

Université de Sherbrooke

**La dualité du mouvement punk de la jeunesse anglaise : quand nihilisme et création
artistique se rencontrent (1976-1980)**

Par
Mathieu ST-HILAIRE

Maîtrise en histoire de type recherche

Mémoire présenté à la Faculté des lettres et sciences humaines
En vue de l'obtention du grade de
maître es arts (M.A.) en histoire

(Sherbrooke, 2012)
© Mathieu St-Hilaire, 2012



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-91049-8

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-91049-8

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Composition du jury

La dualité du mouvement punk de la jeunesse anglaise : quand nihilisme et création artistique se rencontrent (1976-1980)

Mathieu St-Hilaire

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Louise BIENVENUE, directrice de recherche
(Département d'histoire, Université de Sherbrooke)

Jean-Pierre LE GLAUNEC
(Département d'histoire, Université de Sherbrooke)

André POULIN
(Département d'histoire, Université de Sherbrooke)

Résumé

La deuxième moitié des années 1970 marque l'apparition d'un nouveau phénomène culturel très explosif en Angleterre : il s'agit du mouvement punk anglais. Bien qu'ils se présentent au départ sous les traits d'une sous-culture, les punks se retrouvent rapidement sous les projecteurs des grands médias anglais. Le punk a des répercussions immédiates : il change le paysage culturel et social en Angleterre et contribue à transformer l'industrie musicale. Souvent associé à la destruction, au nihilisme et à l'anarchisme, le mouvement punk anglais agira toutefois comme catalyseur artistique pour de nombreux jeunes anglais de l'époque. L'objectif principal de ce mémoire est d'ailleurs d'illustrer les apports du punk à la culture anglaise, en analysant le discours des artistes ainsi que les actions qu'ils entreprennent aux plans social et culturel en Angleterre. De cet objectif est apparue la problématique suivante : « La dualité du mouvement punk de la jeunesse anglaise : quand nihilisme et création artistique se rencontrent (1976-1980) ». L'hypothèse soulevée pour le présent mémoire est que, même s'il est né d'idées destructives et d'un sentiment de désespoir, le mouvement punk entraîne toutefois une nouvelle vague d'artistes ayant le désir de développer de nouvelles idées et de mettre en place de nouveaux modes de production et de diffusion de la musique. Le mémoire est divisé en trois chapitres : nous établirons d'abord une mise en contexte pour situer le lecteur par rapport au mouvement punk et à l'Angleterre de l'après-guerre, nous examinerons ensuite le punk en tant que mouvement engagé au niveau idéologique et, finalement, nous nous attarderons aux actions et aux changements réalisés par de nombreux artistes punks en Angleterre.

Remerciements

Un mémoire de maîtrise ne se fait pas seul. Plusieurs personnes ont contribué, tant dans ma vie académique que personnelle, à la concrétisation de ce projet. J'aimerais ici leur rendre hommage.

Tout d'abord, je tiens à remercier Mme Louise Bienvenue de m'avoir dirigé pendant ces dernières années. Ses conseils, sa compréhension et son expérience m'ont grandement aidé dans les bons moments ou dans les périodes plus difficiles. Je lui en serai toujours reconnaissant et je n'aurais pas pu trouver une meilleure guide à travers cette expérience.

Je voudrais également remercier M. André Poulin, lecteur du mémoire, pour ses critiques fort pertinentes lors de mes différentes présentations à l'Université de Sherbrooke. Il a eu un impact certain sur la direction qu'a pris le mémoire dès le tout début. Également, je ne peux passer sous silence l'importance des gens de la *Southwest/Texas Popular Culture and American Culture Association*, où j'ai présenté en 2010 ma première conférence en anglais. Cette expérience fut l'une des plus belles de ma vie.

Je tiens également à remercier Maryse Lavoie et Hélène Roux-Bordage pour leur travail de correctrices. Vous avez fait en sorte que mon texte soit d'une meilleure qualité.

Sur le plan personnel, je n'aurais jamais pu réaliser ce mémoire sans un énorme soutien familial. Je remercie donc mon père Gilles, ma mère Denise et mon frère Nicolas d'avoir été là pour moi. Je vous aime plus que tout au monde et ce mémoire vous est dédié.

Enfin, je désire souligner l'appui incontestable de ces gens qui font partie de ma vie : Pascal Bergeron, Sébastien Breton, Alexandre Bricault, Daniel Chevalier, Emmy Côté, Karl Desfossés, Jean-Philippe Foisy, Alexandre Gagné, Claudia Gagnon, Mélissa Goodfellow, Guillaume Lacasse, Benoit Lareau, Katia Phaneuf, Vincent Pruneau, Guillaume Roy, Pascal Scallon-Chouinard, Noémie St-Gelais, Luc Thibault, Élisabeth Veilleux et Nicolas Viens.

Merci à vous tous.

Table des matières

Résumé	IV
Remerciements	IVVI
Table des matières	VIIIV
Introduction	1
Mise en contexte	2
Problématique et hypothèse	5
Concepts	6
Sources et Méthodologie	10
Bilan historiographique	15
Le mouvement punk	16
L'Angleterre : caractéristiques socio-économiques de 1945 à 1980	21
Les sous-cultures de la jeunesse anglaise	27
Chapitre 1	33
1. Le mouvement punk : les débuts dans une vague de nihilisme	33
1.1. L'influence des artistes américains : un art chaotique symbolisant la décrépitude urbaine	34
1.2. La perte d'espoir des punks anglais : le No Future dans une Angleterre en déclin	43
1.3. La fascination du nazisme et des images destructives et provocatrices dans l'esthétisme punk ..	48
Chapitre 2	54
2. Le discours politique et l'ouverture sociale du mouvement punk anglais.....	54
2.1. Des prises de positions moins ambiguës : l'éloignement face à la symbolique d'extrême-droite	55
2.2. Le punk comme transmetteur de messages sociaux : des artistes engagés à travers leurs discours et chansons.....	63
2.3. Le rapprochement avec la communauté noire : un mélange de deux cultures dans un combat similaire	72
Chapitre 3	79
3. Les actions créatrices et constructives sous l'influence punk.....	79
3.1. L'explosion musicale : du reggae au disco, comment le punk élargit ses paysages sonores à travers une multitude d'influences.....	79
3.2. La vague d'indépendance : la création d'une multitude de compagnies de disques facilitant la diffusion de nouveaux groupes.	87

3.3. Un renouveau littéraire : l'apparition des fanzines punks et le regain de vie des revues musicales britanniques.....	95
Conclusion du mémoire et Épilogue	Error! Bookmark not defined.
Bibliographie	109

Introduction

La musique fait partie du quotidien de bien des gens : elle est maintenant plus accessible qu'elle ne l'a jamais été (notamment grâce à Internet comme moyen de diffusion) et l'on peut transporter toute une discothèque avec soi dans son *iPod* ou bien son lecteur de fichiers mp3. C'est qu'au cours du 20^e siècle, elle est devenue un phénomène social, tantôt planétaire, tantôt communautaire, qui a explosé en une multitude de formes, de styles et de messages sociaux. Les différentes décennies ont apporté leurs courants bien distincts et le « groupe de musique » est devenu une aspiration pour beaucoup de jeunes désireux d'exprimer leur joie ou leur mal de vivre. Ces éléments se retrouvent au cœur du mouvement punk de la fin des années 1970, que l'on connaît grâce à ses aspects de rébellion, à son côté abrasif et à son esthétisme choquant. Peu de gens, outre ceux évoluant dans l'industrie musicale ou ceux qui se rattachent à l'univers des sociologues, se sont penchés sur l'importance historique du punk dans le cadre d'une recherche scientifique. Il s'agit évidemment d'un sujet fort contemporain, car il n'a à peine qu'une trentaine d'années de vie, ce qui explique sans doute que son étude demeure encore assez marginale dans l'historiographie. De plus, l'héritage des apports culturels du punk sont des éléments qui ont également été négligés par les chercheurs. L'objet de ce mémoire sera donc le mouvement punk, mais son étude sera particulièrement ciblée sur son influence dans la société anglaise. De plus, l'analyse se concentrera sur l'héritage que lègue le courant punk à la jeunesse anglaise de la fin des années 1970, et nous réfléchirons sur ce qui se présente comme une dualité : malgré ses messages et ses images de destruction nihiliste, le punk *crée* des opportunités et représente un moyen d'expression fort constructif pour la plupart de ses artistes.

