie, prise dans son sens le plus large, n'aura paru aussi absente des actualités de la pop ⁷. »

Les organes médiatiques de l'indie étaient également en crise : même si de nombreuses stations radios locales avaient encore leur émission consacrée à l'indie, les productions des indépendants post-punk avaient de plus en plus de mal à jouir d'une couverture médiatique. La BBC Radio One jouait de moins en moins de titres issus de maisons de

7. Danny Kelly, « From C86 to Catch 22 », *New Musical Express*, 11 avril 1987, p. 29.

disques indépendantes et quand elle le faisait, ses audiences s'écroulaient ⁸. En 1987, les ventes du *NME* étaient passées en dessous de la barre des 100 000 exemplaires pour la première fois en trente années d'existence ⁹.

Même si Cartel, le distributeur post-punk, avait les moyens d'offrir un appui de plus en plus soutenu aux noms les plus connus de la scène indie des années 1980, le repli du genre vers un marché de niche plongea les réseaux indépendants dans une dure récession entre 1988 à 1992. Quelques groupes stars émergèrent pour se disputer la couronne des Smiths, New Order et autres, mais l'idée que l'héritage du punk avait fini sa course s'était généralisée. De plus en plus de personnes qui s'étaient construites avec la pop et le rock indépendants se tournaient vers la musique dansante, ou vers les sons plus violents des groupes venus d'Amérique comme Hüsker Dü ou les Pixies. Au début des années 1990 la faillite de deux des institutions clé du post-punk, Factory Records et Rough Trade, semblait apporter une nouvelle confirmation de la crise dans laquelle se trouvait le monde de l'indie ¹⁰.

Pourtant, quelques années plus tard, en 1995, une lignée indie se trouvait au cœur même de la pop britannique, incarnée par

des groupes comme Blur, Oasis et Pulp, dont l'esthétique s'inscrivait dans l'héritage de la tradition post-punk. Le triomphe de ce néo-indie, étiqueté « Britpop » autant par les médias généralistes que musicaux trouvait ses racines institutionnelles dans le post-punk : nombre des groupes star étaient ou avaient été sur des labels issus de ces réseaux indépendants des années 1980. Pourtant, entretemps, les choses avaient bien changé. L'indépendance post-punk avait pu maintenir sa distance des majors en formant des réseaux internationaux et nationaux de distribution, de marketing et de fabrication. L'explosion Britpop émergeait de labels qui avaient survécu à la faillite généralisée du début des années 1990 pour nouer des liens bien plus étroits avec les grandes maisons de disques ¹¹. Chacun à sa manière, One Little Indian et Création offraient un exemple de ces nouveaux liens.

One Little Indian et la professionnalisation des anarchistes

Pour l'avant-garde punk (qui évoluait en majorité dans l'orbite de Rough Trade), le punk avait offert une opportunité d'expérimenter avec la forme de la chanson pop.

8. Pour des perspectives chiffrées sur les difficultés d'exposition à l'antenne du secteur indépendant, cf. Luke Crampton, « An Independent View », *The Catalogue*, avril 1985, p. 14; Will U. Diggitt, « Numb 1 for Music », *The Catalogue*, juillet 1985, p. 15.

9. *BPI Statistical Handbook* (1993), Londres, British Phonographic Institute, p. 46.

10. Cf. Stuart Maconie, « State of Indie Pundits », *New Musical Express*, 25 juillet, 1992.

11. La montée en puissance de telles alliances entre majors et indépendants au cours des années 1970 et surtout dans la décennie suivante amenèrent plusieurs spécialistes à interroger les modèles traditionnels de la production culturelle indépendante. Pour une analyse de ce phénomène dans le cadre de l'industrie du disque, cf. Vignolle (1980), Frith (1988), Negus (1992) et, pour une perspective différente, Hesmondhalgh (1996) où j'explore une littérature plus large sur ces liens.



Figure 3 : Logo de One Little Indian Records

Pour d'autres, il s'agissait au contraire de la musique authentique de la jeunesse prolétaire dont la violence sonore concentrait la rage des dépossédés et des sans-voix. Une série de groupes revendiqua le statut de hérauts du véritable punk, échu des Clash et des Sex Pistols, deux groupes fondamentaux du genre qui avaient signé sur des majors. Certains de ces groupes versèrent dans le racisme et le fascisme pur et simple, par le biais du mouvement Oi!, propagé par Garry Bushell, journaliste de *Sounds* (et plus tard chroniqueur télé du tabloïd populiste *Sun*). D'autres héritiers de ce que Jon Savage (2002) appelle « l'esprit social-réaliste » du punk, comme Sham 69 (signé sur le label semi-indépendant Chrysalis Records), se classèrent dans les meilleures ventes pop grâce à une vision hooligan du prolétariat uni, exprimée par le biais de chants repris à l'unisson dans un style très footballistique. Mais un petit noyau de groupes anarchistes, dans le sillon des activités du groupe et label

Crass, obtint un succès considérable à la fin des années 1970 et au début des années 1980, grâce à une série de disques et d'événements très politisés, distribués et produits de façon indépendante.

Formé en 1978, Crass évoluait autour d'un collectif qui habitait une ferme à Epping, au nord-est de Londres. Le premier disque du groupe sortit sur Small Wonder, label d'un magasin de disque de Walthamstow, mais le groupe créa dès 1979 son propre label, lui-même dénommé Crass. Entre 1978 et 1983, Crass fut présent de manière presque continue dans les classements des ventes indépendantes au Royaume-Uni. Comparée aux expérimentations de nombreux groupes post-punk, la musique du groupe était basique et esthétiquement peu aventureuse. Le rythme était le plus souvent assuré par une batterie aux accents de marche militaire et une guitare distordue. L'attention de l'auditeur était portée vers les paroles enragées, qui évoquaient autant l'oppression sexuelle que le désastre écologique. La musique se faisait le véhicule de revendications politiques.

Politiquement, le groupe Crass était plus actif et engagé que la plupart des employés et des groupes de Rough Trade, et le féminisme représentait un élément central de leur œuvre¹². Le groupe eut toutefois recours à un entrepreneur culturel venu de l'extérieur afin de faciliter ses premiers enregistrements. John Loder, qui était ingénieur informatique, avait construit son propre studio d'enregistrement, baptisé Southern,

12. McKay (1996 : 73-101) a retracé les racines hippies de Crass et analysé les éléments féministes et de situationnistes de la pratique politique du groupe.

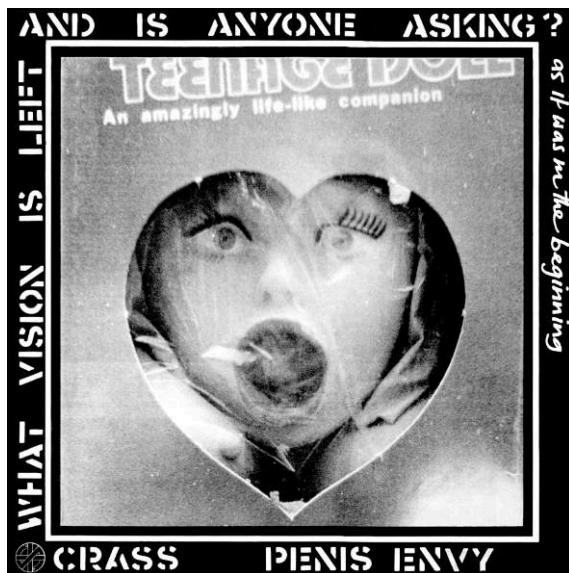


Figure 4 : Crass, *Penis Envy* (Crass Records, 1991)

21
1-2

dans le garage de sa maison de Wood Green, au nord de Londres. Il n'y a donc jamais eu aucun moment de pureté originelle où l'anarchopunk aurait échappé à tout compromis avec le monde de l'entrepreneuriat.

