

# Introduction

## « On veut plus des Beatles et d’eux musique de merde<sup>1</sup> » Introduction au dossier « La scène punk en France (1976-2016) »

par

Luc Robène

Université de Bordeaux, THALIM

Solveig Serre

CNRS, CMBV/CESR

**C**’est au cours de l’été 1976 que simultanément aux États-Unis, en Australie, en Angleterre et dans de nombreux pays d’Europe comme la France, une multitude de formations musicales sont brutalement désignées dans la presse, ou s’auto-désignent, comme « punk » (un terme argotique synonyme de vaerien, voyou, pourri, sans valeur). Définis par Hebidge comme un « amalgame contre nature », une « alliance improbable et mystérieuse de tra-

ditions hétérogènes et apparemment incompatibles », mêlant de manière baroque « les échos pailletés de David Bowie et du glitterrock, la rage des groupes protopunks d’outre-Atlantique, le son gras du pub rock londonien inspiré par la sous-culture mod, le revival des années 1940 de Canvey Island, la puissance du rythm blues du Southend (Dr Feelgood, Lew Lewis), le beat de la soul britannique des années 1960 et les syncopes du reggae » (Hebidge, 1979), ces groupes ont en

commun la volonté de faire table rase de l'histoire du rock, au moyen d'une musique qui revendique la simplicité (en témoigne l'injonction célèbre du fanzine *Sideburns* « This is a chord A, this is another E, this is a third G, now form a band »), des textes qui se moquent des conventions sociales et politiques, et une attitude énergique et provocatrice. Cette cacophonie sonore se double d'une cacophonie visuelle, avec un répertoire vestimentaire tout aussi électrique que la musique, « reflet déformé de toutes les principales sous-cultures d'après-guerre ». Le punk fait donc feu d'un héritage complexe et riche dont il se nourrit et qu'il cherche à dépasser dans un refus des codes, des formes académiques de la culture et des modèles établis de la contre-culture.

Dans la France de Giscard où bruissent encore les échos du gaullisme finissant et de mai 1968, l'explosion punk, marquée dès l'été 1976 par le festival de Mont-de-Marsan<sup>2</sup>, prend à revers la morosité ambiante liée à la crise économique et à la forte hausse du chômage, et clame son refus de l'ennui. Les formations choisissent de s'exprimer pour l'essentiel en français. Le mouvement trouve un premier achèvement en 1978, lorsque les groupes emblématiques se sabordent et qu'une grande partie des scènes punk<sup>3</sup> occidentales disparaît, débordée par le succès de nouveaux courants musicaux comme le post-punk, la new wave et le disco. Pour autant, la dynamique punk trouve en France comme ailleurs un nouveau souffle, avec l'émergence d'une nouvelle scène qui se cristallise autour de sons musicaux plus durs et de textes plus engagés politiquement (anarcho-punk), l'apparition de nouvelles catégories musicales (hardcore,

oi!) et de nouveaux codes vestimentaires (cuir clouté, crête), et qui réinvente jusqu'à nos jours le son et l'être punk.

### Punk pas mort

L'étude de cette histoire en recomposition, de ses paradoxes, de ses forces et ses fragilités, constitue le cœur d'un vaste projet de recherche que nous avons engagé depuis plusieurs mois<sup>4</sup> et auquel ce dossier de la revue *Volume!* vient contribuer, offrant un premier regard croisé sur une scène encore assez largement méconnue et faiblement investie de reconnaissance dans le champ de la science officielle.

Écrire l'histoire de la scène punk en France représente en effet à la fois un défi et une rupture en termes de postures thématiques, scientifiques et épistémologiques. Non content d'être considéré avec circonspection dans la société (qui le réduit souvent à l'image du marginal violent à crête, tatoué et percé, ou du punk à chien), le punk a aussi un statut problématique dans le champ académique en France. Ailleurs, pourtant, la curiosité pour le mouvement a été précoce, quoique relativement éparse, et un grand nombre de pays a produit, plus ou moins récemment, un travail scientifique considérable qui démontre ce que le mouvement a pu apporter aux sociétés contemporaines du point de vue historique et social. L'ouvrage emblématique des *Cultural Studies* écrit par le sociologue britannique Dick Hebdige – *Subculture, The Meaning of Style* –, qui paraît à Londres en 1979 concomitamment à l'efferves-