Mise en contexte

Il faut se rapporter au début des années 1970, à New York, pour voir émerger le « punk », car c'est dans cette ville que s'établissent ses fondations esthétiques et musicales. Ce n'est pas le New York flamboyant et *glamour* qui accouche des premiers artisans, mais bien le New York sombre et décadent. Dans ce « demi-monde » baignent les marginaux du monde urbain : vendeurs de drogues, prostitués, junkies et travesties. C'est dans cette réalité crue que se forment des groupes comme The Velvet Underground, The New York Dolls et The Ramones, pour ne citer que quelques exemples¹. Leur musique est aussi désastreuse et nihiliste que l'univers dans lequel ils évoluent : cacophonique, subversif, direct, explosif et aucunement figolé². Dans cette scène new-yorkaise, où le talent musical importe peu, les interprètes donnent une voix à cette faune nocturne. Les thèmes des chansons sont donc aussi non conventionnels que leur aspect sonore : il est question de *dragqueens*, de surconsommation d'héroïne, de sadomasochisme, de violence urbaine, etc. Pour le moment, cette scène musicale locale demeure une sous-culture *underground* aux États-Unis, mais frappe l'imaginaire des Britanniques. Pensons au futur gérant du groupe The Sex Pistols, Malcolm McLaren, propriétaire d'une boutique de vêtements à Londres, fasciné par toute forme d'art anarchique et provocateur, et qui fera à cette époque quelque fois la navette entre Londres et New York. Outre la décadence musicale et le côté déviant de la scène new-yorkaise, ce qui marquera McLaren seront les tenues des artisans punks, caractérisées par la surutilisation du cuir, les inscriptions choquantes, les déchirures et

¹ Christophe Bourseiller, *Génération Chaos– Punk, New Wave 1975-1981*, Paris, Denoël, 2008, p. 25-33.

² David P. Szatmary, *Rockin' in Time : A Social History of Rock n' Roll*, New Jersey, Pearson Prentice Hall, 1987 (sixième réédition 2007), p. 238.

l'utilisation d'images à connotation sexuelle³. Ces images, Malcolm McLaren les utilisera à son retour à Londres, dans sa boutique qu'il renommra « Sex »⁴.

L'Angleterre des années 1970 se voit fortement touchée par les crises pétrolières qui plongent le pays dans une grave récession. Le taux de chômage en constante escalade atteindra des sommets à l'hiver 1978-79, lors de cette période baptisée par les Anglais « l'hiver du mécontentement »⁵. Le climat social est alors au summum de sa précarité et c'est ce qui portera les Conservateurs de Margaret Thatcher au pouvoir, après cinq années très difficiles du Parti Travailleiste (1974-1979)⁶. Adeptes de la boutique de McLaren et de la musique venue des décombres de New York, une partie de la jeunesse découvre et exploitera le punk pour canaliser sa colère. Un aspect fondamental distinguera cependant les nouveaux groupes anglais des groupes américains : dû au contexte économique frustrant et pénible, les groupes anglais *s'attaqueront* à la société plutôt que de se limiter à la *décrire*. L'Angleterre, jugée dans un état lamentable, constitue la cible principale des jeunes contestataires.

Les artistes britanniques développent un discours tout aussi nihiliste et une esthétique encore plus choquante – notamment par l'utilisation de la croix gammée⁷ – que les groupes américains. Les thèmes qu'ils abordent se rattachent à leur réalité sociale. On peut penser au désespoir dans le discours politique, à l'état précaire de la société, au désordre urbain, etc. En s'en prenant aux structures même de l'ordre public, les punks sortiront de l'ombre pour s'affirmer comme un véritable phénomène national et planétaire au cours de l'année 1977. Le traitement médiatique,

³ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 58-69.

⁴ *Ibid*

⁵ Arthur Marwick, « British Society Since 1945 », London, Penguin Books, 1982 (1996), p. 270.

⁶ *Ibid*

⁷ Christophe Bourseiller, *Génération Chaos– Punk, New Wave 1975-1981*, France, Denoël, 2008, p. 82.

misant souvent sur le scandale, contribuera aussi grandement à placer les punks à l'avant-plan de la société anglaise⁸.

C'est donc dans ce contexte troublé qu'apparaît le punk. Né d'une sous-culture sombre, il devient rapidement un phénomène médiatique et un mouvement de masse qui seront récupérés par des jeunes de classe moyenne ou bourgeoise⁹. Le discours des artistes, musiciens ou non, fait constamment référence à la destruction et au désespoir. Tant dans les chansons que dans les images utilisées sur les vêtements et affiches, il est question d'anéantissement, d'explosion, de décomposition et du côté artificiel de la société. La plupart des ouvrages sur le punk le décrivent, à juste titre ou non, comme l'art provocateur le plus nihiliste et chaotique qui soit¹⁰. Toutefois, une dualité me semble apparaître : comment un discours aussi destructeur a-t-il pu pousser autant de jeunes anglais à *agir* et à *créer*, de leur propre façon, dans différentes sphères artistiques? C'est ici que se dévoile l'autre côté du punk : le message du « *do it yourself* » (le faire soi-même), qui pousse à l'activité plutôt qu'à la passivité. L'année 1978 est souvent associée à la mort du punk ou, du moins, de son essence en raison de sa commercialisation et de la perte de son authenticité marginale. Un grand nombre d'artistes s'inspireront alors de la philosophie du courant punk dans différents projets de nature plus constructive. On verra l'apparition d'un punk socialement engagé qui prendra ses distances à l'égard du discours nihiliste. D'ailleurs, un festival contre le racisme (*Rock Against Racism*) sera créé par des punks. De fait, ces jeunes créateurs auront la volonté d'amalgamer différents styles musicaux afin d'expérimenter de nouvelles sonorités – ici apparaîtra une complicité culturelle avec la musique reggae et ska des

⁸ David Buxton, *Le Rock : Star-système et société de consommation*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1985, p. 169-170.

⁹ Jean-Dominique Brierre et Ludwik Levin, *Punkitudes*, Paris, Albin Michel/Rock & Folk, 1978, p. 165.

¹⁰ *Ibid*, p. 13.

immigrants jamaïcains, les deux cultures se côtoyant souvent dans les mêmes quartiers. Ces jeunes seront à l'origine de la création d'une quantité impressionnante de compagnies de disques indépendantes et de fanzines. L'émergence de ces nouvelles compagnies changera la façon de produire et de distribuer la musique, alors que l'apparition des fanzines influencera plutôt la façon de lire et d'écrire sur la musique. C'est sur cette éclosion artistique, héritage du mouvement punk, que nous nous pencherons dans ce travail.

Problématique et hypothèse

La problématique avancée dans le cadre de ce mémoire est la suivante : comment les punks anglais passent-ils de discours destructeurs et nihilistes à des actions concrètes et constructives entre 1976 et 1980 ? Tout d'abord, il est important de dissiper quelques imprécisions : cette période représente les années ayant le plus contribué au développement de la musique et des compagnies indépendantes et au moment où le punk a eu l'impact social le plus considérable. Il serait toutefois faux de concevoir l'année 1976 comme un début et 1980 comme une fin nettement tranchés. En effet, il est important de garder à l'esprit que l'influence du punk perdure longtemps après 1980. Cependant, pour des raisons pratiques, l'analyse du discours, des actions et des œuvres des artistes punks sera circonscrite à cette période ciblée. À toute problématique se rattache une hypothèse. Nous nous permettrons d'avancer que le mouvement punk a bel et bien contribué à l'émergence d'une construction culturelle. En d'autres mots, nous postulons dans ce mémoire que le punk a, dans les faits, davantage contribué à bâtir qu'à détruire.