La distribution des premiers disques de Crass fut assurée par Rough Trade, discaire/label essentiel du post-punk, mais Crass n'avait que peu de rapports avec l'organisation Rough Trade, dont les locaux se trouvaient à l'autre bout de Londres. Leur orientation politique se rapprochait davantage du socialisme et d'après Tim Kelly, témoin particulier car ayant travaillé pour ces deux protagonistes, les musiciens et le personnel de Rough Trade s'intéressaient davantage à l'histoire des musiques populaires que ne le faisaient les anarchistes de Crass (entretien du 23 août 1994). En 1981, grâce au succès persistant et aux ventes élevées du label de Crass (d'après Penny

Rimbaud du groupe, l'album *Stations of the Crass* de 1979 s'était vendu à 250 000 exemplaires), John Loder avait pu monter sa propre distribution pour Southern Studios. Celui-ci obtint rapidement le droit de distribuer un autre label anarchiste incontournable, Alternative Tentacles, qui avait été monté par Jello Biafra, chanteur du groupe anarchopunk californien The Dead Kennedys, en association avec le manager britannique Bill Gilliam. Un réseau alternatif anarchiste venait de voir le jour.

Aujourd'hui, bien que John Loder n'ait plus aucune part dans cette entreprise, Southern Distribution, – désormais renommée SRD – est devenu l'un des distributeurs indépendants les plus importants de Grande-Bretagne, distribuant et exportant les disques de plus d'une centaine de labels partenaires. Cette dynamique du début des années 1980 autour du groupe Crass ne représente qu'un des exemples d'institutions formées à partir d'un ensemble de pratiques amateurs au caractère explicitement politique. L'un des exemples les plus connus de cet héritage anarchiste est le label One Little Indian, très redevable à Crass, et formé par les membres des groupes d'anarchopunk Flux of Pink Indians en 1985. Après l'arrêt des concerts en 1984, Crass mit le label en pause (ainsi que ses autres activités), et de nombreux groupes diffusés par celui-ci se retrouvèrent sur le label One Little Indian, dont Kukl, un groupe islandais qui allait plus tard devenir les Sugarcubes, l'un des plus grands succès du label à ses débuts.

À son commencement, le personnel du label One Little Indian était composé de Derek Birkett, le bassiste de Flux of Pink Indians, qui avait financé l'entreprise grâce à un emprunt à son père ; de Tim Kelly,

également musicien dans Flux of Pink Indians; de Mark Edmonson, qui avait vécu dans la communauté de Crass pendant quelque temps et avait travaillé chez Southern Distribution à leurs débuts ; et de Lauren Bromley, chargée des contrats internationaux, qui avait travaillé chez CBS Records. Hormis Lauren Bromley, l'équipe était intégralement constituée d'amateurs découvrant leur métier sur le tas. Leur histoire pointe déjà vers certains problèmes de professionnalisation et de développement au sein d'institutions culturelles fondées sur un ethos amateur (cf. également Hesmondhalgh, 1997).

L'industrie de la musique est un domaine professionnel hautement stressant, mais les quelques formations professionnelles existantes peuvent permettre de faire face à cette tension permanente. Au sein des majors comme des compagnies indépendantes, l'absence de distinction nette entre vie professionnelle et vie personnelle peut s'avérer particulièrement éprouvante. Les soirées sont souvent passées à assister à des concerts afin de se tenir au courant des derniers événements et de maintenir un réseau de contacts. Mais, dans les labels indépendants, d'autres charges s'ajoutent au tableau. Les collègues de travail sont souvent d'abord des amis et leurs relations sont mises à l'épreuve par ces rôles nouveaux qu'ils n'avaient pas prévus. Jongler entre la peur constante de la faillite et l'interdit de se « vendre » aux majors, voire à des entreprises « normales » (celles dont on suppose que leurs motivations n'ont rien à voir avec l'amour de la musique ou la politique) représente une autre difficulté. Comme le dit Mark Edmondson,

« Tu te fais tout le temps parasiter. Tu as Vogue Australie qui t'appelle pour te dire "on a la chanteuse en couv',

et patati et patata". Je me disais, c'est en train de devenir complètement incontrôlable [...]. Il y avait tous ces requins des grosses boîtes commerciales avec lesquels il fallait négocier, les managers de tournées et tout le bazar [...]. Ce sont des gens horribles. Tu n'as rien à voir avec eux, ils n'aiment pas la même musique que toi, ils ne viennent pas du tout du même domaine. » (Entretien du 10 décembre 1993)

On voit poindre ici quelques traits distinctifs du travail au sein de la production culturelle indépendante : la déception provoquée par la perte de l'espoir de pouvoir travailler avec des personnes aux goûts et, par extension, aux orientations politiques similaires, ainsi que la fin de la séparation entre vie privée et vie publique, entre travail et loisirs, qui entraîne une désagréable sensation d'intrusion permanente.

Cette pression pousse de nombreux musiciens et travailleurs des maisons de disques indépendantes à abandonner l'industrie du disque, et ces facteurs culturels devraient être pris en compte lorsque l'on se demande pourquoi tant de labels indépendants mettent la clé sous la porte. Pour de nombreux punks anarchistes, l'incompatibilité de leur vision politique – opposée à l'accumulation de richesses et de statuts sociaux – et de leur emploi – qui supposait de nombreux contacts avec une forme d'opulence et de dépense ostentatoire – était devenue insupportable, et ils finirent par quitter le secteur. Mais certains d'entre eux restèrent, et poursuivirent l'aventure dans le monde professionnel qui avait fait fuir certains de leurs (anciens) collègues.

Le soin que portait la scène anarcho-punk aux belles pochettes et aux prix modiques reposait sur des ventes remarquables. Mais avec le déclin de la scène alternative et celui des disquaires indépendants

spécialisés, l'argent se faisait plus rare. Dans une autre interview ¹³, on peut voir Birkett, avec une même verve de communicant, regretter avec amertume que le premier single de Flux of Pink Indians, sorti sur le label Crass, se soit vendu à plus de 30 000 exemplaires, alors que les sorties de One Little Indian n'atteignaient jamais de telles quantités. La bonne distribution assurée par Rough Trade avait permis de financer le label jusqu'à ce que ce dernier puisse lancer ses propres stars. One Little Indian dut donc trouver à se financer ailleurs. En 1988, Birkett vendit 60 % de One Little Indian à Brian Bonner, un homme d'affaires de Battersea qui possédait une usine de pressage et une compagnie de distribution vidéo appelée Mayking ¹⁴. L'arrivée de Bonner n'échappa pas à la vigilance de certains membres de la scène indépendante, pour qui l'ethos de Bonner différait grandement des origines anarchopunk de One Little Indian. D'anciens membres de Crass, qui restèrent en contact avec One Little Indian pendant toute cette époque, me confièrent qu'ils n'avaient pas confiance dans la participation de Bonner.

