

« Looking for Family, Looking for Tribe » Réflexions sur le public « corporellement engagé » de New Model Army

Solveig SERRE

Le 27 octobre 2014, Martin Parr commente ses photographies pour *M, le magazine du Monde*, qui lui a donné carte blanche pendant cinq mois. Au milieu des clichés d'un club de natation britannique, d'un bal des pompiers du 14 juillet ou de touristes paressant sur la plage argentine de Mar del Plata, l'un d'entre eux attire mon attention : celui du public assistant à un concert du groupe de rock New Model Army. Martin Parr le décrit ainsi : « Cette photo montre des hommes, jeunes et moins jeunes, dansant de façon très physique sur la musique du groupe New Model Army lors du Festival de musique gothique de Whitby, qui se tient chaque année depuis plus de vingt-cinq ans et compte encore un public enthousiaste [...] Quand je dis "physique", c'est vraiment ça : dès que NMA a commencé à jouer, tous ont ôté leur tee-shirt et se sont jetés les uns sur les autres dans un pogo transpirant. Depuis très longtemps, je photographie la danse ; c'était la première fois que je voyais ça ! ». La sidération qu'exprime le

photographe fait écho à ma propre émotion ressentie pendant le premier concert de New Model Army auquel j'assiste, le 5 octobre 2010, dans la salle parisienne du Trabendo, à l'occasion de la tournée spéciale qui commémore les trente ans d'existence de ce groupe culte de l'underground anglais. Plus encore que la performance hors pair du groupe, et en particulier de son charismatique chanteur Justin Sullivan, c'est la présence d'un public au comportement corporel atypique qui m'interpelle et me donne alors la profonde envie de me départir de mon habit de fan pour endosser celui de chercheur (Fonarow, 2008).

Dans le cadre de ce numéro spécifiquement dédié au « corps du rock », je me propose d'apporter des premiers éléments de réponse aux interrogations alors soulevées quant à l'étrangeté du public de New Model Army. Il conviendra tout d'abord de décrire et de questionner les singularités développées et ritualisées par ce public en termes de gestuelles, d'expressions chorégraphiques et acro-

batiques originales, de présence physique, de territorialisation et de visibilité dans l'espace du concert. Il s'agira par la suite d'analyser comment circulent et interagissent un groupe de rock et un flux de spectateurs se reconnaissant dans l'appartenance à un ensemble clai-

rement identifiable, reconnaissable à ses usages, ses manières d'être et de bouger ensemble, à ses façons de « faire corps ». Ce faisant, je tenterai d'expliquer, de manière plus large, les modes d'interaction entre l'artiste, l'œuvre et sa réception « incorporée ».

De la « militia » à la « family »

L'histoire de ce public singulier se confond avec celle du groupe auquel il voue un véritable culte. Elle en reflète à bien des égards l'originalité, le souffle épique et le destin. Dès sa formation, en 1980, *New Model Army* suscite une forte adhésion, qui ne tarde pas à se muer, pour quelques individus, en véritable ferveur. En 1982-1983, un petit noyau dur d'une dizaine de personnes, venant du Midland, prend le nom de « Militia » (la milice), en référence à la chanson très violente « Christian Militia », qui ouvre le premier album studio *Vengeance*, paru en 1984, mais dont les morceaux étaient déjà joués auparavant en version live. Cet acte, qui consiste à se donner un nom spécifique en témoignage du culte voué à un groupe, est un procédé alors assez couramment répandu dans une certaine frange du rock indépendant, en particulier à l'esthétique gothique : en attestent les Eskimos avec *The Mission*, les Spook Squad avec *Ghost Dance*, ou encore Sperm Bank Crew avec *Balaam and the Angel*. À l'époque, ces noms distinctifs sont souvent scandés pendant les concerts ou écrits sur les panneaux

des auto-stoppeurs qui se rendent aux concerts de « leur » groupe de prédilection².

