



## Politiques des musiques populaires au **xxi<sup>e</sup>** siècle : synthèse des contributions

*Elsa Grassy et Jedediah Sklower*

Il est de coutume dans ce genre d'ouvrages collectifs<sup>1</sup> de résumer chacune des contributions. Il nous a semblé plus intéressant de souligner les éléments transversaux qui parcourent l'ensemble de ce recueil, comment ils viennent illustrer, confirmer ou nuancer les éléments théoriques de l'introduction. Il y aurait eu bien des manières d'organiser cette synthèse. Celle que nous avons retenue s'attachera à explorer les contributions du présent ouvrage en croisant le degré de politisation de la musique décrite, ses formes et son échelle.

Une première partie regroupe ainsi les textes de Martin Cloonan et Yauheni Kryzhanouski, qui analysent la structuration des musiques populaires portant clairement un projet politique. La perspective est diachronique et varie les échelles : le premier texte concerne une organisation syndicale, le Musicians' Union britannique et la manière pragmatique dont il a défendu les droits des musiciens britanniques, le second, une scène, celle du rock contestataire biélorusse et ses

---

1. Cet ouvrage est essentiellement composé des actes sélectionnés du colloque « *Changing the Tune. Popular Music and Politics in the 21st Century, from the Fall of Communism to the Arab Spring* », co-organisé par Alenka Barber-Kersovan, Elsa Grassy et Jedediah Sklower, à l'Université de Strasbourg, les 7 et 8 juin 2013, en partenariat avec la région Alsace, l'Université franco-allemande, l'équipe d'accueil SEARCH, les associations ASPM et IASPM-bfe et la revue *Volume!* (voir le programme ici : <http://volume.revues.org/3444>). Seul le texte de Daniele Di Nunzio et Emanuele Toscano n'en est pas tiré. On trouvera dans le numéro 11-2 de *Volume! La revue des musiques populaires* (<http://www.cairn.info/revue-volume-2015-1.htm>) deux autres contributions d'Hélène Garcia-Solek sur le sampling et les politiques culturelles au Brésil et de Joshua Katz-Rosene sur l'engagement politique de la chanson latino-américaine.

logiques de politisation et de dépolitisation dans une perspective bourdieusienne. La deuxième partie analyse la constitution d'identités musicales et les résistances symboliques de scènes à un ordre désigné et vécu comme un adversaire et/ou un oppresseur. Cette démonstration s'appuie pour Emanuele Toscano et Daniele Di Nunzio sur une exploration du mouvement néofasciste CasaPound Italia et des usages sociaux et militants qu'il fait du punk, pour Jen Semken sur la description des formes de communalisation à l'œuvre dans les scènes metal, hip-hop et des musiques électroniques en Iran, et pour Renata Pasternak-Mazur sur un portrait de la subculture disco polo en Pologne, et la façon dont sa production et sa diffusion alternatives s'organisent. La dernière partie se concentre sur l'action politique *in situ*. La contribution de Noriko Manabe traite de la pluralité des espaces et des nombreuses facettes musicales des manifestations antinucléaires après la catastrophe de Fukushima au Japon. Celles de Naomi Podber et Andrew Snyder portent toutes deux sur des fanfares militantes américaines, à la fois dans leur fonctionnement interne, par l'étude des interactions interpersonnelles, et dans leurs rapports avec l'environnement de mobilisations politiques particulières.

### **Quatre échelles d'analyse**

Un premier élément transversal tient aux questions d'échelle de l'action collective et de communication des différentes scènes musicales analysées ici. Leurs formes d'activité se déploient au sein de plusieurs cadres qui constituent à la fois des contraintes et des ressources pour l'action et la mobilisation. Ces échelles sont bien évidemment toutes imbriquées les unes dans les autres.