Pour les idéalistes de l'indie, Bonner représente un type d'entrepreneur plus traditionnel, un investisseur que l'on considère autant motivé par le commerce que par la musique ou la politique. Selon Jenny Lewis, journaliste de 1992 à 1994 au magazine professionnel de l'indie *The Independent Catalogue* (entretien du 14 juin 1994), la cession de

Birkett à Mayking a été vue par beaucoup d'observateurs de l'indie comme une préfiguration de l'évolution de One Little Indian, qui allait dans les années 1990 s'ouvrir à l'international grâce à un accord de licence avec PolyGram.

À la fin des années 1980, One Little Indian avait un groupe star : les Sugarcubes. Le succès du groupe en 1987 était certainement une des causes justifiant le rachat de la compagnie par Bonner l'année suivante. Et, d'après Mark Edmondson (entretien du 10 décembre 1993), c'est très certainement le besoin de leur donner le coup de projecteur qu'ils méritaient qui expliquait que l'entreprise se mit en quête de capitaux. L'approche axée sur les musiciens du label eut pour conséquence de les fidéliser, comme le montre le fait que la chanteuse des Sugarcubes, Björk, ait choisi de poursuivre avec One Little Indian pour lancer de sa carrière solo, en 1993. Mais, entre-temps, Björk et One Little Indian avaient pu bénéficier de la puissance financière et logistique de PolyGram. Selon une vision puriste – celle des débuts de nombreux initiés, et celle à laquelle ont souscrit beaucoup d'intermédiaires ayant par la suite quitté l'univers des labels –, une telle professionnalisation représente une trahison des idéaux amateurs de jeunesse ¹⁵. La politique de démocratisation défendue par le punk consistait en une décentralisation et une accessibilité qui reposaient sur l'engagement extraprofessionnel de ses membres. L'entrée dans une nouvelle industrie, plus établie, suppose le compromis, sous la forme

13. Robin Gibson, « On the Warpath », *Sounds*, 3 décembre 1988, p. 19.

14. En 1997, Mayking fit faillite et Birkett racheta la part de 60 % de l'entreprise possédée par Bonner.

15. Pour un exemple fondateur de ce purisme, cf. le titre de Crass « Punk Is Dead » sur l'album *The Feeding of the Five Thousand* (Small Wonder, 1978) qui attaquait d'autres groupes de punk, accusés de « s'être vendus ».

de contacts avec « tous les requins » décrits par Mark Edmondson. Un purisme de ce genre voit souvent le processus de professionnalisation comme une compromission : l'abandon de ses idéaux pour le profit.

Mais, du point de vue de Derek Birkett (désormais propriétaire et gérant principal), obtenir pour ses groupes le succès qu'ils méritaient à ses yeux supposait nécessairement de faire appel à différents capitaux. Cela signifie-t-il qu'il s'est « vendu », comme le veut le lieu commun indie présenté plus haut ? Le terme amalgame une grande variété de raisons possibles de faire appel à d'autres sources de financement et il passe sous silence les réussites permises par ce type de collaborations. On pourrait ainsi soutenir que One Little Indian et Southern – héritiers de Crass – déploient au sein de l'industrie du disque un espace pour ceux qui sont incommodés par le monde clinquant de la finance ou l'entrepreneuriat affiché de certains indépendants. Ils brandissent ainsi une forme de bouclier pour leurs musiciens et leurs employés, qui partagent les mêmes dispositions politiques, permettant de tenir à distance les investisseurs culturels et financiers. La position puriste qui voit la professionnalisation comme une forme de récupération par le système suppose un mode de vie difficile à supporter pour beaucoup : croupir dans les franges les plus pauvres de la société. Le choix de pérenniser des emplois et des carrières stables, s'il est méprisé par les amateurs, se fonde souvent sur un engagement assez idéaliste visant à promouvoir les nouveaux talents et à offrir une alternative.

Cette position de puriste a souvent pour corollaire une vision – souvent exagérée – de productions esthétiques gouvernées par les rapports organisationnels. L'album *Debut* de Björk a été salué par la critique pour

ses paysages sonores innovants (œuvre du producteur Nellee Hooper) ainsi que pour sa célébration d'une identité féminine positive dans les années 1990¹⁶. Pourtant, les anciens membres de Crass ont critiqué *Début* pour ses sonorités lisses et « surproduites », attribuées aux interventions croissantes de PolyGram et de Mayking dans le travail de One Little Indian. Selon ces vues, esthétique et politique sont imbriquées. L'intérêt suscité par les sonorités plus douces et riches de l'œuvre solo de Björk et d'autres artistes du label est une distraction. Non seulement les sonorités lo-fi du punk étaient plus galvanisantes, mais en déconstruisant le lien entre musique et talent, elles permettaient une participation de la masse.

Creation, internationalisation et rêves de pop classique

VOLUME!

« *Je connais quelqu'un qui connaît quelqu'un
qui connaît Alan McGee* »
(*The Pooh Sticks*, 1987)

« *Aujourd'hui, je suis sans rival.
Est-ce que c'est de l'autopromotion,
je le crois bien, oui !* »

Alan Mc Gee, fondateur de Creation Records est certainement le patron de petit

16. Cf. par exemple Simon Price, « Ooh, la, la, la », *Melody Maker*, 15 mai 1993, p. 8-9.

label britannique le plus célèbre des années 1980 et 1990¹⁷. Son label, lancé en 1983 était la maison de disques phare du rock et de la pop indie britanniques et il possède le catalogue le plus prestigieux, et par conséquent le plus cher, de tous les labels post-punk.

Malgré un traitement médiatique qui dépeint souvent Création comme une compagnie à l'image de McGee¹⁸, le développement du label et son énorme succès depuis son rachat par Sony en 1992, reflète des problématiques plus vastes sur les stratégies de la culture rock indépendante. Lorsque McGee céda une part majoritaire de son entreprise à Sony en 1992, de nombreux tenants de l'indépendance interprétèrent cet événement comme un nouveau symbole de la fin de l'époque punk, le troisième après la fermeture de Rough Trade et Factory en 1991. Pour ma part, j'estime que la vente de Creation devrait moins être interprétée comme un abandon de l'objectif post-punk d'opposer une alternative instituée au rock et à la pop commerciaux, que comme l'aboutissement logique du désir de cette entreprise de lancer une nouvelle génération de pop stars classiques à une époque d'internationalisation croissante du marché du disque. Car, en dépit de quelques changements stylistiques au sein de ses productions, la

nature *classique* de l'esthétique rock/pop du label et son intérêt porté davantage sur l'esthétique que sur la politique ou l'organisation ont toujours été une de ses caractéristiques frappantes. Les artistes produits par le label sortent généralement du moule conçu par le rock and roll des années 1950 et perpétué par les groupes de la British Invasion des années 1960 : des groupes composés de quatre ou cinq jeunes hommes avec plusieurs guitares et une batterie. Le label tient son nom d'un groupe psychédélique britannique culte des années 1960. L'influence de l'instrumentation de la pop et du rock des années 1960 se fait sentir dans beaucoup de disques sortis chez Creation, plus particulièrement dans les années 1980.