Les débuts de la Militia nous sont connus grâce au témoignage de l'un de ses membres qui a tenu un journal de bord pendant les années 1984-1985³ et dont le discours fait montre d'une mesure caractéristique du « fan », qui se manifeste à la fois dans l'investissement affectif pour le groupe et dans le temps consacré à cette passion (Le Guern, 2009) : « J'étais accro. J'allais à chaque concert, qu'il pleuve ou qu'il vente, et je n'allais pas au travail le lendemain. J'en ai fait tellement des concerts, en dix-huit mois, juste pour l'adrénaline que ça procurait. » L'assiduité et l'enthousiasme sans faille de leurs fidèles impressionnent *New Model Army*, qui entretient avec eux des liens de proximité (« le groupe s'occupait de nous et si nous n'avions pas d'endroit où dormir la nuit ils nous logeaient chez eux »), voire de solidarité (« Fat Sam's à Dundee, l'intro venait de finir et le groupe allait se mettre à jouer quand des videurs sont venus dégager Reev. Le groupe s'est arrêté et a refusé

de jouer jusqu'à ce qu'ils le ramènent»). Le groupe prend même pour habitude d'inviter les membres de la Militia à ses concerts, puis instaure très rapidement un système de «ticket tour», c'est-à-dire un tarif très avantageux s'appliquant à tous les concerts d'une tournée (48 pounds en 1989 pour les dix-sept concerts donnés au Royaume-Uni), un système qui est toujours en vigueur aujourd'hui.

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, avec le succès grandissant du groupe, la Militia tend à se dissoudre dans une entité plus large, dénommée «The Following», un terme qui désigne désormais la centaine de personnes qui suivent le groupe à l'occasion de chacun de ses concerts (O'Reilly, 2008). Au sein de ce groupe se créent des comportements de distinction et de différenciation entre fans investis et fans plus en retrait, comportements que traduisent les différents niveaux d'engagement corporel pendant les concerts. Ces pratiques exclusives et parfois violentes de la part d'une certaine partie du public, qui vont à l'encontre de l'éthique fédératrice et fraternelle défendue par Sullivan dans ses textes, finissent par poser problème au groupe, qui va intervenir auprès de

ses fans pour jouer un rôle de régulateur, déployant pour cela un arsenal théorique organisé autour de la notion de «Family» (famille), définie «ouverte à tout le monde et comprenant tous ceux qui aiment le groupe, peu importe la manière dont ils s'habillent, leur couleur de peau ou leur sexe, peu importe le nombre de concerts auxquels ils se rendent⁴». En 2004, le long texte intitulé «What is the NMA Family? Some Thoughts by Joolz Denby», signé de la plume de Joolz Denby, poétesse, artiste et personnalité de la scène punk britannique qui est en charge depuis 1984 de la charte graphique du groupe, achève de théoriser cette construction imaginaire. Joolz y prend grand soin de préciser qu'«il ne s'est jamais agi d'une élite, d'un club, d'une bande ou de quelque chose de ce genre, ce n'est pas un mouvement religieux ou politique»; elle justifie le sentiment d'appartenance à la Family comme une conséquence de la musique produite par le groupe: «il s'agit avant tout d'un sentiment, d'une réponse instinctive émotionnelle à l'intense émotion musicale créée par le groupe [...] d'un lieu de refuge émotionnel où l'on peut être soi-même dans une atmosphère de camaraderie, d'amour et de soutien⁵».

New model army, un groupe engagé

Émotion musicale certes, mais également émotion poétique: il y a fort à parier qu'une partie des sources de ce culte voué à New Model Army réside

dans l'essence même du message distillé par le groupe au fil de ses albums. Formé un an après l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher (Carlet, 2004), New

Model Army est en effet une formation très engagée : son nom même, emprunté aux troupes d'élite de Cromwell pendant la première révolution anglaise, celui de son chanteur Justin Sullivan, qui, filant la métaphore guerrière, se faisait appeler Slade the Leveller, ou encore la devise arborée « No Tories and No Cocaine », suffisent à s'en convaincre.