#### **L'échelle des déterminations structurelles macrosociales**

Il y a d'abord l'environnement général, qui est celui de l'histoire, de la géographie et des sociétés et de l'inscription de l'action dans des rapports aux institutions – État, réglementation, corporations, marché et industrie du disque, notamment. Ainsi, plusieurs contributions montrent d'abord le rôle joué par la mondialisation dans les formes d'action des groupes étudiés. Cloonan révèle les tensions générées par l'arrivée de musiciens étrangers sur le marché de l'em-

ploi britannique, alors que Pasternak-Mazur et Semken analysent en quoi les scènes musicales qu'elles observent ne peuvent être comprises sans prendre en compte la participation des diasporas dans la production musicale et les interactions avec les scènes musicales mondiales. Les producteurs de disques installés à Chicago, pour le disco polo, et à Los Angeles, pour les musiques populaires iraniennes, constituent des espaces d'hybridation et des foyers de diffusion. Les interactions avec l'espace mondial des scènes déterminent des stratégies d'inclusion globale et de distinction locale. Ainsi, histoire politique et culturelle, migrations et évolution des supports (des vinyles aux formats numériques, via les cassettes audio) sont au cœur de ces logiques de circulation musicale à l'échelle planétaire, qui permettent de penser une communication transnationale d'expériences culturelles.

Cette échelle interagit bien évidemment avec celle des États-nations. D'un côté, l'histoire et la culture des pays considérés doivent être prises en compte, sur le long terme. Pasternak-Mazur montre le rôle joué par la culture polonaise des élites, qui dénoncent la médiocrité du disco polo – mépris face auquel les acteurs de cette scène mobilisent et recyclent des traditions alternatives (et inventées – Hobsbawm & Ranger, 2012), notamment le sarmatisme. Manabe met en valeur les pressions exercées sur les mobilisations politiques par le gouvernement et les médias, mais aussi celles provenant d'éléments structurels de la culture japonaise, qui invitent à l'auto-censure et à la réserve et nourrissent ainsi des stratégies détournées de dénonciation et de résistance. Semken analyse le poids des représentations de la masculinité et des assignations genrées dans la construction identitaire des scènes musicales populaires en Iran, et la négociation de ces catégories en leur sein. Toscano et Di Nunzio examinent le rapport à l'histoire fasciste de CasaPound, qui reprend d'un côté la tradition sociale de cette idéologie et recycle toute une mythologie élastique autour de la figure du Duce, pour, d'un autre côté, se permettre une critique relative de ses dogmes et symboles, afin de se démarquer de son autoritarisme rigide, du « pessimisme culturel » et de « la noblesse de la défaite » (108) du fascisme d'après-guerre et mieux séduire une nouvelle génération de jeunes militants. Enfin, même si cette question n'est pas thématifiée dans les deux articles traitant du phénomène, il y a bien, à gauche, dans

la mise en scène d'une dimension festive et carnavalesque par les fanfares militantes, le signe d'une évolution historique des « répertoires d'action collective » (Tilly, 1986).

Ces contraintes culturelles s'incarnent notamment dans des discours politiques, médiatiques et des cadres législatifs. Le rapport entre le Musicians' Union, la législation et les évolutions de l'industrie musicale est nourri de multiples tensions. Rock et punk adoptent en Biélorussie des postures contre-culturelles pour s'opposer à la censure étatique. En Iran, les tentatives de constitution par l'État d'une industrie musicale nationale pour contrer l'influence de celle de la diaspora ainsi que les formes de contrôle politique de la production musicale présentent un bilan mitigé. Au Japon, l'Association nationale des diffuseurs interdit toute velléité de « porter atteinte à l'autorité du gouvernement ou de l'administration » et tout disque constituant « un trouble à l'ordre public ou pour le pays » (176), obligeant les musiciens à recourir à des tactiques créatives sinueuses. On voit ainsi comment l'échelle macrosociale, l'histoire, la géographie et la géopolitique, la culture et les institutions marquent les pratiques politiques et organisationnelles des musiques populaires. Un dernier élément, concernant le cadre chronologique. De fait, si nous avons décidé de nous concentrer essentiellement sur les rapports entre musiques populaires et politique au <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle, l'importance de ces contraintes structurelles historiques relativise l'idée que notre époque présenterait quoi que ce soit de radicalement spécifique. Certes, plusieurs éléments révèlent une certaine nouveauté – les usages d'Internet, la mondialisation des circulations culturelles, l'ancrage des formes festives de mobilisation militante, l'évolution du militantisme fasciste. Il ne nous semble pas pour autant pouvoir identifier une rupture significative par rapport au régime de mobilisation des musiques populaires déployé à partir des années 1960.