Will Straw (2022 : 170 *sqq*) a montré comment des formes spécifiques d'expertise esthétique étaient mises au cœur de l'engagement dans la culture rock alternative des années 1980 aux États-Unis et au Canada¹⁹. Selon Straw, l'intérêt porté par la culture post-punk pour l'histoire des formes d'enregistrements liées au rock suggère un lien bien plus fort entre le post-punk et les institutions rock plus anciennes qu'on ne l'admet généralement. Pour lui, la continuité entre la culture rock et la culture alternative du post-punk se joue dans leur origine sociale commune : une forme de bohème majoritairement blanche. Straw estime que la culture rock

17. Parmi les autres patrons-directeurs de labels célèbres des années 1980 et 1990, on peut citer Daniel Miller chez Mute, Ivo Watts-Russel chez 4AD, Martin Mills chez Beggars Banquet, Tony Wilson chez Factory, Geoff Travis chez Rough Trade, et Pete Waterman chez PWL.

18. Voir par exemple « The Story of Creation », *Melody Maker*, 15 janvier 1994, p. 36-38, et le documentaire radio « Creation Rebels » diffusé sur BBC Radio One le 19 février 1995.

19. Le terme rock alternatif a généralement été utilisé aux États-Unis pour désigner ce qu'on appelait au Royaume-Uni le rock et la pop indie ou « indépendants ». Récemment, l'usage du terme indie s'est répandu aux États-Unis. Comme toutes les dénominations de genres, les frontières de ce terme sont disputées et aucun tribunal ne peut déterminer officiellement ce qui appartient à la pop ou au rock indie ou alternatif, et ce qui n'y appartient pas.

est assez homogène aussi bien du point de vue de la couleur de peau que de la sexualité : collectionner et étudier les vieux groupes de rock constitue un rite de passage pour les jeunes hommes qui font leur entrée dans cette communauté. La continuité entre rock et post-punk identifiée par Will Straw est également observable au Royaume-Uni, et sa façon d'envisager la masculinité comme un critère crucial pour comprendre le rock indépendant ou alternatif est tout à fait pertinente. Le label Creation fournit un bon exemple de ces liens. Pendant un temps, ses productions proposaient un mélange savant de nostalgie du « vrai » rock et d'expérimentations post-punk, ainsi que des discours concurrents sur la sexualité.

Le projet de Creation consistait à lancer des nouvelles superstars au calibre international. La promotion de nouvelles carrières de stars impliquait nécessairement des coûts d'enregistrement et de marketing élevés, chose inaccessible pour un label qui, malgré ses ambitions, avait un sens des affaires plutôt mince. L'adhésion à une certaine idée du sens du rock et de la pop a déterminé de façon cruciale la politique organisationnelle.

Creation avait réussi à lancer une série de stars indie (The House of Love, Primal Scream) s'inscrivant dans les réseaux indépendants de la fin des années 1980. Qu'avaient-ils à gagner d'un partenariat avec les majors ? Dick Green a mis en évidence l'importance de la coordination internationale pour la promotion d'artistes²⁰. De 1984 à 1990, Creation était distribué à l'international par des

réseaux mis en place par Rough Trade au cours des années 1980, comme RTD (Rough Trade Germany) et RBTV (Rough Trade Pays-Bas). Selon Green, cet arrangement n'était pas idéal pour assurer une promotion adéquate des groupes, coïncidant avec leurs tournées promotionnelles. L'accord avec Sony, toujours d'après Green, permettait une unification en Europe et dans le reste du monde, à l'exception des États-Unis où Creation avait un accord avec SBK, filiale d'EMI²¹. Lancer des stars nationales ne suffisait pas. La logique de l'industrie musicale en tant que système culturel tend vers l'internationalisation, du fait des économies d'échelles permises par les fortes ventes. L'accompagnement d'artistes, le marketing et l'enregistrement coûtent cher, la reproduction des disques, beaucoup moins. Mais l'économie ne suffit pas à expliquer le destin de l'indie à la fin des années 1980. L'objectif de Creation était de lancer des stars mondiales, pas forcément pour l'argent, mais parce que le rêve de la pop classique suppose une forme de globalisation, à l'image des Beatles conquérant le marché mondial dans les années 1960. En d'autres termes, l'esthétique à l'œuvre au sein de l'entreprise a permis de déterminer sa politique organisationnelle.

Comme l'a reconnu Alan McGee au cours d'interviews, pour Creation, le prix à payer en échange du soutien financier et logistique de Sony était de devoir « livrer » des produits qui marchent à l'international. En 1996, Creation avait trouvé ses premières superstars : un groupe de Manchester

20. « Creation 10 : a Souvenir Supplement to Celebrate Ten Years of Creation Records », *Music Week*, 19 mars 1994.

21. *Ibid.*, p. 7.

dénoté Oasis qui, au début de l'année, se produisait deux soirs de suite à guichets fermés devant 100 000 personnes dans les Midlands et dont le deuxième album venait de rester cinq semaines dans le top 5 des ventes aux États-Unis. Il s'agissait d'une réussite sans précédent pour un groupe indie britannique. Cela permit de bâtir la réputation de Creation Records comme une maison de disques incontournable dans l'histoire du rock britannique. Pour beaucoup d'acteurs du secteur indépendant, cela venait confirmer l'inévitabilité des partenariats avec les majors si l'on voulait obtenir un succès de masse.

Dès le début de l'accord avec Sony, Oasis fut présenté comme un authentique groupe de rock britannique à destination du marché global – ou du moins du marché américain. Il est important pour comprendre le rachat de Creation par Sony et le succès d'Oasis qui en découla de prendre en compte le changement de statut du « rock alternatif » qui se produisit aux États-Unis au début des années 1990. Au milieu des années 1980, le post-punk américain était encore en grande part confiné à un réseau underground de stations de radios universitaires, de labels indépendants et de disquaires spécialisés ²². Mais, au milieu des années 1980, MTV fut de plus en plus en mesure d'assurer une promotion à grande échelle pour le rock alternatif, atteignant un public plus large que celui des auditeurs de radios universitaires, et les grandes villes américaines se mirent à lancer leurs propres radios de rock

alternatif (Goodwin 1993; Straw 1993). Les groupes majeurs du rock alternatif commencèrent à signer sur des majors à la fin des années 1980 ²³ et ce style atteignit un public de masse en 1991, lorsque l'album *Nevermind* de Nirvana se classa dans les charts. Pendant la période « grunge » amorcée par Nirvana et d'autres groupes, le rock alternatif fut en mesure de s'imposer aux auditeurs de heavy metal et de hard rock, qui avaient jusque-là tenu tête à ce style.

Creation était fortement lié avec un style de musique alternative qui ne prenait pas aux États-Unis. Leur groupe phare, Primal Scream, avait à l'époque un son électronique, et le label était également associé à l'androgynie et au néo-psychédéisme du style « shoegaze », ayant signé et lancé des groupes comme Slowdive et My Bloody Valentine ²⁴. Toutefois, après la vente de ses parts à Sony, Creation changea de stratégie. En 1994, dans un supplément publicitaire spécial du *Music Week*, Alan McGee faisait part de son intention de revenir aux racines du rock : « “On revient aux fondamentaux” déclare Alan McGee [...]. Le mot d'ordre actuel de McGee, c'est

23. Corbett (1994 : 48-49) considère que l'histoire du passage de REM de groupe indépendant à groupe signé sur une major (en 1988) est l'exemple de la confusion croissante entre productions alternatives (le « mode local ») et productions des majors (le mode « systémique »). Parmi les groupes importants signés par des majors à l'époque, on compte notamment Sonic Youth (de SST vers Geffen) et Hüsker Dü (de SST vers Warner).