« On veut plus des Beatles et d leur musique de merde »

cence punk qu'il s'applique à décrire, est pionnier en la matière (Hebdige, 1979). Son apport est double : d'une part Hebdige démontre que les sous-cultures sont produites au sein de la société par des groupes subalternes qui s'autonomisent en s'appropriant les « humbles objets de la culture dominante pour les investir de significations clandestines » ; d'autre part il fait une lecture postcoloniale des cycles de résistance et d'assimilation de la société britannique, chaque sous-culture blanche étant considérée comme une énonciation spécifique des interactions de la communauté ouvrière avec l'immigration antillaise. Dans sa lignée, d'autres auteurs s'engouffrent dans la brèche, à l'instar de l'historien Dave Laing qui place le fait musical au centre de la communauté punk, à la différence des autres sous-cultures jeunes telles que les red dy boys, les mods ou les skinheads (Laing, 1985). Un parti pris inverse est défendu par le critique rock américain Greil Marcus qui aborde le punk non pas en tant que genre musical mais en tant que manifestation d'une esthétique dont la fulgurance traverse tout l'art occidental européen (Marcus, 1989). Le critique rock Jon Savage retrace quant à lui dans *England's dreaming* (1991) l'histoire d'une révolution culturelle, montrant comment le mouvement punk a bouleversé non seulement le rock, mais toute l'industrie musicale, et au-delà la société anglaise dans son ensemble (Savage, 1991).

Dans les années 1990-2000, devant la longévité et la vitalité d'un mouvement dont la mort avait pourtant été prononcée en 1979, la littérature académique s'est mise à questionner l'essence

même du punk, les raisons pour lesquelles un mouvement qui proclamait l'urgence et l'éphémère comme valeurs avait réussi à perdurer, ainsi que les conséquences de cette longévité pour les gens qui sont restés attachés à sa cause. Les pères fondateurs furent alors remis en question, leurs ouvrages jugés trop caricaturaux et trop centrés sur les scènes londonienne ou new-yorkaise. En 1999, le journaliste et chercheur Roger Sabin publie *Punk Rock : So What?*, ouvrage collectif qui rassemble universitaires, écrivains et journalistes, et se donne pour ambition de reconstruire l'histoire du punk d'une manière nouvelle et excitante, en démontrant que le punk doit être considéré comme une force durable dans la culture au sens large, un mélange d'artitudes et d'idées qui imprègnent non seulement la musique, l'art, la littérature et le cinéma, mais aussi un certain nombre de pratiques corporelles contemporaines (Sabin, 1999).

Depuis cinq ans, les initiatives se sont multipliées, en se focalisant notamment sur des points précis, comme en témoignent par exemple les travaux de David Ensminger (Ensminger, 2011) ou de Stephen Duncombe (Duncombe 2011). De même, The Harvard Film Archive a projeté en 2011 une série de dix films sur le punk américain. En 2012 le punk a fait l'objet d'un numéro spécial de la revue *Woman and Performance* (« Punk Anterior : Theory, Genealogy, Performance »), et l'un des séminaires annuels du département de littérature de New York University pour l'année 2013-2014 était consacré à « *Punk and The City* » (organisé par Patrick Deer et Sukhdev Sandhu). En Angleterre, la revue *Punk and Post-punk*,

fondée en 2011 par deux chercheurs à l'Université de Leeds (Philip Kiszely et Alex Ogg), entièrement dédiée à la question de la culture punk en tant que « phénomène culturel moteur des sociétés contemporaines », cherche à « promouvoir le dialogue entre les disciplines, susciter les échanges et établir des liens durables entre les acteurs de ce domaine de recherche ». Un projet de recherche consacré à « *Post-socialist punk : Beyond the double irony of self-abasement* », porté par la sociologue Hilary Pilkington (University of Manchester), financé par le Research Councils UK (2009-2013), vient de s'achever. Encore plus récemment, le projet « Keep It Simple, Make It Fast! », porté par Paula Guerra et Andy Bennett (département de sociologie de l'Université de Porto) a pour but « d'analyser les manifestations du punk au Portugal depuis ses origines à nos jours (1977-2012) ». Enfin, le réseau *Punk Scholars*, qui s'est monté à Birmingham il y a deux ans, organise en novembre 2016, à Northampton, sa troisième manifestation (*The Art of Punk*), consacrée aux différentes approches artistiques du mouvement punk.