### **L'échelle de l'action collective**

Deuxième échelle d'analyse, celle de l'organisation et de l'action collectives des scènes dans l'environnement spécifique des luttes auxquelles elles participent. Elle concerne les formes de communication avec les destinataires des messages qu'elles véhiculent, que ce soit par la production musicale ou lors d'événements militants. Ces scènes ne sont pas toutes politisées au même degré : certaines adoptent

des discours et des formes de mobilisation qui le sont explicitement, comme c'est le cas avec les rockeurs biélorusses, les membres de CasaPound, les différents artistes militants antinucléaires japonais ou le Rude Mechanical Orchestra et le Brass Liberation Orchestra. L'œil du pouvoir en Iran, qui enjoint à tout producteur de musique de demander une licence auprès de l'État pour se produire et distribuer officiellement leur musique, impose à de nombreuses scènes d'être clandestines et de jouer dans de petites salles de concert privées. Leurs membres osent néanmoins communiquer via internet, éventuellement dans une stratégie d'interpellation des opinions publiques étrangères, ou, plus souvent et plus modestement, pour le metal, pour tisser des liens avec la scène globale. À l'instar des amateurs de disco polo qui revendiquent des valeurs alternatives à l'hégémonie culturelle en Pologne, les fans de metal ont recours à des spiritualités alternatives et se considèrent comme des « exclus, des *outsiders* » (127) – des « *proud pariahs* » comme le dirait Deena Weinstein (1991 : ch. iv), revendiquant éventuellement le stigmate avec fierté. Cependant, contrairement aux musiciens électroniques, les *metal heads* rejettent l'injonction de politisation, faisant preuve d'un certain pessimisme mâtiné de cynisme et d'humour noir. La politisation du rock biélorusse n'obéit quant à elle pas à une logique déterministe unique ni à une pure rationalité stratégique des acteurs. La tension entre les bénéfices symboliques de l'engagement et les pertes économiques que celui-ci peut engendrer crée des situations diverses : certains se surpolitiserent sous l'effet du revirement autoritaire du régime dans la seconde moitié des années 2000, là où d'autres, en raison de contraintes matérielles, refusèrent de sombrer dans l'underground contestataire au nom d'une autonomie vis-à-vis du champ politique et d'un plus grand professionnalisme. Ces deux exemples démontrent que le lien entre dénonciation par les autorités politiques et/ou morales, organisation d'une production alternative et politisation n'a rien de nécessaire. Ainsi, ces textes interdisent une réponse trop optimiste aux hypothèses proposées en introduction : la dynamique liant aspiration à la reconnaissance et contestation est une possibilité, pas une nécessité.

L'action collective envahit par ailleurs divers espaces, avec des stratégies différentes selon les contextes et les objectifs des groupes étudiés. Ainsi Manabe, reprenant la trichotomie d'Henri Lefebvre

(2000), pense la multiplicité des espaces perçus, conçus et vécus par les militants japonais, qui « adaptent leur expression politique en fonction des relations de pouvoir » qui gouvernent ces différents espaces (164). Elle en analyse quatre : le cyberspace, les enregistrements, les festivals et les manifestations. Sur chacun pèsent des contraintes liées à sa nature spécifique et aux déterminations structurelles de la société japonaise, qui obligent les musiciens à composer avec ces bornes et à mettre en œuvre des tactiques musicales et politiques diversifiées. Les « musiciens exploitent ou déplacent les limites de l'espace conçu, afin de tisser des liens avec les autres, de susciter une prise de conscience et de créer une solidarité au sein du mouvement antinucléaire » (184). Ces considérations pragmatiques sont au centre des actions militantes des deux fanfares analysées par Podber et Snyder, dont l'un des objectifs fondamentaux est de soutenir et de souder les manifestants tout en ouvrant l'espace de la participation aux spectateurs fortuits, comme c'est d'ailleurs le cas avec les manifestations au Japon.

Il faut néanmoins nuancer leur vision parfois trop enthousiaste de la puissance des interventions musicales des fanfares. Eric Drott (2016) a par exemple montré qu'à Liberty Park, épicerie du mouvement Occupy Wall Street, la présence sonore constante du cercle de percussions accompagnant le mouvement de l'automne 2011 avait certes servi à soutenir l'occupation, tant affectivement que financièrement, à l'incarner musicalement, à susciter la curiosité des passants et éventuellement leur adhésion. Mais elle produisit également des tensions parmi les manifestants (compétition sonore entre musique et délibération, divergences autour de la signification du cercle de percussions), un rejet des habitants du quartier et fut prise dans le tourbillon de cadrages médiatiques et politiques négatifs, mobilisés pour justifier l'intervention policière.