24. Parmi les indépendants post-punk britanniques, 4AD obtint le plus de succès sur le marché américain, grâce à la signature de groupes américains (les Pixies, Belly et les Breeders) avant de les faire distribuer en licence par les divisions américaines des majors.

22. Peter Wright, « The American Way », *The Catalogue*, juillet 1986, p. 25.

“l’authenticité” dont il dit qu’elle est pour les années 1990, ce que le “marketing” a été pour les années 1980²⁵. »

En 1993-1994, « *Back to Basics* » était un slogan souvent utilisé par John Major, le premier ministre conservateur, pour signaler le retour à une morale *traditionnelle*. Il semblerait donc que, dans une certaine mesure, McGee et le rédacteur publicitaire de Creation maîtrisent l’ironie. Car il est clair que l’authenticité à laquelle en appelle McGee est à lire au second degré. Pourtant, si l’on examine les disques sortis à cette époque sur Creation et sa stratégie promotionnelle, on peut observer une forme de traditionalisme conservateur. Primal Scream enregistra un album (*Give Out But Don’t Give Up*, 1994) s’inspirant explicitement des valeurs portées par certains sous-genres de rock anglais et américain de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Sur la pochette de cet album enregistré à Memphis, apparaissait un drapeau confédéré. L’iconographie et les sonorités renvoyaient les auditeurs vers la masculinité hédoniste et rétrograde du rock sudiste (les Allman Brothers) et vers le country-boogie des Rolling Stones sur leur album *Exile on Main Street* (1972²⁶). Le classicisme nostalgique de cet album fut reçu avec quelque suspicion par la presse musicale britannique.

25. « Creation 10 : a Souvenir Supplement... », *art. cit.*, p. 3.

26. Cf. Reynolds & Press (1995: 52-53) pour une analyse de la misogynie sous-jacente de l’œuvre des Rolling Stones à cette époque. Cette misogynie de rockers avait exclu ce groupe du canon des années 1980, alors fortement influencé par le féminisme.

En 1991, Simon Frith (1991 : 268) jugeait que le cas des Stone Roses, qui n’étaient pas parvenus à obtenir aux États-Unis le succès qu’ils avaient eu en Grande-Bretagne, montrait les limites de la vision classique de la carrière rock selon les Britanniques, où le succès local est suivi d’une entrée sur le marché américain puis d’un succès international. Frith considèrerait par ailleurs que le modèle de réussite dans le rock selon lequel un groupe se constitue une base de fans en concert avant de signer sur une maison de disques – modèle qui avait fonctionné dans les années 1960 pour des groupes aussi différents que les Beatles et les Grateful Dead – n’était plus en vigueur. Le cas d’Oasis en fournit la preuve : le groupe s’est produit en concert dans une salle de Glasgow, où Alan McGee était susceptible de venir. L’objectif du groupe était de décrocher un contrat d’enregistrement avant de se constituer un public, chez les journalistes, comme chez les fans. Les managers, les groupes et les maisons de disques coordonnent le marketing avec beaucoup de soin et très longtemps à l’avance. La campagne marketing pour Oasis suggère toutefois que certains aspects de ces stratégies rock classiques étaient toujours en vigueur chez les indépendants britanniques des années 1990. Pour faire percer le groupe en Grande-Bretagne, la stratégie a consisté à mettre dans le coup un petit nombre de journalistes clés, qui rencontrèrent le groupe (et firent la fête avec eux) pendant leurs répétitions et leurs premiers concerts à la fin de l’année 1993²⁷. Leur réputation fut bâtie en

27. Ces informations sur la campagne promotionnelle d’Oasis sont tirées de mes entretiens avec Johnny Hopkins de chez Creation ainsi que de mon travail de terrain en 1994.

choisissant avec soin les concerts donnés, ainsi qu'en jouant sur la rareté des disques promotionnels à étiquette blanche. Les récits du comportement débridé du groupe en tournée et les bagarres entre les deux frères Gallagher puisaient dans la tradition masculiniste classique du rock. Aux États-Unis, le traitement médiatique reprit le ton employé par les médias britanniques, revenant sur les exploits en tournées de groupes britanniques des années 1960 et 1970 comme Led Zeppelin, The Who et Herman's Hermits. Dick Green fit la remarque suivante : « Pour vendre des disques, il faut prendre en compte la spécificité de l'Amérique. [...] Oasis est notre unique espoir de changer la situation [les faibles ventes d'artistes britanniques]. C'est un groupe de rock'n'roll vraiment sans filtre²⁸. »

L'importance accordée à la réussite en Amérique est en partie le reflet de la prééminence historique de ce pays, berceau du rock et de ses dérivés ; mais elle nous montre aussi le lien qui est fait entre culture populaire et américanité. Avoir du succès aux États-Unis est l'indice de réussite ultime²⁹. Réussir en Europe est, par comparaison, méprisé, même si, en 1988, le marché européen de la musique enregistrée dépassait celui des États-Unis³⁰. Grâce à Oasis (et d'autres groupes comme les Boo

Radleys, au Royaume-Uni), Creation devint, de tous les labels post-punk des années 1980, celui qui eut le plus de succès commercial dans les années 1990 (même si des réductions du personnel survenues en 1998 laissent penser que le label n'est en aucun cas invincible). Mais sa réussite est due à son association avec le grand capital, ainsi qu'à un retour aux idéologies rock de l'authenticité et de la masculinité qui lui a permis de « livrer » des superstars, conceptions que de nombreux autres indépendants avaient essayé de dépasser.

Cette évolution de Creation ne peut être simplement mise sur le compte de l'intervention de Sony. Creation s'était toujours positionné dans une forme d'oppositions aux indépendants post-punk plus idéalistes. Un article qu'Alan McGee avait écrit pour *The Catalogue*, le magazine de Rough Trade, se moquait de cette génération plus ancienne d'indépendants tout en laissant percevoir sa propre vision de l'esthétique rock :

« *Tune in, drop out* [slogan de la contreculture hippie lancée par Timothy Leary] ou est-ce que vous êtes juste trop vieux? [...] Notre vision : des disques classiques indémodables. [...] Souvenez-vous : le grand rock'n'roll n'a rien à voir avec l'honnêteté. Le progressisme n'est pas dans notre pédigrée³¹. »

Ces phrases suggèrent l'adhésion à une conception entrepreneuriale de l'indépendance, opposée à l'importance accordée par les autres indépendants à la démocratisation. Ce sont des visions similaires de la musique de qualité qui ont cours dans de nombreuses

28. Cité in David Sinclair, « The British Aren't Coming », *Rolling Stone*, 9 mars 1995, p. 24.

29. Cf. par exemple Jim Shelley, « Rock and a Hard Place », *The Guardian*, 22 avril 1995, p. 24-31.

30. D'après des chiffres de l'IFPI cités par Negus (1993 : 298) le chiffre d'affaires généré par les ventes de musique enregistrée au sein de la communauté européenne (31 % de la somme totale) dépassa celui produit en Amérique du Nord (30 %) pour la première fois en 1988.