Concepts

Voici maintenant quelques concepts qui serviront d'outils d'analyse privilégiés dans le cadre de ce mémoire. D'abord, les termes « culture » et « sous-culture », nécessitent un certain approfondissement. Dans son livre *Resistance Through Rituals*, Stuart Hall apporte les précisions suivantes : « We understand the word “culture” to refer to that level at which social groups develop distinct patterns of life, and give *expressive form* to their social and material life-experience¹¹. » La culture renvoie donc, en quelque sorte, aux modes d'expression d'individus évoluant dans une société, selon les conditions matérielles et sociales disponibles. Toujours selon Hall, il existe une culture dominante : hégémonique. Cette culture se présente comme la norme ou la référence de l'ordre social : « The dominant culture represents itself as *the* culture. It tries to define and contain all other cultures within its inclusive range¹². » Par opposition, la sous-culture représente un groupe de personnes qui oeuvrent dans une société, sur la base de structures et, souvent, de normes différentes de la culture générale dominante : « [...] *sub-cultures* are sub-sets – smaller, more localised and differentiated structures, within one or other of the larger cultural networks¹³. » La sous-culture se présente donc comme une opposition à la culture générale. Par exemple, le mouvement hippie des années soixante se présentait comme une sous-culture (ou une contre-culture) par rapport à la dominante culturelle de l'époque. Pour ce qui est du mouvement punk, il agit en tant que sous-culture, tant à New York qu'en Angleterre, à cause du refus de vivre selon les conventions, morales ou esthétiques, et les normes établies. Les punks se dressent contre l'*establishment* et le font savoir par la provocation et le désir de rupture face aux générations précédentes. Une chose est claire : les punks prônent une scission avec le passé,

¹¹ Hall, Stuart, *Resistance through Rituals*, Londres, Routledge, 1990, p. 4.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p.5-6.

particulièrement avec la génération des années 1960 et de la première moitié des années 1970. Au plan musical, un grand nombre d'Anglais, des jeunes pour la plupart, ne s'identifient pas avec les grandes *rock stars* qui défilent sous leurs yeux. Mick Farren, journaliste du *New Musical Express*, publie même un article fort révélateur en 1976 à propos du courrier qu'il reçoit :

Letter after letter repeats the same thing. You all seem to have had it with The Who and Liz Taylor, Rod and the Queen, Jagger and Princess Margaret, paying three quid to be bent, mutilated, crushed or seated behind a pillar or PA stack, all in the name of modern, '70s style super rock.¹⁴

Le mode de vie de ces stars ne rejoint aucunement la réalité socio-économique de nombreux Anglais. Pour ces raisons, le punk se crée donc autour d'un clivage générationnel, mais aussi d'un conflit de classes sociales. Le mouvement n'est pas exclusivement composé de jeunes, même si ces derniers sont définitivement majoritaires en son sein. Les punks ne vivent pas en communauté comme telle, mais ils fréquentent les mêmes endroits et développent des sentiments d'aliénation, de frustration et une volonté de se distancer de cette société qu'ils détestent. Ce qui est important de retenir, selon Hall, c'est que les sous-cultures se bâtissent en réaction face à la culture dominante, qu'il rebaptise *culture parente* : « [...] they are all subordinate subcultures, in relation to the dominant middle-class or bourgeois culture¹⁵. » On peut donc aisément établir un parallèle avec le concept de classes sociales. Les sous-cultures se trouvent souvent dans les sphères ouvrières et davantage défavorisées, alors que la culture dominante fait généralement référence aux classes moyenne et bourgeoise.

Deux autres concepts qui seront importants dans notre étude doivent être précisés : il s'agit de nihilisme et de marginalité. Sans entrer dans l'analyse nietzschéenne du nihilisme, on soulignera

¹⁴ Mick Farren, « The Titanic Sails at Dawn », *New Musical Express*, 19 juin 1976, p.5.

¹⁵ *Ibid*, p.7.

cependant que son rapprochement de la philosophie punk s'explique par la perte d'espoir face à l'avenir. Ce sentiment donne lieu à des comportements très auto-destructeurs pour une majorité de groupes, allant de la surconsommation de drogues à l'automutilation occasionnelle.

Selon Jean Granier, qui écrit dans l'encyclopédie Universalis, le nihilisme « évoque spontanément les idées de négation, de destruction, de violence, de suicide et de désespoir¹⁶. » Plus loin dans l'article, Granier cite l'écrivain français Paul Bourget, qui associa, en 1885, le nihilisme à « une mortelle fatigue de vivre, une morne perception de la vanité de tout effort¹⁷. » C'est dans cette optique que sera utilisé le terme nihilisme à travers ce mémoire, soit dans une vision pessimiste de la société et de ses institutions. Ce type de nihilisme, que l'on qualifie souvent de passif, est teinté de rejet et de scepticisme face aux valeurs dites *morales*. Il a comme caractéristique l'exclusion de l'espoir, car c'est cet espoir qui amène l'amertume de vivre. Lawrence Olivier traite de cette question dans son ouvrage « Contre l'espoir comme tâche politique », paru en 2004 : « L'espoir, c'est le constat permanent de notre échec, c'est l'effort considérable que l'on déploie – effort vain et inutile – à essayer de rendre l'homme à son humanité¹⁸. » Friedrich Nietzsche, Albert Camus et Emil Cioran sont des auteurs généralement associés au nihilisme. D'ailleurs, en 1973, Cioran publie un ouvrage intitulé *De l'inconvénient d'être né*, qui reflète de façon assez juste le pessimisme et le mal de vivre général des jeunes punks des années 1970. On retrouve, à travers le livre, des phrases choc comme celle qui suit : « La hantise de la naissance, en nous transportant avant notre passé, nous fait perdre le goût de

¹⁶ Jean Granier, « Nihilisme », *Encyclopédie Universalis*, 24 Avril 2012, <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.usherbrooke.ca/encyclopedie/nihilisme/>

¹⁷ Ibid

¹⁸ Lawrence Olivier, *Contre l'espoir comme tâche politique*, Montréal, Liber, 2004, p. 105.

l'avenir, du présent et du passé même¹⁹. » Cioran livre plusieurs citations qui nous font sérieusement penser au slogan *No Future* des punks anglais. Évidemment, la mort et la destruction font également partie du discours de Cioran, son ouvrage étant truffé de remarques sur la futilité de l'existence : « Ce que chacun, qu'il ait de la patience ou non, attend depuis toujours, c'est évidemment la mort. Mais il ne le sait que lorsqu'elle arrive..., lorsqu'il est trop tard pour pouvoir en jouir²⁰. » Par son fatalisme et son pessimisme, le nihilisme passif rejoint le discours de plusieurs artistes punks, comme il sera analysé dans ce mémoire.

Bien évidemment, les attitudes nihilistes font des artistes punks des êtres *en marge*, de façon volontaire ou non. La marginalité, selon la spécialiste d'études interculturelles Vera Sheridan, se définit comme suit : « From an intercultural perspective, the term *marginal* generally refers to an individual identity outcome of being caught between two worlds, with a sense of not quite belonging in either one [...].²¹ » Cet état renvoie à un sentiment de ne pas appartenir à un groupe ou à une culture, et d'être pris entre deux mondes. L'être en marge se sent étranger par rapport à la culture dominante. Toutefois, Sheridan mentionne que la marginalité peut être constructive et même contribuer à bâtir une identité :

However, the ideas of constructive marginality and encapsulated marginality now go beyond discussions of individuals with inner conflicts. The marginal individual is thus someone who can cross cultural borders and employs marginality constructively. Marginality is no longer just a debilitating condition of an individual

¹⁹ Emil Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Folio, 1973, p. 5

²⁰ Ibid.