### **L'échelle des interactions de groupe**

Une autre échelle, plus délicate, est celle des interactions de groupe, l'espace de la communication interpersonnelle entre les membres d'une scène, qui est un enjeu politique dès l'instant où celle-ci s'organise pour exister et diffuser sa musique, et éventuellement avoir un impact sur la société. Les contributions de Podber et Snyder traitent précisément de cette question, car il ne s'agit pas simple-

ment pour le RMO et le BLO de servir d'outil de propagande musicale, mais aussi d'orchestrer leur pratique politique en tant que communauté de militants selon un certain nombre de principes. Ceux-ci peuvent se résumer à deux ensembles d'éléments : d'une part, une volonté d'infusion des fanfares par le monde social, qui implique une représentativité sociodémographique (intégration d'ouvriers et d'employés, de minorités raciales et sexuelles); et d'autre part, une pratique démocratique de l'organisation, reposant notamment sur le consensus, l'isogorie (l'égalité de la parole de chacun dans les délibérations), l'égalité de tous les musiciens quel que soit leur niveau de formation et la rotation des tâches dans le mouvement et l'orchestre. La pratique musicale au sein d'une fanfare et son répertoire éclectique visent à rassurer les membres, car ils n'exigent pas nécessairement une maîtrise virtuose des instruments, et les règles instituées tendent à contrecarrer la cristallisation de hiérarchies. Ces pratiques encouragent la démocratie en acte – Simon Frith dit à peu près la même chose lorsqu'il soutient que « la musique nous offre une expérience réelle de ce que l'idéal pourrait être » (1996 : 274). Mais comme nous l'avons vu avec l'exemple de Zucotti Park ou comme nous l'analysons un peu plus loin, cette expérience n'est jamais partagée par tous. Tout environnement sonore est hétéroclite et conflictuel, la dynamique des antagonismes nuit à celle des solidarités.

Via les formes de sociabilité qu'ils promeuvent, les militants de CasaPound revendiquent – malgré l'attachement à certains fondamentaux fascistes – un caractère festif, humoristique et non violent, un « espace de vie » dans lequel on « transpire de joie » (108). Ils cherchent même à susciter une plus grande participation féminine, sans pour autant revenir sur la centralité de l'héritage viril du fascisme. On repère là tout le flair tactique et l'efficacité de la stratégie de rupture relative mise en œuvre par le leader du mouvement, Gianluca Iannone, qui a bien plus d'aura parmi les jeunes que les autres formations néofascistes. Pour Toscano et Di Nunzio, les concerts punk sont à la fois un « outil de communication » (116), où circulent divers supports de propagande traitant de l'actualité du mouvement, et un « outil d'agrégation » (117) visant à créer une communauté et à impliquer des personnes extérieures à l'organisation.

Sur les interactions de genre dans les subcultures musicales, l'article de Semken montre bien comment la mise en valeur de la masculinité dans la scène metal iranienne pousse les jeunes femmes qui y participent à adopter d'autres normes de présentation de soi – on y voit que la domination genrée au sein d'une scène débouche sur des formes de résistance symbolique, à son échelle. Nous revenons sur les interactions sociales dans le paragraphe suivant.

### **L'échelle individuelle**

La dernière échelle est celle des carrières individuelles et des tensions intrapersonnelles qui taraudent les membres de ces communautés. Les aspirations des membres du RMO et du BLO viennent parfois se heurter à la réalité de la composition des fanfares, qui ne sont pas aussi diverses qu'ils le souhaiteraient. La sélection idéologique (valeurs), éthique (intensité de l'engagement) et professionnelle (carrière militante) qui se fait à l'entrée, le recrutement par affinité qui tend à limiter l'exogamie, la prégnance des capitaux militant, scolaire et musical et même la dimension festive du militantisme peuvent décourager l'implication ou le maintien de militants ayant un autre habitus ou moins dotés en capitaux (Sawicki et Siméant, 2009 : 20). Certains se surinvestissent avec plaisir dans la fanfare, d'autres se sentent coupables de n'être pas assez impliqués, certains s'enthousiasment du modèle d'action directe libertaire à l'œuvre<sup>2</sup>, d'autres doutent de la réalité du fonctionnement démocratique de l'organisation, et peuvent finir par la quitter – c'est le cas de la militante Girlfriend du RMO. Le modèle d'engagement de CasaPound semble quant à lui favoriser le refoulement de toute critique individuelle – la hiérarchie prévaut, quand bien même ce serait dans la joie. Kryzhanouski montre enfin comment les choix de politisation des membres de la scène rock biélorusse sont vecteur de dissonance cognitive.