Au sein du corpus textuel, les thèmes de la famille, du sentiment d'appartenance à une communauté, voire du communautarisme, sont ainsi très largement représentés, souvent associés d'ailleurs au thème de la religion, autre puissant générateur de lien. Deux titres d'album studio font directement allusion à la famille – *The Ghost of Cain* (1986) et *Strange brotherhood* (1998). De même, le visuel de *Thunder and Consolation* qui représente un nœud celtique. Plusieurs titres de chanson sont également particulièrement évocateurs : « Family », « Family Life », « Inheritance » (sur l'album *Strange Brotherhood*), « Bro-

ther » (sur l'album *Lost Songs*) ou encore « Ghost of your father » (sur l'album *B Sides and Abandoned Tracks*).

Comme le laissent supposer des appellations comme *The Ghost of Cain* ou *Strange Brotherhood*, la famille au sens traditionnel du terme est davantage envisagée comme un espace de conflit que comme un havre de paix. L'image qui s'en dégage est celle d'une famille inquiétante, repliée sur son individualisme et son égoïsme, une famille où les faux-semblants et l'hypocrisie dominant, une famille vouée à l'échec. La seule échappatoire est par conséquent la rupture familiale, la fuite, et la construction d'un autre type de parenté, symbolique et incommensurablement plus forte (« Family »). La famille est ainsi envisagée au sens large comme une communauté élargie, une tribu, incluant toutes sortes de personnes, indépendamment de leur origine, leur âge ou leur statut social, (« Vagabonds », « Tales of the road »).

La performance live, un moment unificateur

Si les valeurs défendues par le groupe contribuent indéniablement à « faire corps » avec leur public, la performance live constitue également un moment particulièrement unificateur et fédérateur. New Model Army est un avant tout un groupe de scène : depuis son premier concert le 23 octobre 1980 au Scamps Disco, à Bradford, sa ville d'origine, le groupe écume les salles de concerts euro-

péennes et, dans une moindre mesure, mondiales, quarante-quatre jours par an en moyenne, avec des pics atteignant les cent jours en 1989 et 1998.

Côté scène, tout est fait pour ôter la frontière qu'il pourrait y avoir entre le groupe et son public : « les membres du groupe dégagent une image d'inéligance décontractée, avec leurs T-shirts délavés, leurs jeans usés et leurs clogs.

Le chanteur Justin Sullivan est édenté, le bassiste Moose Harris a une coupe en brosse directement issue d'un placard à balais, le batteur Robb Heaton porte un bermuda et des bottes noires qui datent de l'antéchrist⁶. Côté salle en revanche, l'uniformité vestimentaire prévaut: le grand nombre de spectateurs qui portent un tee-shirt à l'effigie du groupe est remarquable, tee-shirts que les danseurs masculins (une majorité écrasante) du pit – cette petite arène qui forme un demi-cercle faisant face à la scène et aux musiciens – s'empresseront d'ailleurs d'ôter dès les premières notes du premier morceau, laissant apparaître leurs torsos nus, très souvent tatoués et rapidement luisants de sueur. C'est ce moment particulier que saisit Martin Parr avec son appareil photo. Mais cette scène ne peut se comprendre précisément qu'en raison d'une effervescence ritualisée et rythmée par des temps de partage spécifiques insérés au cœur du spectacle. Il faut donc tenir compte de l'instant de vérité que constitue chaque

concert pour décrypter le sens de ces stances d'émotion collective.