²¹ Vera Sheridan, « Marginality », *Encyclopedia of Social Problems*, 2008, SAGE Publications, 27 mai 2009. <http://www.sage-ereference.com/socialproblems/Article_n332.html>.

caught in a paradox but can also mean a plurality of identities, in essence intercultural identity, translating into a dynamic position as constructive marginality²².

Cette idée de marginalité constructive est directement liée à la problématique et à l'hypothèse du présent mémoire : les punks utilisent-ils ce sentiment d'aliénation face à la société pour se bâtir une ou plusieurs identités? Est-ce que cette négation que représente la marginalité peut avoir un effet dynamique et positif pour les punks? La plupart d'entre eux se retrouvent contre leur gré dans une situation marginale. Leurs conditions socio-économiques les rangent rapidement parmi la classe sociale la plus défavorisée : « Ce contexte socio-économique que nous venons de décrire est sous-tendu par une urgence, chez les jeunes laissés-pour-compte, de manifester leur désaccord avec une société qui d'emblée les tient dans la marge²³. » Ils choisissent donc d'accentuer cette marginalité par le punk, d'exploiter cette image de renégats et de rejetés d'une façon extrême et consciente. La musique a toujours été un moyen d'expression pour ceux qui n'avaient pas le droit de parole et, dans le contexte du punk, elle donne cette parole à ceux qui se sentent dans une marginalité des plus profondes : « Il n'y a pas de punk sans musique. De tout temps la musique a été le moyen d'expression des esclaves, des opprimés, des exclus, des renégats, des rejetés, des laissés-pour-compte de la société, de tous ceux qui n'ont pas le droit de parole²⁴. »

Sources et méthodologie

Les différentes sources se divisent en trois catégories : la revue britannique *Melody Maker*, quelques fanzines anglais de la période étudiée (*Sniffin' Glue* et *Vague*), ainsi que des sources complémentaires, soit des documentaires audio-visuels de l'époque étudiée, des recueils

²² Ibid.

²³ Nancy Jolicoeur, « Le punk : de la révolte à la ritualisation », *Groove – Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 155.

²⁴ Jean-Dominique Brierre et Ludwik Levin, *Punkitudes*, Paris, Albin Michel/Rock & Folk, 1978, p. 7.

d'articles parus dans différents magazines britanniques au fil du temps, des biographies d'artistes punks de la fin des années 1970 et, finalement, un index appelé Rock's Back Pages qui se retrouve sur Internet (www.rocksbackpages.com). Dans cet index, entre 150 et 200 articles en lien avec l'objet d'étude ont été publiés chaque année pour la période étudiée.

Le *Melody Maker* est un magazine hebdomadaire créé en 1926 et qui a été publié jusqu'à la toute fin du siècle. Au moment de sa fusion avec le *New Musical Express* en 2000, le *Melody Maker* était la plus vieille revue musicale britannique. Elle avait débuté en s'intéressant à la musique jazz, pour ensuite élargir son éventail musical dans les décennies suivantes. De 1977 à 1980, la revue était la deuxième en popularité en Angleterre, derrière la mythique *New Musical Express* (NME). Le *Melody Maker* a grandement contribué à la couverture de nouveaux artistes punks dans les années 1970, par le biais de nombreuses entrevues et articles de fonds sur ces derniers ainsi que sur les scènes locales de différentes villes du Royaume-Uni (Londres, Liverpool, Manchester, Glasgow, Bristol, etc.). La revue n'est pas disponible à l'Université de Sherbrooke, mais il est possible d'en commander les exemplaires, sous forme de microfilms, de la Memorial University à Terre-Neuve. Une sélection d'articles couvrant le sujet est donc nécessaire afin de composer un corpus de recherche. Cette revue ne couvre pas uniquement la musique punk de la fin des années 1970. Chaque style musical y possède une section distincte, notamment la musique jazz et folk. Le *Melody Maker* s'adresse à tout amateur de musique qui veut se renseigner sur les nouvelles tendances ou sur la musique plus traditionnelle, sur les spectacles à venir ou bien sur les instruments à vendre. Le magazine possède également des sections « nouvelles », « entrevues » et « critiques ». Cette publication constitue une référence incontournable pour la

musique du 20^e siècle. Elle est reconnue pour avoir largement contribué à la couverture de groupes punks et new wave (avec la *New Musical Express* et *Sounds*).

La sélection d'articles s'est évidemment appuyée sur un premier critère qui est le mot « punk ». Son utilisation doit faire référence à la description d'un groupe ou d'un artiste. Beaucoup des articles identifiés sur la base de ce critère ont été publiés dans les années 1977 et 1978. L'autre critère important à partir duquel nous avons trié les articles est l'apparition de nouvelles formations. Chaque article qui traite d'un nouveau groupe a été conservé et analysé pour identifier si le punk a une influence directe ou non sur sa musique. Parmi les entrevues ainsi repérées avec les nouveaux artistes, nous avons tenté d'identifier si le punk a eu de l'importance dans leur décision de faire de la musique. Beaucoup de ces articles sur les nouvelles formations sont publiés après l'année 1978, de nombreux groupes se formant pendant la vague du mouvement punk et apparaissant quelques années plus tard. La méthodologie sera principalement qualitative, étant donné que l'analyse de contenu sera effectuée à partir des discours et des propos tenus par les différents artistes de l'époque.

Les fanzines occupent une place importante en Angleterre durant le mouvement punk. En effet, de nombreux fanzines apparaîtront avec le punk, leurs auteurs étant fortement inspirés de la mentalité *do it yourself* et ayant le désir de s'exprimer sur les différentes scènes musicales punks. Pour le présent mémoire, deux fanzines seront analysés. Tout d'abord, *Sniffin' Glue* est probablement le plus connu de tous les fanzines en Angleterre. Il est publié pour la première fois au milieu de l'année 1976, avant même que le mouvement punk devienne un phénomène à l'intérieur du pays. Il est important de noter que tous les numéros de *Sniffin' Glue* ont pu être

rassemblés, ce qui constitue à l'évidence une richesse importante de notre corpus. Ce fanzine est donc disponible dans son intégralité, soit les treize exemplaires originaux couvrant jusqu'à la fin de 1977. Évidemment, on retrouve au sein de ces différentes éditions de nombreuses entrevues avec les artistes du mouvement punk. De plus, on retrouve des articles de Perry lui-même ainsi que de quelques collaborateurs qui viendront ajouter une toute autre dimension à l'analyse. Le fanzine *Vague*, dont la publication s'étire sur une beaucoup plus longue période (1977-1992) sera également étudié pour les années qui correspondent à notre étude. Il a été possible de mettre la main sur un recueil intitulé *The Great British Mistake*, contenant de nombreux articles de la revue. Paru en 1992, cette collection comprend des entrevues, mais aussi plusieurs articles de fond, détaillés et nuancés, portant sur le mouvement punk anglais. Bref, ces deux fanzines seront utilisés à des fins d'analyse, étant donné l'influence non-négligeable de ces écrits sur le punk.

Enfin, le dernier type de sources, bien que complémentaire, ne devra pas être sous-estimé. Tout d'abord, une quantité importante de documentaires audio-visuels portant sur le mouvement punk (musical et social) a paru au cours des années. Le réalisateur Julian Temple s'est particulièrement illustré dans ce domaine avec la réalisation de trois documentaires sur le sujet : « The Great Rock n' Roll Swindle » (1980), « The Filth and the Fury » (2000) et « The U.K. Subs » (1979). Ces œuvres traitent de la création du mouvement, de la société anglaise des années 1970, de l'importance du groupe The Sex Pistols, etc. Dans « The Filth and the Fury », on retrouve de nombreux extraits d'entrevues d'artistes de l'époque. Ces mêmes artistes sont interrogés 25 ans plus tard. Le fait de comparer leurs propos tenus d'abord dans le feu de l'action puis de manière rétrospective permet de déceler si le discours a changé en un quart de siècle. D'autres documentaires s'avèrent intéressants pour éclairer notre analyse, notamment celui portant sur le

groupe Joy Division, une formation pionnière du « post-punk » et ayant évolué de 1977 à 1980. Joy Division a été l'une des premières formations à se joindre à la compagnie de disque indépendante Factory Records. Enfin, le film de Don Letts « Westway to the World » (2000) sur le groupe The Clash est un document important sur l'aspect engagé du mouvement punk et sur son orientation vers un discours davantage constructif et positif, qui s'éloigne du caractère nihiliste initial. Encore une fois, on retrouve les commentaires des artistes à la fin des années 1970 et également en 2000.