Or ce dynamisme des études sur le punk n'a que très faiblement touché la France : il existe certes des travaux isolés, disparates et souvent purement disciplinaires, mais aucun effort collectif ni interdisciplinaire n'a encore vu le jour sur la question de la scène nationale. À cela plusieurs facteurs. Les objets d'étude qui forment le champ d'investigation des *Cultural Studies* sont depuis longtemps boudés à l'Université (Glévarac, Macé, Maigret, 2008) : cloisonnement disciplinaire, prédominance de la sociologie et des approches

bourdieusiennes de la culture. Et si depuis 2012 un séminaire sur l'histoire du rock (porté par les deux universitaires français Florence Tamagne et Arnaud Baubérot) atteste de l'irruption de cette thématique et de sa progressive légitimation au sein de l'institution universitaire, elle se produit avec plusieurs décennies de retard sur le contexte anglophone. Enfin, le rock en France a longtemps été considéré comme une musique d'importation, sans lien avec la culture hexagonale, accréditant l'idée qu'il n'y aurait pas d'histoire nationale du phénomène à écrire. Les rares travaux sur le punk sont ainsi le fait d'initiatives isolées et sporadiques, émanant principalement de chercheurs issus du champ de la sociologie. Fabien Hein s'y intéresse à travers le phénomène du *Do It Yourself* (Hein, 2012), mais il ne s'attache pas à analyser le mouvement punk dans ses spécificités françaises ; PIERIG Humeau, quant à lui, dans sa thèse de doctorat, ne considère qu'une portion de l'espace punk français contemporain, sans adopter un point de vue historique pourtant indispensable si l'on souhaite comprendre les spécificités et les évolutions de cette scène (Humeau, 2012).

### **No future : tout un programme**

En présentant dans ce dossier de *Volume!* quelques-uns des premiers résultats de la recherche, nous entendons souligner les aspects cardinaux du projet scientifique. D'une part, il s'agit de franchir une étape essentielle dans le lent processus de légitimation des formes populaires de la culture en conférant à l'objet une visibilité et une légitimité dont celui-ci ne dispose

« On veut plus des Beatles et d leur musique de merde »

pas pour l'instant dans le champ universitaire. Cet objectif est d'autant plus important que le punk offre, d'autre part, une focale décisive pour appréhender et comprendre les dispositifs innovants de création et de résistance qui structurent le développement de la société contemporaine, réinterrogeant en permanence la nature et la porosité des frontières qui séparent culture des marges et culture hégémonique, underground et mainstream. Cette spécificité motrice du punk – embryon des cultures alternatives contemporaines –, ses relais et son impact à long terme sur la vie sociale, culturelle et politique de plusieurs générations en France depuis 1976, constituent un aspect fondamental de notre étude.

Comme le soulignent plusieurs articles du dossier, ce travail, outre son caractère inédit, doit être mené aujourd'hui parce qu'il présente un caractère d'urgence, celui de sauvegarder une mémoire fragile qui est en train de s'éteindre, en raison de la vulnérabilité des acteurs, confrontés à des styles de vie souvent rudes et des formes d'addiction généralement redoutables qui ne laissent qu'une espérance de vie singulièrement réduite. Il faut également tenir compte de la fragilité et du caractère périssable des supports matériels, consubstantiels de l'idéologie punk prônant le bricolage et la débrouille : K7 audio autoproduites, photos amateurs et polaroids, flyers faits main et fanzines photocopiés, supports de promotion rafistolés, tous échappant aux dépôts légaux. Enfin, ces archives ne font l'objet d'aucune conservation institutionnelle, à la différence de ce qui existe par exemple en Allemagne avec les *Archiv der Jugendkulturen*.