Il faut également tenir compte du lien très fort qui unit l'artiste à son public. Le concert est en effet conçu comme un moment d'échange. Le concert est en effet conçu comme un moment d'échange. Sullivan communique souvent et aisément avec son public avant d'entamer un morceau. Il n'hésite pas non plus à jouer avec lui, en démarrant un morceau, puis en l'interrompant – comme pour le morceau « Poison Street », le 3 novembre 2005 à Maxwell – et en le reprenant. Sullivan fait également participer le public en lui laissant chanter à sa place des bouts de refrains: c'est par exemple le cas très souvent pour les paroles « Worshiping the devil in the name of God » à la fin du morceau « Christian Militia ». Ce public si participatif sait également se taire lorsque les circonstances s'y prêtent: aussi le morceau Another Imperial Day, joué *a capella* le 4 septembre 2010 au Bell House à Brooklyn, est-il reçu dans un silence digne d'une salle d'opéra.

« Faire corps »

Alors qu'une partie du public de New Model Army se contente d'une simple participation vocale, une autre partie, plus réduite mais extrêmement visible, se distingue au contraire par un engagement corporel total. Cantonné à un endroit bien spécifique de la salle de spectacle, le pit est le lieu privilégié d'une Militia bien rodée, armée fidèle

de Followers que l'on retrouve au fil des concerts et qui ont tissé des liens de compagnonnages et d'amitié puissants. Plusieurs productions corporelles, pratiquées depuis les premières heures du groupe, peuvent y être repérées. Si dans les années 1980 ces pratiques n'étaient pas l'apanage du public de New Model Army – on les retrouve lors des concerts

de groupes à l'esthétique gothique, à l'instar de Sisters of Mercy, Fields of the Nephilim ou The Mission, il appartient aux membres de la Militia d'avoir su les maintenir vivaces.

Qu'ils soient individuels ou collectifs, ces exercices du corps, véritables compositions gestuelles nourries par les membres du groupe, constituent désormais une sorte de patrimoine inscrit dans l'histoire et le devenir de ce cercle de fidèles. Au-delà de la dimension spectaculaire des chorégraphies les plus singulières, ils expriment la nécessité de se présenter et de se représenter en tant que groupe, le besoin d'«incarner» – au premier sens du terme – l'entre-soi d'un noyau communautaire susceptible d'exister en tant que tel au-delà des individualités qui le composent. Ainsi, même si cela n'apparaît pas immédiatement aux yeux du néophyte, toutes ces figures sont extrêmement réglées et obéissent à des codes immuables qui se reproduisent depuis des années au fil des concerts et se transmettent entre les différentes générations de spectateurs. Leur apprentissage, en particulier lorsqu'il s'agit des gestes les plus codifiés, joue le rôle de rites de passage et permet ainsi d'intégrer les nouveaux entrants dans la communauté.

La première de ces chorégraphies, extrêmement répandue dans le rock indépendant, et en particulier le punk-rock, est le pogo. La pratique, qui consiste à sauter et à bousculer son voisin en suivant instinctivement le rythme ou l'intensité de la musique, met en œuvre une véritable frénésie corporelle relevant du

défolioir convulsif. Le temps d'un morceau, les corps se mettent brièvement en transe pour une danse de l'instant. La deuxième production corporelle, moins courante, quoique très en vogue dans la première moitié des années 1980, est une «arm dance» (danse des bras), parfois appelée également «chicken dance» (danse des canards), «façon de bouger les bras tout en sautant dans la fosse, qui vous garantit à coup sûr des coudes et des bras meurtris le lendemain⁷». Cette manière très dynamique d'agiter les bras peut d'ailleurs se pratiquer à même le sol, pendant un pogo, ou sur les épaules d'un tiers, lui-même statique ou en mouvement, comme le montre parfaitement la vidéo du morceau «Christian Militia», filmée en avril 1985 pendant un concert au Marquee. Le troisième type de chorégraphie, spectaculaire et non dénuée de danger, consiste à former une pyramide humaine: «les plus agiles d'entre eux (ce ne sont jamais des simples fans, mais des Followers⁸), grimpent sur les épaules les uns des autres pour faire des pyramides humaines jusqu'à ce qu'elles s'effondrent par terre». Celui qui la pratique se met debout, sur les épaules d'un tiers qui doit le supporter tout le temps du morceau. La dernière production corporelle, qui peut se dérouler à même le sol, assis ou debout sur les épaules d'un tiers, est une manière très spécifique de bouger les bras. Les danseurs entrecroisent et meuvent leurs bras en partant des mains vers le déroulé gracieux des coudes et des épaules. Les mouvements s'accommodent d'une mise en scène du danseur qui peut aller d'une pose volon-