31. Alan McGee, « Label Spotlight : Creation Records », *The Catalogue*, novembre-décembre 1984, p. 17.

branches des majors, ce qui a permis de justifier aisément la décision de céder des parts de l'entreprise. La stratégie promotionnelle visant à vendre Oasis comme un groupe de rock qui « revenait à l'essentiel » ne dépareille pas de l'approche de l'esthétique rock manifestée par le label avant la reprise par Sony.

Le débat qui agita la presse musicale en 1992 sur la nature et le statut des classements des ventes indépendantes (la liste des meilleures ventes d'albums distribués de façon indépendante) révéla les divergences de points de vue au sein du secteur. Le débat concernait un principe fondamental établi par les indépendants post-punk : le critère primordial de l'indépendance de la distribution. Dès le début des années 1980, les classements indépendants avaient permis de donner une visibilité aux productions des indépendants. Mais avec l'instauration de l'indie en tant que genre et sonorité musicale plutôt qu'attitude politique envers le marché de la musique, de nombreux acteurs de l'industrie plaidèrent pour que les classements indépendants se fondent sur le style musical plutôt que sur les liens du distributeur aux grands groupes (la définition de l'indépendance jusqu'alors en vigueur). Ces problématiques apparurent au premier plan en 1985-1986, lorsque *Music Week* commença à publier un classement des indépendants défini par le style plutôt que par le statut économique³². Les labels indépendants s'y opposèrent avec véhémence, et suite à ce débat, en janvier 1986,

une nouvelle association professionnelle des indépendants fut créée, Umbrella. *Music Week* revint à un classement basé sur la distribution, mais le débat ne cessa de refaire surface au cours des années 1990, principalement pour deux raisons. Premièrement, parce que le genre dance (et surtout sa veine plus pop, qu'on trouvait sur le label PWL de Pete Waterman) commençait à dominer les classements indépendants, ce qui poussa certains labels de rock et de pop indie à plaider pour un classement établi par genres, afin de pouvoir promouvoir leur musique plus efficacement, en évitant la confusion que créait le mélange des styles dans les classements basés sur la distribution. Deuxièmement, beaucoup d'acteurs indépendants vivaient l'arrivée de labels « pseudo-indépendants » comme Hut (propriété d'EMI/Virgin) ou Dedicated (propriété de BMG) comme une façon de profiter des classements indépendants : ces entités étaient possédées et financées par des majors, mais utilisaient une distribution indépendante pour figurer dans ce classement. Cela conforta le sentiment selon lequel l'indépendance de la distribution n'était plus un critère fiable de différenciation et d'opposition aux majors, et qu'il pouvait donc être abandonné. La primauté de la distribution indépendante était défendue par la vieille garde des indépendants post-punk. De leur côté, les labels plus récents préféraient les classements par genre³³. De façon

32. Tony Wilson, directeur du label Factory, plaida pour une définition de l'indépendance « très simple et très précise : des disques distribués par une distribution indépendante » (« Indie Wilson lays down the lore », *Music Week*, 15 novembre 1986, p. 4-6). Il défendait ainsi une position idéaliste, à l'inverse d'Alan McGee.

33. Voir par exemple le débat organisé par le *New Musical Express* entre Martin Mills (Beggars Banquet), Andy Ross (Food), Keith Cullen (Setanta) et le DJ indie en vogue Steve Lamacq (qui travaillait alors pour le magazine) et transcrit par Stuart Maconie (« State of Indie Pundits », *art. cit.*, p. 10-12). Seul Mills, représentant de la génération post-punk, privilégiait les classements se fondant sur le critère d'indépendance de la distribution.

significative, Alan McGee prit position contre les patrons de labels comme Daniel Miller de Mute et soutint la réintroduction des classements par genre³⁴. C'était là une position typique du pragmatisme de McGee. Revenant sur l'histoire de Creation en 1994, celui-ci décrivait l'ethos indépendant comme une entreprise vouée à l'échec : « Avec les labels indépendants, il y a deux fins possibles [...], le rachat ou la mort. C'est tout. Il n'y a pas de juste milieu³⁵. »

Les sonorités et les looks du post-punk et de l'indie étaient devenus des aspects centraux de la pop britannique. Cette esthétique avait toutefois, en chemin, radicalement changé de signification et perdu beaucoup de sa puissance subversive. L'indie était désormais devenu un terme utilisé pour définir un ensemble de sons et d'attitudes plutôt qu'une position esthétique et organisationnelle. Le genre se montrait capable d'offrir une place à des musiciennes se penchant de façon poignante sur leur expérience de femmes (P. J. Harvey), et plus souvent avec humour (Elastica, Sleeper). Mais, dans sa majorité, le genre faisait preuve d'une certaine violence à l'égard du féminisme, par le biais de magazines célébrant une masculinité rétrograde, ainsi qu'une sexualité hégémonique qui n'était presque jamais remise en

cause. Le caractère « blanc » du genre, s'accroissait davantage ; on ne trouvait presque plus un seul musicien noir dans la presse musicale, à l'exception des espaces consacrés à la jungle et au trip-hop. L'esthétique classique du rock que le post-punk avait remise en cause était de retour et le succès rencontré par Creation avec Oasis jouait un rôle central dans ce renouveau. Quant au nationalisme étriqué que manifeste le terme « Britpop », il se passe de commentaire.

Les répercussions organisationnelles et esthétiques

Quelles furent les conséquences de ces processus de professionnalisation et de partenariat avec les majors ? Peut-on parler de « pertes » ou de « profits » en matière de politique organisationnelle et esthétique ? Dans mon analyse du cas de One Little Indian, j'avais avancé l'idée que de telles entreprises peuvent constituer un espace protégé entre, d'un côté le monde entrepreneurial et commercial, et de l'autre, les musiciens et le personnel des labels qui souhaitent s'impliquer dans la production de musique sans pour autant se sentir à leur aise dans la culture dominante de l'industrie musicale.

Il me semble plus aisé d'évoquer les « conséquences » de ces processus de professionnalisation et de partenariat du point de vue de la politique organisationnelle que de celui des productions artistiques. La collaboration de One Little Indian et de Creation avec des majors reflétait l'échec de la remise en cause post-punk de l'infrastructure de

34. « Déterminer ce que l'indie était à l'époque et ce qu'elle est maintenant me paraît absolument superflu. L'idée que des mecs de 40 ans assis à la table d'un resto de West Kensington dictent qui doit et qui ne doit pas être dans le classement indie me semble particulièrement ridicule » (Alan McGee, cité in « Indie Majors Split on Chart », *New Musical Express*, 25 juillet 1992, p. 3).