Ce dossier et les articles qui le composent montrent ainsi *a minima* que les archives de la scène punk existent bel et bien et sont même abondantes. Il s'agit tout d'abord d'archives sonores (disques, démos, films, enregistrements légaux ou pirates de concerts, sessions musicales, émissions de radio), qui interrogent le fond musical du punk. Il s'agit également d'archives documentaires (flyers, badges, autocollants, pochettes de disque, fanzines, photographies), qui donnent un sens et une matérialité à cette musique dans ses aspects médiatiques, esthétiques, visuels et identitaires. Il s'agit enfin d'archives « vivantes », basées sur la parole et la mémoire des acteurs, qui sont à construire, selon une logique intergénérationnelle.

Enfin, le punk est un objet de recherche particulièrement difficile, tant sa nature est problématique : l'objet se plie mal à l'étude académique, refuse d'être défini, rejette toute méthode et tourne en dérision l'idée même d'histoire et d'expertise. Surrou, il s'agit d'un objet paradoxal, aux contours instables. Le punk perdure alors que sa durée de vie auto-proclamée est brève (No future). Il s'érige en produisant du sens au sein de formes cohérentes (musicales, artistiques, textuelles, esthétiques, corporelles et vestimentaires) tout en revendiquant simultanément le désordre, le chaos, l'anarchie et l'infaisabilité. Il subvertit l'ensemble dominant de production établi par la revendication d'une idéologie de la débrouille et l'élaboration de réseaux parallèles tout en se faisant régulièrement rattraper par les logiques du mainstream, ce qui ne va d'ailleurs pas sans susciter une remise en cause et une

réactivation de discours plus intégristes sur ses valeurs underground initiales. Enfin, il constitue progressivement une matrice culturelle, sociale et idéologique stable tout en générant une plasticité identifiable dans ses adaptations spatio-temporelles.

Pour dépasser les paradoxes inhérents à l'objet et afin de le rendre intelligible, nous avons choisi de mobiliser la notion de « scène » qui constitue un prisme d'analyse particulièrement pertinent. Si le terme est utilisé de longue date par les musiciens et les journalistes de la presse musicale spécialisée pour se référer à toute sortes de pratiques, de lieux et de sons liés de près ou de loin les uns

aux autres, il a fallu attendre les années 1990 pour que la notion soit reprise et conceptualisée par la recherche. Les travaux pionniers de Straw la définissent ainsi comme « traduisant un état particulier des relations entre des populations variées et des groupes sociaux divers, autour d'un style musical particulier » (Straw, 1991). Le concept, très peu utilisé aujourd'hui encore par les chercheurs français travaillant dans le champ des Popular Music Studies, à de rares exceptions près (Guibert, 2012), apparaît comme un outil permettant de repenser, de manière dynamique, les pratiques musicales, en évitant l'écueil de problématiques qui sont construites de manière trop essentialistes par rapport à l'esthétique des genres musicaux amplifiés ou qui circonscrivent les musiques au sein d'espaces sociaux clos (communautés ou sous-cultures). Elle offre également l'avantage de replacer la musique au cœur du mouvement punk, en ce qu'elle lie un ensemble d'acteurs et de rouages par et autour de pratiques,

de goûts et de sensibilités qui se construisent, se discutent et donnent du sens à cet ensemble en devenant, et qui doivent également être mis en lien avec des postures singulières dans leurs rapports au corps, à l'alcool, au sexe, aux instruments et aux outils du musicien. Elle permet enfin d'appréhender les réseaux d'actrices et d'acteurs et d'envisager la diffusion culturelle à partir de la musique tout en ouvrant à d'autres manifestations étiquetées ou revendiquées punk. Le cadre d'analyse de la scène comme production de la culture punk permet ainsi de faire surgir les trajectoires sociales et économiques propres à chaque scène locale.