tairement énergique, en prise avec le rythme, scandant corporellement le morceau, à une attitude volontiers sereine et empreinte de béatitude. Ceux qui pratiquent ces mouvements expliquent que ces gestes s'enracinent dans une culture de matelot, d'équipage et de bordée, dans la pulsation d'un mouvement collectif de halage: les techniques du corps des marins, enroulant écoutes et cordages, servent de références à tout un imaginaire mis en geste, repris par le groupe des Followers, transmis aux entrants et commenté par ceux-là même qui s'y investissent corps et âme. Cet univers gestuel est aussi celui des entrelacements que l'on retrouve dans l'art marin de nouer et tresser des cordages, de les assembler: l'art des épissures. Il renvoie de fait à l'autre symbole majeur cher à New Model Army, le nœud celtique, et incarne cet «être au monde» ouvert sur la complexité de l'univers saisi dans les

entrelacements de la vie humaine et des forces naturelles.

Les chorégraphies sont fonction des morceaux exécutés par le groupe. Ainsi, le pogo est l'apanage de morceaux au rythme plutôt rapide, voire sauvage, une spécialité du groupe qui joue beaucoup sur les percussions en tout genre. Les premiers titres du groupe, très inspirés du punk, s'y prêtent particulièrement bien, à l'instar de *Poison Street*. Les pyramides humaines et la danse des bras ont lieu plutôt pendant les grands hymnes du groupe, comme «A Liberal Education», «Vagabonds» ou «Here Comes The War». Intéressante est également la rapidité avec laquelle les membres de la Militia s'emparent des morceaux les plus récents et les intègrent chorégraphiquement parlant: c'est par exemple le cas pour le morceau «Angry Planet», qui figure sur le dernier album *Between Wine and Blood*, paru en septembre 2014.

« Corps signifiants »

Ces différents comportements corporels méritent commentaire. Tout d'abord, il apparaît qu'en dépit de leur caractère impressionnant visuellement parlant, aucun d'entre eux n'est violent. Dans une perspective très éliassienne (Elias, 1939), le pogo est le lieu d'un défolement physique contenu par des règles. Il doit se passer dans un bon esprit: il faut savoir être fort, pousser fort, danser fort et cependant relever celui qui tombe à terre, s'excuser quand on fait mal, se

serrer à la main à la fin du concert pour se remercier mutuellement d'avoir partagé l'intensité du moment. C'est une violence maîtrisée, voire simulée qui est la norme, et, plutôt qu'une bataille, on assiste à une forme de communion qui allie l'agitation corporelle à la musique et aux contacts des différents acteurs des figures (voir cahier iconographique, Solveig Serre, photo 1). De même, pendant la pyramide humaine, celui qui est hissé est soutenu par les autres membres

du groupe qui l'aident en tenant ses chevilles, quitte à tourner le dos à la scène et à manquer la performance qui s'y joue (voir cahier iconographique, photo 2). Dans les deux cas, le corps rentre en phase avec le rythme et l'intensité de la musique, y cherche une source de plaisir qui lui permet d'atteindre une transcendance, voire une transe. La perte de contrôle, recherchée, est à la fois organisée et momentanée. Si la finesse des acteurs est à cet endroit remarquable, c'est que la force du groupe réside justement dans le respect de ces principes : tout entrant dans le groupe qui contreviendrait à ces règles intériorisées se trouverait immédiatement disqualifié.