Toujours dans ce volet des sources complémentaires, il faut aussi inclure des recueils d'articles et des autobiographies d'artistes qui ont été publiés, en particulier au début des années 2000, soit lors du 25^e anniversaire de l'éclosion du punk dans la société anglaise. Ainsi, la *New Musical Express* a publié, en 2002, un recueil d'articles parus entre 1975 à 1979 présentant les différents courants caractéristiques du mouvement punk. Cet ouvrage très complet couvre l'influence pionnière de la scène new-yorkaise en Angleterre, l'apogée du punk en 1976-1977, ainsi que la transition du mouvement vers le courant « *new wave* » et l'éclatement artistique qui en découle.

Parmi les autobiographies repérées, deux se distinguent en importance. Premièrement, celle de John Lydon (chanteur du groupe punk The Sex Pistols et du groupe post-punk Public Image Limited), publiée en 1994 et intitulée *No Irish, No Blacks, No Dogs*. Lydon, dans un discours cru et satirique, y raconte son histoire, sa version des faits et ses influences. Fait intéressant, il réserve un espace à différents artistes et journalistes de l'époque, entraînant un amalgame de points de vue, parfois présentés dans un style rappelant celui d'un débat. La deuxième autobiographie, *24 Hour Party People*, est celle d'Anthony Wilson, créateur de la compagnie de disque

indépendante Factory Records. Wilson y décrit, avec un style coloré, comment les *Sex Pistols* et le punk ont changé sa vie. Il parle de la création de sa compagnie et de son approche qui laissait carte blanche aux groupes signés. Il traite également du fonctionnement de la compagnie à l'interne, tout comme du processus de production et de distribution de leur musique.

Enfin, l'index *Rock's Back Pages* a été fort utile pour repérer d'autres articles significatifs de l'époque. Un grand nombre d'entrevues y sont répertoriées et s'avèrent tout aussi pertinentes que celles parues dans le *Melody Maker*. Plusieurs des articles que nous estimons pertinents pour notre étude proviennent des deux autres publications britanniques majeures, soit le *New Musical Express* et *Sounds*. D'autres articles provenant des publications moins connues du grand public se sont aussi s'avérées fort utiles. De nombreux journalistes musicaux – on peut penser à Caroline Coon, Jon Savage, Nick Kent et Paul Morley – ont débuté leur carrière en écrivant sur le mouvement punk. Comme mentionné plus haut, l'écriture journalistique musicale a connu un essor considérable grâce à la philosophie punk. Ainsi, de nombreux écrivains se sont forgés un style bien à eux qui leur a permis de publier des livres dans les décennies suivantes, notamment Jon Savage avec ses nombreux ouvrages sur la sociologie musicale.

Bilan historiographique

Pour bien comprendre le phénomène social que représente le punk dans l'histoire contemporaine, il est primordial de faire une analyse des divers ouvrages majeurs qui ont traité de ce mouvement. Dans l'optique de se familiariser avec la société anglaise de l'après Deuxième Guerre mondiale, il est également important de jeter un œil aux travaux d'historiens s'étant intéressés à cette thématique. Enfin, un regard particulier doit être porté sur la multiplication des sous-cultures en

Angleterre au cours de la deuxième moitié du 20^e siècle. Ainsi, le bilan historiographique qui suit sera divisé en trois parties distinctes : l'histoire du mouvement punk, les caractéristiques socioéconomiques de l'Angleterre de 1945 à 1980, et finalement le phénomène des sous-cultures, qui touche surtout la jeunesse au cours de la même époque.

Le mouvement punk

Un aspect de la production scientifique portant sur le mouvement punk se doit d'être précisé d'entrée de jeu : très peu d'écrits proviennent d'historiens. En fait, dû à la contemporanéité de notre sujet, il est nécessaire de nous tourner vers la littérature provenant de sociologues, de littéraires et même d'artistes ayant été eux-mêmes impliqués dans le mouvement. En outre, il faut garder en mémoire que la plupart des auteurs ayant écrit sur cette période ont été des témoins directs et parfois même actifs de ce mouvement. De sorte, il est tout à fait possible que certains ouvrages témoignent d'une certaine subjectivité due à la proximité qu'il y a entre les auteurs et leur sujet.

Il existe néanmoins des ouvrages d'envergure qui s'imposent comme de véritables références sur le mouvement punk de la fin des années 1970. C'est notamment le cas de *England's Dreaming* (1991), de l'auteur Jon Savage, qui figure assurément parmi les plus influents et les plus cités. L'auteur, qui a d'ailleurs amorcé sa carrière de journaliste dans les fanzines punks en 1977, s'emploie à y faire l'histoire du groupe The Sex Pistols sur fond de scène d'une Angleterre en difficulté. Savage analyse le mouvement punk comme une réaction, un cri de désespoir provenant d'une génération qui ne voulait pas être identifiée à la société dans laquelle elle évoluait. Il pose également un questionnement intéressant, typique des difficultés rencontrées par toutes les sous-cultures à travers l'histoire : « How do you avoid becoming part of what you're protesting

against²⁵ ? ». Son analyse démontre que le punk n'a finalement pas échappé au piège que sous-tend cette problématique, car la récupération du mouvement par le système et l'industrie musicale s'avéra très rapide. En ce sens, selon l'analyse de l'ouvrage de Savage, le punk semble avoir échoué : il paraît être devenu un produit de consommation de masse au même titre que la musique pop ou disco. Savage mentionne toutefois que le punk – terme qu'il utilise fréquemment comme nom propre –, malgré son déclin rapidement déclaré dès le milieu de 1977, perdura de façon symbolique à travers les sociétés urbaines. Le punk, poursuit-il, représenta les jeunes marginaux, ceux qui se sentaient *à l'écart* : « It also asserts the continued vigour – twenty-five or so years after it's heyday – of the Punk DNA, not as music or culture or one group, but as a global symbol for youth disaffection, rebellion, sheer trouble.²⁶ » L'idée n'est pas, pour Savage, d'associer le punk seulement à la musique ou à un groupe distinct, mais bien à la représentation du *détachement* social d'une partie de la jeunesse, celle qui se sentait aliénée et abandonnée.

Savage présente le punk comme étant *hérétique* : comme une forme d'expression pour ceux qui vivaient, bien souvent, en sens inverse de la majorité. C'est de l'histoire de cette catégorie sociale qu'il est question dans l'ouvrage *Please Kill Me* de Legs McNeil et Gillian McCain. Paru en 1996, cet ouvrage figure également parmi les contributions de marque en ce qui a trait à l'historiographie du mouvement punk. À l'instar de l'œuvre de Jon Savage, cette publication met en lumière l'histoire du punk aux États-Unis avant son éclosion en tant que mouvement culturel et populaire en Angleterre.

²⁵Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. XVI.

²⁶*Ibid*, p. XVII.

Ce qui caractérise l'ouvrage de McNeil et de McCain, c'est avant tout la méthodologie utilisée. En effet, son originalité tient de l'utilisation d'une riche enquête orale, qui fut effectuée par l'entremise de plus d'une centaine d'entrevues par les auteurs. Aucune analyse ni description n'est faite par les auteurs, à l'exception de l'introduction et de la conclusion. Toute la place est ainsi réservée à la multitude de témoignages des artisans américains du courant nihiliste. S'entremêlent alors, de façon non censurée, des extraits de la quotidienneté de ces individus. Il s'agit d'une histoire qui vise à faire sortir de l'ombre le récit d'une marginalité, c'est-à-dire celui de plusieurs artistes ayant fréquenté des milieux nocturnes, voir décadents, tels que les milieux urbains de New York et de Détroit; des artistes, somme toute, à l'origine du mouvement punk. Il ne faut cependant pas penser pour autant que le tableau présenté dans les ouvrages de Savage et de McNeil et de McCain est toujours sombre. Plusieurs témoignages sont faits avec humour et même avec auto-dérision.