Tirant partie des possibilités offertes par ce prisme d'analyse, ce dossier de la revue *Volume!* propose plusieurs approches. Une première partie est consacrée à l'émergence de la scène punk en France. Hervé Zénouda, ancien barreur des Stinky Toys, l'ouvre en retraçant les débuts du punk parisien (1972-1977), en présentant ses acteurs principaux (les groupes Strike Up, Loose Heart, Angel Face ou Asphalt Jungle) et en évoquant l'environnement culturel de la France de cette époque. Christophe Pécourt étudie ensuite la première scène punk en Normandie (1976-1980), terre rock depuis les années 1960, toute proche de Londres et forte de disquaires indépendants. Il montre comment en dépit de l'absence de salle de concerts, du manque de moyens financiers et de la faible visibilité médiatique, des groupes ont pu se frayer un court chemin, posant les bases d'un mouvement musical qui perdura avec l'arrivée d'une seconde génération de groupes au début des années 1980. Enfin, Pierre Raboud s'inté-

« On veut plus des Beatles et d leur musique de merde »

resse aux années d'émergence de la scène punk en France, qui sont souvent présentées comme divisées en deux vagues, une première marquée par un dandysme et sa proximité avec les Beaux-Arts, et une seconde plus militante et issue de milieux plus populaires. À travers l'étude des productions issues de ces deux vagues, l'auteur dépasse cette dichotomie et explique cette adaptation du punk au prisme des changements que connaît la société française.

Les contributions qui forment la deuxième partie du dossier s'intéressent aux groupes et à leurs trajectoires. François Guillemot, ancien chanteur des Bérurier Noir, s'adonne à un difficile exercice d'égo-histoire en présentant les aspects culturels et politiques de la genèse du groupe punk des années 1980. Cet essai d'interprétation d'une histoire culturelle en construction permet de mieux comprendre les sources d'inspiration des chansons et des thématiques portées par ce groupe entre 1983 et 1989. Thomas Loué évoque quant à lui la trajectoire multiscalaire d'OTH, groupe phare du punk rock sudiste des années 1980. Il analyse finement comment la réception du groupe connaît une extension croissante dans l'ensemble du sud de la France puis, selon des modalités différentes, au nord et montre que cette délocalisation du groupe se traduit par son insertion au sein d'une scène rock nationale indépendante, induisant une professionnalisation de son management.

Les auteurs de la troisième partie s'attachent plus spécifiquement au corps punk et à sa vulnérabilité. Alexandre Marchant s'intéresse à la « défoncé », si caractéristique du nihilisme punk,

et réfléchit ce faisant aux modalités par lesquelles la scène punk a pu transmettre son rapport particulier aux drogues à d'autres catégories de la population jusqu'à être à la base d'une nouvelle sous-culture appropriée par des nombreux toxicomanes dans les années 1980. La contribution de Philippe Liorard lui répond en questionnant le corps punk et la dimension transgressive qui lui est associée. Elle montre comment le décalage entre le « look » ordinaire des musiciens et celui, travaillé, du public, fait apparaître une inventivité dans les manières d'être, inventivité qui perdure sur le long terme en se déplaçant vers de nouvelles manières de se mettre en scène et en réinventant des pratiques comme le tatouage ou le piercing.

La quatrième et dernière partie du dossier est dévolue aux questions d'héritage et de mémoire. Marie Roué, dans un entretien mené par Jérôme Guibert, évoque la « punkitude » dans le Paris de la fin des années 1970. Son témoignage nous offre un instantané d'un mouvement juvénile qui vit dangereusement, se méfie de toute adhésion à des valeurs politiques structurées et qui, focalisé sur la vie nocturne, privilégie l'environnement urbain plutôt que la campagne où même que la nature, qui agit comme un repoussoir. Enfin, Simon Le Roulleay interroge le punk comme pratique de résistance à l'industrie culturelle. À partir d'une enquête empirique, il revient sur les évolutions de la scène punk DIY en France et analyse comment le politique travaille et est travaillé par les acteurs.

Deux témoignages viennent clore le dossier. David Paud évoque son expérience de pra-

ticien/chercheur au sein d'une radio associative locale poitevine (PunX) où il anime et produit une émission punk. Et le plasticien et auteur Christophe Massé témoigne dans un texte autobiographique, rempli d'humour et de mélancolie, de sa fulgurante rencontre avec le mouvement punk.

On le devine, ce volume n'a nullement pour ambition de prétendre à l'exhaustivité. Si les domaines de recherche explorés en laissent d'autres à découvrir, nous ne doutons pas cependant que le dialogue noué entre les différentes disciplines qui se partagent le champ de ces études soit le gage de fructueuses perspectives de recherches futures.