Ce qui se joue au cœur des chocs relève à la fois de la jouissance du corps en mouvement, des explosions d'adrénaline, du sentiment d'être littéralement « dans » le son du groupe et dans « son » groupe de fidèles, mais constitue simultanément l'exercice d'une virilité encadrée par un certain nombre de codes. Même si les femmes ne sont pas exclues de ces danses, le pogo est en effet plutôt une pratique d'homme, le lieu d'une construction de la virilité. Aussi le pit n'est-il absolument pas équilibré en ce qui concerne le rapport entre les hommes : le public corporellement engagé de New Model Army est dans une écrasante majorité un public masculin, même si l'on y trouve quelques femmes (probablement plus aujourd'hui que dans les années 1980 ou 90) : leur implication corporelle extrême (elles occupent généralement une bonne moitié des postes situés en haut des pyramides humaines) accentue d'autant

leur visibilité. Ce dispositif se comprend sans doute en raison d'une répartition des forces communément admise qui veut que la puissance massive se trouve à la base, plutôt générée par les hommes, placés dans le rôle de porteurs, alors que les femmes, plus légères et fluides, exécutent les chorégraphies en hauteur. Bien entendu, l'analyse de ce rapport doit être immédiatement nuancée, non parce que les femmes à l'inverse se trouveraient en situation de porter des hommes, mais plutôt parce que les hommes vont se trouver en situation de porter d'autres hommes.

Or l'équilibre des puissances mises en jeu à cette occasion peut donner lieu à des situations dont il faut rechercher le sens une fois encore dans la volonté de se représenter comme membre pleinement admis au cœur de la communauté, c'est-à-dire digne d'y figurer. C'est ainsi qu'un homme de constitution plus frêle peut être amené à porter un homme de constitution plus massive le temps d'un morceau, ce qui relève très prosaïquement de l'exploit physique. Cette performance renvoie alors au désir de tenir un engagement, elle relève du sacrifice consenti pour exprimer une solidarité, au cœur du groupe (je te porterai et te maintiendrai en haut), voire une fraternité (parce que tu mérites d'être en haut et de t'exprimer comme moi, parce que nous serons forts ensemble). Les accolades, les remerciements et embrassades à l'issue du morceau témoignent de cet engagement, du contrat moral scellé et respecté jusqu'au bout, et du sens profond que les membres donnent à leurs évolutions, à

deux, à trois parfois, qui sont aussi des parades, voire des formes de paraboles en acte, destinées à édifier la salle: précisément parce que tout ce mouvement, ces épisodes à la fois visibles et furtifs, ces micro-scènes, jouées et rejouées, se déroulent en public, voire constituent un spectacle dans le spectacle.

Quant au rapport entre les âges, il apparaît que le pit est assez intergénérationnel, avec une surreprésentation des quarantennaires, ce qui n'est guère surprenant dans la mesure où une partie du public vieillit en même temps que l'artiste qu'il vénère. Les chorégraphies cependant ne sont nullement l'apanage des plus «anciens», ce qui témoigne d'une véritable transmission au sein du groupe et montre ainsi comment il est amené à se renouveler. Enfin, plusieurs de ces chorégraphies viennent perturber le traditionnel rapport salle/scène. Tout d'abord, fait étonnant, il n'est pas rare que les danseurs tournent le dos au chanteur. Ils font donc face non seulement à

leur groupe, mais également au reste du public au reste du public qui se situe à l'extérieur du cercle de fidèles (non participant). On retrouve cette volte-face chez ceux qui, plus statiques, aident à la pyramide humaine en permettant l'accès au sommet du grimpeur, en assurant l'équilibre de la base et en se tenant prêt à intervenir en cas de besoin. Enfin, celui qui se retrouve au sommet de la pyramide se retrouve au niveau, sinon plus haut que le chanteur (voir cahier iconographique photo 3). Tout se passe par conséquent comme si les membres du groupe se donnaient eux-mêmes en spectacle au cercle de fidèle, à la salle, au groupe, venant redoubler la performance qui se joue sur scène (voir cahier iconographique photo 4). Et cela fonctionne plutôt bien, si l'on en juge les nombreuses photos prises pendant un concert par les spectateurs non corporellement investis, ou encore leurs témoignages, oscillant entre étonnement, sidération, stupéfaction, et sentiment d'exclusion.