L'aspect principal qui différencie l'ouvrage de McNeil-McCain de celui de Savage s'observe par l'absence quasi totale, dans les discours tenus par les artistes états-uniens, de contenu politique. En effet, *Please Kill Me* se penche davantage sur la sphère personnelle des individus, ne cherchant pas, en contrepartie, à créer des parallèles avec la situation politique ou économique. Évidemment, le thème de la marginalité revient continuellement comme toile de fond aux événements et anecdotes racontés : « Just remember, we wrote this book to tell the story of a bunch of losers and misfits, junkies and whores, geniuses and idiots, poets and illiterates who banded together for a brief moment in history, to make great rock n' roll, and to have a real cool

time doing it²⁷. » C'est l'histoire orale, diront McNeil et McCain, d'une bande de rejetés et de laissés-pour-compte qui trouva plaisir et moyen d'expression dans la musique, et la plupart du temps, dans ses excès. Le livre transmet finalement une des idées essentielles du punk : il est possible d'accomplir quelque chose (dans le cas présent, de la musique) même si l'on se sent socialement dépossédé.

Un élément semble avoir été grandement débattu au fil des ans, à savoir l'association identitaire du punk à une génération spécifique. Le punk appartient-il seulement à la jeunesse de la fin des années 1970? Dès 1978 paraissait l'ouvrage *Punkitudes*, de Jean-Dominique Brierre et de Ludwik Lewin. Cette publication traitait du punk comme d'une « chose du passé ». Certes, les auteurs de *Punkitudes* identifiaient le mouvement comme étant la voix des opprimés et des exclus de la société²⁸. Or, pour eux, le punk avait aussi prouvé son côté éphémère lorsqu'il devint un produit commercialisé par de plus grandes entreprises : « On le voit à tout moment osciller entre deux pôles : la révolte sauvage et sa récupération par le monde des affaires²⁹. »

L'idée que le punk appartient à une génération en particulier est également partagée par Christophe Bourseiller, auteur de *Génération Chaos*. Il est déjà possible de comprendre, par le titre choisi, que Bourseiller situe le punk dans un cadre bien précis. Il organisa d'ailleurs son ouvrage autour des années 1975 à 1981, à l'intérieur desquelles la période de 1977-1980 apparaît comme l'apogée du mouvement³⁰. Bourseiller rejoint toutefois Jon Savage pour ce qui est de

²⁷Legs McNeil et Gillian McCain, *Please Kill Me : The Uncensored Oral History of Punk*, New York, Evergreen, Grove Press, 2006 (réédition), p. 446.

²⁸Jean-Dominique Brierre et Ludwik Levin, *Punkitudes*, Paris, Albin Michel/Rock & Folk, 1978, p. 7.

²⁹Ibid, p. 6.

³⁰Christophe Bourseiller, *Génération Chaos – Punk, New Wave 1975-1981*, France, Denoël, 2008, p. 12.

l'héritage du mouvement, notamment dans les sphères artistique et sociale. Sans aller aussi loin que Savage dans son analyse, il reconnaît les punks comme une génération qui aura laissé sa marque sur la société urbaine contemporaine.

Cette idée sera cependant fortement contestée par Craig O'Hara dans son ouvrage *La Philosophie du Punk – Histoire d'une révolte culturelle*. Publié pour la première fois en 1992, ce livre se penche sur les différents messages et idéaux du punk. O'Hara contribue à démystifier les clichés et les interrogations face au mouvement punk. La principale caractéristique de son livre est qu'il est écrit au présent, n'associant jamais les punks à une génération précise. Au contraire, le punk demeure, aux yeux de l'auteur, une scène bien vivante. O'Hara n'hésite d'ailleurs pas à écorcher les adeptes de la conception éphémère du mouvement punk : « Le renvoi du punk à une tendance ou à une mode passagère a eu le même genre d'effet que la première interprétation du punk comme étant violent et négatif³¹ ». Œuvrant lui-même au sein de groupes de musique punk, O'Hara affirme que le punk est une « philosophie grandissante et changeante » et que l'individualisme et la non-conformité forment ses principales bases³². Les années 1976-1980 ne représenteraient, selon lui, rien de plus que le début du mouvement. O'Hara croit également que plusieurs auteurs ont ignoré le développement du mouvement dans les scènes underground internationales. Il qualifie même la plupart des ouvrages sur le punk d'obsolètes.

Deux autobiographies d'artiste revêtent également une certaine importance dans le domaine du mouvement punk : *No Irish, No Blacks, No Dogs* de John Lydon (leader des Sex Pistols) et

³¹Craig O'Hara, *La Philosophie du Punk – Histoire d'une révolte culturelle*, Edimbourg, Londres, San Francisco, AK Press, 1992 (1999), p. 65.

³²*Ibid*, p. 36.

Shibboleth : My Revolting Life de J.J. Ratter (membre du groupe Crass). À l'intérieur de ces deux ouvrages, Lydon et Ratter effectuent un retour sur leur vie avant le punk pour ensuite illustrer à quel point ce mouvement a transformé leur existence. Cependant, les deux auteurs ne tiennent pas pour autant le même discours. Pour Ratter, les mouvements de contre-culture des années 1960 (mai 1968, les situationnistes, la campagne pour le désarmement nucléaire, etc.) ont exercé une grande influence sur lui et sur le mouvement punk. À ses yeux, tant le punk que ces mouvements furent rapidement intégrés au système alors que leurs artisans les plus radicaux étaient condamnés par les médias. À l'inverse, John Lydon déclare que le punk n'eut rien à voir avec les situationnistes et les mouvements contre-culturels des années 1960 : « All the talk about the French Situationists being associated with punk is bollocks. It's non-sense ! Now that really is coffee-table book stuff. The Paris riots and the Situationist movement of the sixties – it was all nonsense for the arty French students³³ . » Mis à part pour décrire son enfance et son adolescence, Lydon traite d'ailleurs très peu des années 1960 dans son autobiographie. Si Ratter voit le punk en quelque sorte comme la continuité ou la suite logique de la contre-culture des années 1960, Lydon, quant à lui, ne semble y accorder qu'une très mince importance. Son ressentiment face aux hippies et à la génération des années 1960 indique plutôt l'existence d'une rupture générationnelle. Cette différence dans l'interprétation formulée par ces deux auteurs s'explique possiblement par le fait que Ratter est de douze ans l'aîné de Lydon. Ce simple fait tend, du moins, à démontrer que le punk ne touchait pas uniquement une génération précise.

Les caractéristiques socio-économiques de l'Angleterre entre 1945 et 1980

³³John Lydon, *Irish, No Blacks, No Dogs*, New York, Picador USA, 1994, p. 3.

En jetant un coup d'œil rapide à l'historiographie du Royaume-Uni après la Deuxième Guerre mondiale, on constate immédiatement que le mot « déclin » revient à plusieurs reprises. Déjà en 1973, l'historien français Roland Marx, dans *La Grande-Bretagne contemporaine*, témoignait de l'affaiblissement de l'Angleterre : « Celle-ci pourrait être placée sous le signe de la décadence et des incertitudes, parfois de la médiocrité. Elle [l'Angleterre] sera surtout l'analyse des réadaptations souvent difficiles d'une vieille nation à un monde qui connut les mutations les plus accélérées³⁴. » Sans dresser un portrait trop sombre de la situation économique britannique de l'après-guerre, Marx spécifie néanmoins que les réformes confirment que la Grande-Bretagne doit désormais viser la coopération internationale³⁵. Selon son analyse, l'instabilité économique est reflétée dans la sphère politique également : les travaillistes et conservateurs s'échangent plusieurs fois le pouvoir entre 1945 à 1973. L'auteur démontre que la conjoncture économique est constamment en changement pendant près de trente années :

Après un redressement difficile de la situation née de la guerre, la Grande-Bretagne connut une croissante prospérité dans les années 1950, avec cependant de multiples « accidents de parcours » avant d'entrer, avec les années 60, dans une phase extrêmement délicate, qui ramena les travaillistes au pouvoir et obligea d'envisager une refonte globale du système³⁶.