35. Cité in Keith Cameron, « Doing it for the Quids », *New Musical Express*, 19 février 1994, p. 20.

l'industrie musicale. À l'heure de l'acceptation pragmatique de la collaboration avec les grands groupes, il est nécessaire de (re) faire une critique des majors qui ne soit pas fondée sur un romantisme simpliste. Au cœur de l'ethos indépendant du post-punk, l'argument central était celui de l'*autonomie*. L'investissement financier d'une major suppose toujours le risque d'une potentielle prise de contrôle. En général, les majors surveillent de très près leurs partenaires dans le secteur indépendant. De nombreux indépendants liés à des grands groupes assurent qu'ils travaillent en toute autonomie, mais il est utile d'en revenir à une distinction empruntée par Graham Murdock à la sociologie de l'économie entre pouvoir d'attribution [*allocative*] et pouvoir opérationnel. Le pouvoir d'attribution regroupe la capacité à définir la politique et la stratégie globale, à prendre les décisions touchant au développement et à son rythme, aux problématiques de financement, ainsi qu'à la distribution des profits. En revanche, le pouvoir opérationnel

« agit à plus petite échelle et se limite à des décisions concernant l'usage effectif de ressources déjà allouées, ainsi qu'aux conséquences de politiques déjà arrêtées au-dessus, au niveau attributif. Cela ne signifie pas que les décideurs opérationnels n'ont aucune marge de manœuvre créative, ni de décisions importantes à prendre. [...] Toutefois, leur gamme de choix est limitée par les objectifs décidés par la structure pour laquelle ils travaillent et par le niveau des ressources qui leur ont été attribuées » (Murdock, 1982 : 122-123).

Les maisons de disques qui établissent un partenariat avec des groupes plus importants se retrouvent dans cette position : les décisions quant aux finances et à la stratégie globale sont déjà prises pour eux, selon le

niveau de partenariat décidé (Hesmondhalgh, 1996 : 474). Comme l'explique Murdock, des tensions surgiront inévitablement pour s'adapter « aux objectifs des grands groupes auxquels ils sont affiliés ». Il est à noter que pour les grands groupes, de tels partenariats peuvent représenter une source de profits juteux. Un cadre supérieur d'une grande maison de disques m'a confié que son entreprise visait à réaliser 80 % de son chiffre d'affaires par la distribution et seulement 10 % par les groupes signés directement sur sa structure³⁶. Les compagnies indépendantes qui signent des accords de partenariats ne s'exposent pas seulement à de futures tentatives de reprise en main, elles nourrissent également cette course effrénée vers le profit qui est la raison d'exister de tout grand groupe. Ces arrangements ont été qualifiés de « symbiotiques » (Frith, 1988), mais le contrôle est entre les mains des majors.

De nombreux groupes de Britpop qui ont connu le succès entre 1995 et 1997 étaient signés sur des labels étroitement liés à des majors. Contrairement à Creation et One Little Indian, nombre d'entre eux s'étaient alliés à des majors dès leur création. Le plus souvent, ces maisons de production avaient été montées pour promouvoir un groupe en particulier. En 1993, Brett Anderson, chanteur du groupe indie à succès Suede expliquait à Billboard que « les labels indépendants sont les seuls qui permettent aux groupes de se construire. Nous n'avons pas l'intention de les trahir et de nous jeter dans les bras

36. Les 10 % restant venant de contrats de licence. On m'a autorisé à citer ces chiffres, mais que je ne devais pas donner le nom de ce cadre supérieur.

d'une multinationale³⁷ ». Suede était pourtant signé sur Nude Records, structure co-dirigée par Saul Galpern (le manager du groupe) et qui, comme Creation, était liée à la Licensed Répertoire Division de Sony (son nom a depuis changé). Le groupe Ash, dont le premier album s'est classé à la première place des ventes au Royaume-Uni en mai 1996, est quant à lui sur le label Infectious, lancé par un ancien directeur de la division artistes et répertoires de RCA, qui s'est retrouvé à la tête de son propre label « indépendant » grâce un accord de financement de son ancien employeur BMG.

Les années 1990 marquèrent une nouvelle ère dans la collaboration entre majors et indépendants. L'érosion du secteur des « micro-indépendants » constitue un autre signe du déclin de l'ethos punk au cours de leur mue en indie. Si des dizaines de micro-labels continuent à émerger partout au Royaume-Uni, leur accès au grand public est bien plus restreint qu'auparavant. Désormais, les groupes œuvrant dans le genre indie cherchent à signer avec des labels « pseudo-indépendants » afin de gagner l'attention du public dans le secteur indie avant de basculer vers la pop mainstream.

Mais qu'en est-il de la culture musicale et de son lien avec les changements organisationnels ? Peut-on déceler un lien évident entre la nature esthétique-politique des œuvres produites et les évolutions infrastructurelles du secteur ? À la fin de mon chapitre sur Creation, je suggérais que l'histoire de l'indie dans son ensemble était celle d'un cheminement vers le conformisme et le conservatisme. À première vue, mon

diagnostic pouvait paraître se rattacher à un discours de gauche assez classique sur l'évolution de la culture populaire, qui déplore l'affaiblissement de la dynamique contestataire de cette musique au moment même où celle-ci se met à toucher un public plus large que sa cible originelle. Mais, à mon sens, ce n'est pas tant le mélange des genres en matière économique qui affaiblit le potentiel de l'indie des années 1990. Le problème politico-esthétique tient davantage au règne d'une forme de classicisme nostalgique au sein de cette culture (ce en quoi Björk fait exception). Dans les années 1980, pasticher des sonorités plus anciennes se présentait comme une douce critique de la notion d'authenticité sur laquelle s'appuyait une grande partie du rock mainstream, porté vers un retour à une sensibilité féérique et pop. La célébration de l'obscurité et de l'échec par l'indie se voulait un geste d'exaspération vis-à-vis de ceux qui se repaissaient d'une idée du succès basée sur la compétition et l'individualisme. Mais dans les années 1990, le recours aux sonorités du passé s'était vidé de toute substance politique et s'accompagnait de plus en plus d'une forme d'autosatisfaction de rockeurs passéistes, un étalage extravagant de richesse et d'arrogance quasi identique aux attitudes rejetées par les punks vingt ans auparavant. Cela ne signifie pas pour autant que certains groupes, certains disques, ou certains moments n'ont pas réussi à dépasser ce conformisme et ce conservatisme. Oasis a été largement accusé de plagier des groupes et des morceaux, mais leurs disques puisaient dans une complexité émotionnelle produite par la rencontre d'un optimisme exubérant et d'un désir contrarié. Jarvis Cocker de Pulp livrait au public de la pop de masse le récit de sa misère sexuelle

37. « Suede », *Billboard*, 13 février 1993, p. 75.

et de sa frustration de classe. Pourtant, dans son ensemble, l'indie des années 1990 se définissait par sa nostalgie, son conformisme politique, son classicisme esthétique, ses représentations de la réussite personnelle et professionnelle en tout point semblable aux aspirations consuméristes du reste de la société britannique, sans oublier son indifférence vis-à-vis des conditions sociales de production et leur transformation. En dépit de ses limites et de ses contradictions, l'indie de la fin des années 1980 avait au moins le mérite de développer une critique.