Conclusion

Par conséquent, l'engagement corporel des Followers de New Model Army définit une posture qui n'est ni celle du public ordinaire, ni celle des fans dans l'acception classique du terme. S'il nous aide à appréhender un type spécifique de «spectateur engagé», il nous amène surtout à reconsidérer les liens qui peuvent s'établir entre un groupe et son public au fil d'une œuvre et en

fonction des modalités incorporées de sa réception. Parallèlement, cette étude questionne les positions changeantes et parfois critiques des musiciens, en particulier du chanteur Justin Sullivan, à l'égard de ce «pas de deux» qui se joue et se rejoue depuis plus de trente ans au sein même de la salle, groupe contre groupe. Car dans le fond cette interaction et cette intrication des rôles peuvent

amener l'artiste, toute bienveillance confondue, à se sentir placé en porte-à-faux vis-à-vis de ses propres valeurs et d'un mouvement qui, sous le sceau la solidarité, se révèle être une résistance à une adhésion plus large, un obstacle à l'épanouissement d'un ensemble plus vaste. Cette répartition des rôles entre un artiste, son public et ses Followers n'est pas nouvelle, et bien des groupes ont été confrontés à des mouvements d'adhé-

sion et d'amour finalement très exclusifs qui, dans leurs formes extrêmes, dépassaient la volonté et même le pouvoir de contrôle des musiciens. Cette fragilité et les questionnements qu'elle suscite sont la preuve et la marque de fabrique de cet équilibre artistique ou de cet « art en équilibre » à la fois solide et fragile, sans cesse rejoué, qui se recompose au fil du temps, concert après concert, dans le sillage de New Model Army.

Légendes iconographiques (voir : « Le corps du rock » dans ce numéro)

Notes

1. http://www.lemonde.fr/m-actu/port-folio/2014/10/27/carte-blanche-a-martin-parr_4512023_4497186_1.html, consulté le 5 janvier 2015.
2. <http://board.newmodelarmy.org/index.php?topic=7451.msg124553#msg124553>: ces précisions nous ont été apportées par des membres du forum du site internet de New Model Army auxquels nous avons demandé des éléments d'explication, consulté le 5 janvier 2015.
3. <http://freespace.virgin.net/biffer.a/index.html>, consulté le 5 janvier 2015.
4. <http://alienatedinvancouver.blogspot.fr/2009/10/new-model-army-in-vancouver-october-8th.html>, consulté le 5 janvier 2015.
5. <http://www.newmodelarmy.org/index.php/the-band/interviews/308-what-is-the-nma-family-some-thoughts-by-joolz-denby-15-02-04>, consulté le 5 janvier 2015.
6. *Sounds*, 25 février 1989.
7. <http://board.newmodelarmy.org/index.php?topic=7451.msg124553#msg124553>, consulté le 5 janvier 2015.
8. C'est moi qui souligne.

Bibliographie

- Carlet Y. 2004, *Stand down Margaret! : L'engagement de la musique populaire britannique contre les gouvernements Thatcher*, Clermont-Ferrand, M. Sèteun.
- Elias N. 1991, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy.
- Fonarow W. 2008, « Portrait du chercheur en fan », dans *Rue Descartes*, n° 60: 122-126.
- Le Guern P. 2009, « Entre esthétique et politique: sociologie des fans, un bilan critique », dans *Réseaux*, n° 153: 19-54.
- O'Reilly D. 2008, « Marketing and Consumption of Popular Music: The Case of New Model Army », Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, Sheffield Hallam University.