Le début des années 1960 est d'ailleurs la période décisive dans le renoncement de la Grande-Bretagne au titre de grande puissance mondiale. Elle cherche alors de nouvelles formes d'union avec les États européens, dans ce que Marx appelle « L'Option Européenne »³⁷. Bref, en 1973, Roland Marx, décrit l'Angleterre comme étant à la croisée des chemins : ses décennies d'instabilité économique la forcent à envisager une perspective européenne et à laisser derrière son passé tissé de gloires.

³⁴ Roland Marx, *La Grande-Bretagne contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 6.

³⁵ *Ibid*, p. 212.

³⁶ *Ibid*, p. 224.

³⁷ *Ibid*, p. 291.

Trois ans plus tard, en 1976, François David publie un ouvrage au titre percutant et évocateur : *Autopsie de la Grande-Bretagne*. Évidemment, David y décortique les principaux éléments prouvant que l'Angleterre n'est plus une grande puissance économique. Il analyse entre autres les éléments à l'interne qui ont plongé le pays dans une situation économique fragile : l'amateurisme du patronat et des entrepreneurs, les nombreuses grèves qui se déclenchent sans cesse à travers le pays, ainsi que la faiblesse de la politique économique des gouvernants. À propos de cette politique économique, François David critique son caractère passif : « Subie plutôt que volontaire, elle a consisté, la plupart du temps, en une simple réaction – souvent tardive – aux crises successives qu'a traversées le pays depuis trente ans³⁸. » Quant au commerce externe britannique, il dépend largement des États-Unis, étant donné l'implantation massive des capitaux américains au Royaume-Uni. Il s'agit d'une situation singulière en Europe, la Grande-Bretagne représentant le pays le plus lié, et depuis le plus longtemps, au capital américain³⁹. D'ailleurs, dans sa conclusion, l'auteur mentionne que si l'Angleterre continue de régresser par rapport aux autres pays d'Europe, elle deviendra pratiquement un prolongement américain : « [...] le Royaume-Uni, après avoir été le plus grand Empire du monde, deviendra une colonie des États-Unis et de l'Europe occidentale⁴⁰. » Bref, François David dresse un portrait très sombre de la Grande-Bretagne, là où, semble-t-il, il ne fait pas très bon vivre.

François Bédarida n'y va pas d'une analyse aussi drastique dans son ouvrage *La Société Anglaise – Du Milieu du XIXe siècle à nos jours*, paru pour la première fois en 1976 et réédité en 1990. Tout d'abord, il souligne le maintien du plein-emploi en Angleterre pendant vingt ans après la

³⁸ *Ibid*, p. 52.

³⁹ *Ibid*, p. 183.

⁴⁰ *Ibid*, p. 264.

Deuxième Guerre mondiale, le taux de chômage ne dépassant jamais le chiffre magique du 3 % : « Or non seulement cette règle d'or a été respectée, mais pendant plus de vingt ans après la guerre le taux est pratiquement resté inférieur à 2 %, le nombre des chômeurs oscillant entre le seuil incompressible de 300 000 et un effectif de 500 000 à 600 000⁴¹. » Bédarida affirme que la croissance et la prospérité marchent de pair dans une société d'abondance. Il adopte ainsi un autre discours que celui de François David : « Même s'il y a de bonnes raisons de critiquer le manque de dynamisme de l'économie britannique par comparaison avec les autres pays européens, la croissance est une réalité incontestable [...]»⁴². »

Toutefois, François Bédarida mentionne qu'à l'intérieur, le pays est en ébranlement; la vieille Angleterre se transforme de façon rapide et radicale. La métamorphose s'explique par plusieurs raisons, notamment par l'entrée dans une ère d'abondance ainsi que le constant affrontement entre deux codes moraux (le vieux code moral versus la soif éperdue de liberté). Ce combat donnera lieu à l'effondrement des valeurs souvent associées au catholicisme pendant les années 1955-1965⁴³.

Enfin, l'historien explique cette mutation sociale par une rupture des Anglais face à leur sens national et à leur esprit patriotique. Il identifie la crise du Canal de Suez comme élément déclencheur et même révélateur : « [...] non seulement l'Angleterre n'est plus une puissance de premier rang, mais le fiasco subi trahit une faiblesse fatale. Incontinent, le “ plus petit des

⁴¹ François Bédarida, « La Société anglaise – Du milieu du XIXe siècle à nos jours », Paris, éditions du Seuil, 1976 (1990), p. 357.

⁴² *Ibid*, p. 355-356.

⁴³ *Ibid*, p. 351-352.

grands ” doit se muer en “ plus grand des petits ”⁴⁴. » Il se produit alors une perte de confiance au niveau du sentiment et de l'identité nationales. D'ailleurs, Bédarida fait remarquer qu'en 1963, les Allemands qualifient le Royaume-Uni « d'homme malade de l'Europe⁴⁵. »

Bédarida parle alors d'un « désenchantement » collectif, alimenté par trois facteurs : la perte de l'Empire (décolonisation), la fin de la croyance en la nation « élue », ainsi que la condamnation à devenir « Européen » au même titre qu'être « Britannique »⁴⁶. Dans un nouveau chapitre écrit en 1990, il ajoute que les résultats de ce nouveau vide identitaire national sont reflétés dans la montée incessante des inégalités, de la criminalité et de la délinquance depuis le milieu des années 1970. Les comportements asociaux laissent transparaître une démoralisation et même un désespoir (Bédarida cite même brièvement le nihiliste du mouvement punk en exemple), menaçant la stabilité et les valeurs de la société anglaise⁴⁷.

L'historien écossais Arthur Marwick s'est également intéressé à la société britannique de la deuxième moitié du 20^e siècle. En 1982, il fait paraître *British Society Since 1945*, dans lequel il explore les modes de vie anglais à travers la culture, la famille, les races, les genres et les classes. Marwick mentionne que le régime de l'État providence, caractéristique de la société anglaise d'après la Deuxième Guerre mondiale, comporte des failles. En effet, l'auteur affirme que les mesures sociales prises par l'État étaient circonscrites par la situation économique fragile de l'après-guerre⁴⁸. Par ailleurs, les gouvernements travaillistes et conservateurs portaient respectivement leur attention sur l'État ou les grandes industries privées, au détriment des plus petites entreprises : « [...] Labour preferred the State, the Conservatives in certain circumstances

⁴⁴ *Ibid*, p. 353.

⁴⁵ *Ibid*, p. 384.

⁴⁶ *Ibid*, p. 384-386.

⁴⁷ *Ibid*, p. 439.

⁴⁸ Arthur Marwick, « *British Society Since 1945* » =, London, Penguin Books, 1982 (1996), p. 59.

preferred large-scale private industry. Both showed little interest in the small businessman, offering little encouragement to true private enterprise »⁴⁹.