---

2. À l'aune de son enthousiasme parfois excessif, il semblerait que Snyder soit de ceux-là. Il ne s'agit en rien de dénoncer ici une faute – la pratique militante ne saurait être la chasse gardée des esprits trop critiques et réflexifs, loin de là. Avoir cette pluralité de récits, d'expériences et de degrés d'investissement dans la vie militante nous semble ajouter à la richesse de cet ouvrage.



## Tactiques d'action politique

Deuxième paradigme, après celui de l'espace organisationnel et communicationnel, celui de l'activité musicale et militante : la multiplicité des répertoires d'action collective déployés pour militer musicalement et des tactiques mises en œuvre pour faire avec les contraintes des différents contextes et échelles de la mobilisation.

C'est d'abord l'action politique institutionnalisée dans l'action syndicale, avec la défense – plus pragmatique que dogmatique, selon Cloonan – des intérêts des musiciens adhérents à la Musicians' Union, qui « est constamment intervenue pour remettre en cause et reconfigurer l'équilibre des pouvoirs au sein de l'industrie musicale britannique » (56), notamment autour des questions d'organisation du marché de l'emploi musical : défense des droits des syndicats face aux amateurs, aux musiciens non syndiqués ou étrangers, face à la menace constituée par l'évolution technologique également.

Ce sont ensuite les formes d'organisation de scènes musicales face à la censure et/ou la répression par l'État ou les autorités morales légitimes, ou encore face à l'indifférence de l'industrie du disque – nous l'avons déjà évoqué plus haut, avec les contributions de Kryzhanouski, Pasternak-Mazur, Semken et Manabe. Mais à l'échelle des pratiques musicales elles-mêmes, bien sûr, tout un éventail d'arts de faire se déploie pour contourner, éviter, passer inaperçu aux oreilles des censeurs. Nous retrouvons dans de nombreux articles de cet ouvrage les différentes trouvailles esthétiques populaires mentionnées en introduction : le détournement de standards par exemple, qu'il s'agisse de la reprise d'un tube de Lady Gaga dont les paroles furent réécrites par le BLO pour soutenir des personnels hôteliers en grève, ou de la pratique de la « *keuta* » [chanson modifiée], avec le changement des paroles de « Zutto suki dattan daze » du populaire auteur-compositeur-interprète Kazuyoshi Saitō ou de la chanson pacifiste des années 1960 « Jieitai ni hairō » (172).

Le label de ce dernier avait beau faire retirer la chanson modifiée d'internet, les fans la remirent systématiquement en ligne. L'anonymat ou le pseudonymat sur internet de musiciens ou de fans japonais, le téléchargement et donc la mise à la disposition du public de chansons que les labels auraient autrement refusés de produire montrent le rôle joué par Internet dans le travail participatif de ces

communautés pirates. Mais bien sûr, toutes les scènes musicales ne désirent ou ne peuvent pas se permettre de tels affronts au pouvoir : la scène metal iranienne investit le cyberspace pour s'intégrer à la scène internationale sans avoir pour autant l'ambition de s'engager dans des luttes politiques ; certains groupes de la scène rock biélorusse, s'ils veulent pouvoir vivre de leur musique, rejettent la politisation à outrance de leurs collègues.