Mais, même en caractérisant l'indie des années 1990 de cette façon, il reste difficile de décrire ces traits comme des *conséquences* politico-esthétiques des collaborations entre majors et indépendants, c'est-à-dire comme découlant d'un ensemble de politiques organisationnelles. Comme nous l'avons vu plus haut, la posture de distinction esthétique adoptée par Creation existait bien avant son partenariat avec Sony. Cette posture était esthétisante, en ce qu'elle mettait davantage l'accent sur ce qu'elle produisait que sur les rapports sociaux qui présidaient à cette production. Mais elle était également classiciste, en ce qu'elle adhérait à des définitions classiques du rock, de la qualité et du succès. Mais, c'est plutôt l'attachement de ce label au succès international comme but recherché par toute entreprise musicale qui a contribué à modeler sa politique organisationnelle. Cela renverse la perspective par laquelle, au sein de culture populaire, on explique ce passage fréquent d'une politique contestataire (bien que contradictoire) à une vision du monde plus conformiste et conservatrice. Il est trop simpliste de voir le conservatisme de la culture indie des années 1990 simplement comme une

résultante de la collaboration de sa base organisationnelle avec des grandes maisons de disques. Bien sûr, cela ne signifie pas pour autant que les productions artistiques dans leur ensemble jouissent d'une complète autonomie vis-à-vis des forces sociales ; mais il s'agit d'être prudent lorsque l'on présume que des politiques organisationnelles conformistes ou contestataires conduisent à leur tour à des formes textuelles conformistes ou contestataires (cf. Born, 1993 : 280).

Il me semble également important d'interroger un autre discours commun qui voit un lien trop étroit entre politique organisationnelle et politique esthétique, une position illustrée par l'attitude de Crass vis-à-vis de l'œuvre solo de Björk. En suivant cette perspective, tout pas vers un pluralisme stylistique peut être interprété comme une preuve de récupération et de compromission. L'issue logique d'une telle opinion est de défendre une position esthétique n'admettant que la simplicité, au prétexte qu'en défaisant la notion de compétence, celle-ci promeut une généralisation de la pratique. On retrouve ici des échos de l'ethos de la participation collective du revival folk. Celui-ci, bien que très éloigné de la posture de Creation n'en représente pas moins une nostalgie esthétique, qui défend implicitement un retour à des rapports sociaux de production prémodernes et idéalisés. One Little Indian a eu le courage d'aller au-delà de ses racines punk pour explorer et produire des paysages sonores plus étoffés. Ce qui a impliqué une forme de professionnalisation, des coûts de production plus élevés et le recours à des capitaux extérieurs afin de pouvoir vendre ces produits à l'étranger. L'abandon de l'autonomie recherchée par le punk est la rançon de telles évolutions.

Ainsi, l'indie représente-t-il le point d'arrêt de la vision post-punk qui visait un changement des rapports sociaux de production musicale par le moyen des petites maisons de disques. Rester « à l'extérieur » de l'industrie musicale tout en essayant de changer le système s'est révélé une équation impossible, car les clauses de cette tentative étaient dictées par la même économie capitaliste qui assoit la domination des majors. L'indie est la réponse pragmatique des années 1990 à ce

dilemme : une tendance à une esthétique pop classique et des liens organisationnels avec les grands groupes à portée de main. Mais, pointer la défaite de l'indie (malgré les nombreuses réussites qu'il a permises) n'implique pas pour autant de plaider pour un retour à la vision punk d'une pratique culturelle alternative. Les temps ont changé et chaque nouvelle époque suppose une nouvelle politique culturelle qui, espérons-le, saura tirer les enseignements de ses échecs passés.

Bibliographie

Bloomfield Terry (1991), « It's Sooner Than You Think, or Where Are We in the History of Rock Music? », *New Left Review*, n° 190, p. 59-81.

Born Georgina (1993), « Afterword : Music Policy, Aesthetic and Social Difference », in Tony Bennett, Simon Frith, Lawrence Grossberg, John Shepherd & Graeme Turner (eds.), *Rock and Popular Music*, Londres et New York, Routledge.

Corbett John (1994), *Extended Play*, Durham, Duke University Press.

Frith Simon (1988), « Video Pop : Picking up the Pieces », in Simon Frith (ed.), *Facing the Music*, New York, Pantheon, p. 88-130.

— (1991), « Anglo-America and its Discontents », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, p. 263-269.

Goodwin Andrew (1993), *Dancing in the Distraction Factory*, Londres, Routledge.

Herman Edward & McChesney Robert (1997), *The Global Media*, Londres, Cassell.

Hesmondhalgh David (1996) « Flexibility, Post-Fordism and the Music Industries », *Media, Culture and Society*, vol. 15, n° 3, p. 469-488.

— (1997), « Post-punk's Attempt to Democratise the Music Industry : the Success and Failure of Rough Trade », *Popular Music*, vol. 16, n° 3, p. 255-274.

— (1998), « The British Dance Music Industry : a Case Study in Independent Cultural Production », *British Journal of Sociology*, vol. 49, n° 2, p. 23-51.

Laing Dave (1985), *One Chord Wonders*, Buckingham, Open University Press.

Lee Stephen (1995), « Re-examining the Concept of the "Independent" Record Company : the Case of "Wax Trax !" Records », *Popular Music*, vol. 14, n° 1, p. 13-31.

McKay George (1996), *Senseless Acts of Beauty*, Londres, Verso.

Murdock Graham (1982), « Large Corporations and the Control of the Communications Industries », in Tony Bennett, James Curran, Michael Gurevitch et Janet Wollacott (eds.), *Culture, Society and the Media*, Londres, Methuen.

Negus Keith (1992), *Producing Pop*, Londres, Edward Arnold.

— (1993), « Global Harmonies and Local Discords : Transnational Policies and Practices in the European Recording Industry », *European Journal of Communication*, vol. 8, n° 3, p. 295-316.

Reynolds Simon (1988), « Against Health and Efficiency », in Angela McRobbie (ed.), *Zoot Suits and Second Hand Dresses*, Basingstoke, Macmillan.

Reynolds Simon & Press Joy (1995), *The Sex Revolts*, Londres, Serpent's Tail.

Rogan Johnny (1992), *Morrissey and Marr : The Severed Alliance*, Londres, Omnibus.

Savage Jon (2002) [1991], *England's Dreaming – Les Sex Pistols et le punk*, Paris, Allia.

Shaw Arnold (1978), *Honders and Shouters*, New York, Collier.

Straw Will (1993), « Popular Music and Postmodernism in the 1980s », in Simon Frith, Andrew Goodwin & Lawrence Grossberg (eds.), *Sound and Vision : The Music Video Reader*, Londres et New York, Routledge.

Straw Will (2002) [1991], « Systèmes d'articulation, logiques de changements : communautés et scènes de musiques populaires », in Jérôme Guibert & Guillaume Heuguet (eds.), *Penser les musiques populaires*, Paris, Cité de la musique/Philharmonie de Paris, p. 167-181.

Vignolle Jean-Paul (1980), « Mixing Genres and Reaching the Public : the Production of Popular Music », *Social Science Information*, n° 19, p. 79-105.

Discographie sélective

Björk, *Debut*, One Little Indian, 1993.

Crass, *The Feeding of the Five Thousand*, Small Wonder, 1978.

Crass, *Stations of the Crass*, Crass Records, 1979.

Crass, *Penis Envy*, Crass Records, 1981.

My Bloody Valentine, *Loveless*, Creation, 1991.

Nirvana, *Nevermind*, Geffen, 1991.

The Pooh Sticks, *Alan McGee*, Fierce EP, 1988.

Primal Scream, *Screamadelica*, Creation, 1991.

Primal Scream *Give Out But Don't Give Up*, Creation, 1994.