Ces tactiques s'inscrivent dans l'élaboration d'une culture propre, faite de détournements et d'appropriations d'héritages culturels d'ancienneté variable, comme c'est le cas avec le sarmatisme par le disco polo, les répertoires musicaux éclectiques du RMO et le BLO ou encore la manière dont le mouvement CasaPound a accaparé des pans de la tradition fasciste (préservation de l'identité italienne – contre l'immigration –, virilisme, culte du chef...) tout en allant braconner sur les terres politiques et symboliques de l'extrême gauche. Elle a en effet mis au centre de son discours des questions sociales telles que le droit au logement (teinté de préférence nationale) ou les conditions de vie étudiante, et chapardé l'efficacité socialisatrice du punk et d'autres formes de camaraderie. Ce bricolage postmoderne est peut-être, politiquement, un élément de plus en plus typique de l'extrême droite au *xxi*<sup>e</sup> siècle, qui fait par exemple écho à certaines évolutions, de programme ou d'image, du Front national en France.

Il faut également mentionner la multiplicité des formes d'esthétisation des répertoires militants : les chars et les banderoles qui accompagnent les déguisements, le maquillage et les chorégraphies des fanfares américaines ou les cortèges japonais, mais aussi les tatouages et les arts graphiques des militants de CasaPound sont autant d'occasions de valoriser des pratiques artistiques amateur et également de s'approprier créativement des traditions militantes (cf. Eyerman & Jamison, 1998 : ch. 11). Les articles de Podber et Snyder donnent des indices intéressants sur la manière dont, au sein de mobilisations militantes de terrain, les musiciens utilisent ces tactiques à la fois pour souder les manifestants et interpeller spectateurs et passants. C'est la dichotomie tirée du travail de Thomas Turino (2008) que Manabe et Snyder utilisent pour distinguer entre performances « présentationnelles » et « participatives » (183-184, 228), les secondes visant à brouiller la séparation entre militants et public.

Ce qui noue l'ensemble de ces éléments, c'est peut-être cette grande souplesse des musiques populaires et de leurs usages dans des contextes politiques dont nous parlions précédemment, et qui constitue probablement une spécificité des formes populaires d'organisation du son dans le temps. Il s'agit d'une malléabilité aux contextes (les adaptations aux différents espaces de mobilisation), aux personnes (l'arrangement d'une pluralité sociale), aux corps, que ceux-ci soient en mouvement ou qu'il s'agisse de les dynamiser. Une plasticité performative, donc, à l'œuvre dans la praxis à la fois cognitive, sociale et somatique qui participe des formes de mobilisation politique populaire. L'envers de cette qualité, comme nous l'avons déjà dit, est bien évidemment le fait qu'elle se prête tout autant à ce que des universitaires de gauche considèrent comme relevant d'une politique juste qu'à des contextes contraires. En soi, les musiques populaires ne portent pas de projet politique nécessaire, mais elles se révèlent des atouts souvent indispensables pour associer et mettre en mouvement les groupes sociaux. Quant à la valeur politique et le contenu éthique d'une telle fonction, il incombera à d'autres instances de la préciser. L'émancipation n'a probablement, malheureusement peut-être, pas de couleur.

## Bibliographie

- DROTT Eric (2016), « Musical Contention and Contentious Music », *Contemporary Music Review*, en cours de publication.
- EYERMAN Ron & JAMISON Andrew (1998), *Music and Social Movements : Mobilizing Tradition in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FRITH Simon (1996), *Performing Rites. Evaluating Popular Music*, Oxford, Oxford University Press.
- HOBBSAWN Eric & RANGER Terence (eds.) (2004) [1983], *L'Invention de la tradition*, Paris, Amsterdam.
- LEFEBVRE Henri (2000) [1974], *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- SAWICKI Frédéric & SIMÉANT Johanna (2009), « Décloisonner la sociologie de l'engagement militant. Note critique sur quelques tendances récentes des travaux français » [version « preprint » avant publication dans la revue *Sociologie du travail*, vol. 51, n° 1], en ligne : [http://ceraps.univ-lille2.fr/fileadmin/user\\_upload/enseignants/Sawicki/Sawicki-Simeant-Socio\\_du\\_travail\\_2009.pdf](http://ceraps.univ-lille2.fr/fileadmin/user_upload/enseignants/Sawicki/Sawicki-Simeant-Socio_du_travail_2009.pdf) [consulté le 10 mai 2015].
- TILLY Charles (1986), *La France conteste de 1600 à nos jours*, Paris, Fayard.
- TURINO Thomas (2008), *Music as Social Life : The Politics of Participation*, Chicago, University of Chicago Press.
- WEINSTEIN Deena (1991), *Heavy Metal : The Music and its Culture*, Cambridge, Da Capo Press.