Tout comme Bédarida, Marwick explique que malgré la piètre situation économique générale, l'Angleterre vit tout de même d'abondance : « Despite recurrent economic crises, the reality for the vast majority of British people was that at last the country seemed to have entered into the kind of high-spending consumer society long familiar from American films⁵⁰. » Évidemment, il traite aussi de la transformation à l'interne de la société anglaise. Les principaux éléments que l'auteur fait ressortir de son analyse sont : l'ouverture nouvelle aux idées critiques à l'égard de la consommation de masse, la réviviscence de la gauche (la « New Left »), les arts et divertissements de plus en plus satiriques de la société britannique ainsi que le nouveau phénomène économique et culturel de la jeunesse⁵¹. Ainsi apparaît, dans l'analyse de Bédarida, un climat de confrontation idéologique entre la vieille garde et les partisans d'une société moins contraignante : « A running battle between the advocates of permissiveness and tolerance and those of purity and censorship was joined : that battle in itself served to publicize the fact that change indeed was taking place⁵². »

Finalement, Marwick expose les différentes divisions caractéristiques des années 1970 au Royaume-Uni. La réalité économique crée un clivage au niveau de l'emploi pour la jeunesse anglaise et la société : « [...] a nationwide divide between young people unable to secure jobs and

⁴⁹ *Ibid*, p. 107.

⁵⁰ *Ibid*, p. 110.

⁵¹ *Ibid*, p. 120-124.

⁵² *Ibid*, p. 125.

the rest of society⁵³. » Les tensions sont aussi palpables au sein des minorités ethniques, ces dernières ayant davantage de difficultés à se trouver des emplois que la majorité blanche. Ajoutons à ces éléments des attaques de plus en plus fréquentes de l'IRA dans le conflit avec l'Irlande, et on obtient une société *ingouvernable* pendant une bonne partie de la décennie. Ce climat laisse des marques profondes dans la société anglaise, soutient l'auteur : « There were ugly new scars on the face of British society, to be sure⁵⁴. »

Les sous-cultures de la jeunesse anglaise

Deux ouvrages traitant du phénomène des sous-cultures après la Deuxième Guerre mondiale en Angleterre sont publiés dans les années 1970. Le premier est *Resistance Through Rituals : Youth Subcultures in Post-War Britain*, publié en 1978 par le Centre d'Études Culturelles Contemporaines (Centre for Contemporary Cultural Studies – CCCS) de l'Université de Birmingham en Angleterre. Le livre est une collection d'articles rédigés par les différents sociologues du CCCS et il est considéré comme un apport indéniable à la sociologie culturelle : « Whether or not the writers were aware at the time, their work was to be decisive in the development of cultural sociology⁵⁵. » L'ouvrage ne comporte pas de thèse unique, ou bien de ligne directrice, étant donné la vaste étendue de ses thèmes (les *teddy boys*, les *mods*, les *skinheads*, l'utilisation de la drogue dans les groupes, le reggae et les *rastas*, le style vestimentaire, le manque de présence féminine, etc.). Le livre met en évidence l'explosion culturelle de la seconde moitié du siècle dans toute sa diversité. Empruntant un cadre d'analyse

⁵³ *Ibid*, p. 201.

⁵⁴ *Ibid*, p. 223.

⁵⁵ Simon Winlow, *Resistance Through Rituals*, (2nd edn), Crime, Media, Culture, Vol. 3., no 3, 2007, p. 394.

très marxiste, les principaux auteurs dirigent leur attention vers le concept de *résistance* de la jeunesse envers l'establishment ou l'hégémonie. C'est d'ailleurs par cette opposition face à l'hégémonie que se définit le phénomène de sous-culture : « [...] *sub-cultures* are sub-sets – smaller, more localised and differentiated structures, within one or other of the larger cultural networks⁵⁶. » La résistance se transpose en une série de comportements, de normes et de valeurs constamment en opposition avec cette même dominante sociale et politique. La jeunesse y est présentée comme un cauchemar pour l'autorité : « [...] the nightmare of a society which, in some fundamental way, had lost its way and authority over its young, which had failed to win their hearts, minds and consent [...]»⁵⁷. » En résistant à travers différents modes d'expression (des *rituels*), les sous-cultures deviennent une représentation du rapport de force dominants / dominés.

The Meaning of Style, de Dick Hedbige, paraît en 1979, soit en plein cœur de la période étudiée dans le cadre du présent mémoire. Hedbige y analyse chaque mouvement de jeunesse de l'après guerre : les *teddy boys*, les *mods*, les *rastas*, les *beatniks*, les *hipsters*, les *skinheads*, les *punks*, etc. À travers ses analyses, Hedbige mentionne que la classe ouvrière de la société anglaise se retrouve fragmentée après la Deuxième Guerre mondiale. Le morcellement laisse l'Angleterre dans une ère de polarisation sociale et politique, contribuant par le fait même à la formation de différentes sous-cultures urbaines. Adoptant, lui aussi, un cadre analytique fortement inspiré du marxisme, Hedbige présente les classes sociales comme une force concrète dans la représentation et le style déployés par les différentes sous-cultures. L'auteur se concentre sur la signification des symboles et des styles comme *modes d'expression* des divers groupements urbains : « The raw material of history could be seen refracted, held and “handled” in the line of a mod's jacket, in

⁵⁶Stuart Hall, *Resistance through Rituals*, Londres, Routledge, 1990,p.5-6.

⁵⁷ *Ibid*, p. 59.

the soles on a teddy boy's shoes⁵⁸. » Les formes d'expression sont des représentations de la position sociale d'un groupe (souvent de la classe ouvrière). Hedbige porte également une attention particulière à la valorisation des jeunes au sein d'un groupe social. Il arrive que des adolescents ne savent pas trop se situer entre la conformité et la déviance, le travail et les loisirs, l'école et la famille, etc. L'appartenance à une bande les aide alors à se positionner socialement et à se définir selon différentes normes et valeurs. Le fait de rejoindre un groupe joue un rôle crucial dans l'estime de soi des jeunes ayant accumulé des échecs familiaux, académiques et professionnels, précise l'auteur. Les sous-cultures se voient donc attribuer deux rôles : celui de l'expression et de la valorisation par rapport à une situation sociale.

Pour sa part, Arthur Marwick est un historien qui ne s'associe aucunement aux marxistes. Ayant publié des ouvrages substantiels sur l'histoire culturelle au fil des ans, une de ses publications retiendra particulièrement notre attention. Il s'agit d'un ouvrage colossal de près de 900 pages intitulé *The Sixties*, paru en 1998, dans lequel Marwick revoit la décennie des années 1960 de fond en comble. L'auteur s'éloigne des marxistes en s'intéressant davantage à la dimension identitaire de l'âge. Il y analyse les différents mouvements de libération et courants progressifs de cette période forte en changements. Évidemment, Marwick consacre plusieurs centaines de pages aux différentes sous-cultures anglaises, des *Angry Young Men* (associés à la littérature) en passant par les mods et rockers (associés à la musique). L'auteur n'adopte pas la théorie des classes sociales qui prévaut chez quelques auteurs marxistes des années 1970. Bien au contraire, Marwick affirme qu'il existe un *potentiel* idéologique à travers chaque classe et que les marxistes se trompent lorsqu'il s'agit d'examiner les années 1960 :

⁵⁸ Dick Hedbige, *The Meaning of Style*, Londres, Routledge, 1981, p. 78.

What is certain is that it is not really possible, as Marxists have been known to do, to present the most striking manifestations of youth subculture as representing young working-class resistance to bourgeois society [...]. Youth subculture is not exclusively working-class : across classes there is “potential idealism”, “healthy scepticism”, condemnation both of “squares” and “the Establishment”, as well as shared enthusiasm for certain kinds of music and certain kinds of fashion⁵⁹.

La résistance ne doit pas être uniquement constatée chez la classe ouvrière : il existe un esprit de condamnation de l'establishment chez les mieux nantis également. En d'autres termes, les sous-cultures de jeunesse ne sont pas l'affaire d'une seule classe. La principale critique de Marwick envers les marxistes est qu'ils sont trop occupés à chercher une révolution entre classes. Or à son sens, l'esprit conflictuel et idéologique des classes est un argument fallacieux dans l'analyse de la contre-culture : « There was never any possibility of a revolution; there was never any possibility of a ‘counter-culture’ replacing ‘bourgeois’ culture. Modern society is highly complex with respect to the distribution of power, authority and influence⁶⁰. » Pour Marwick, il n'existe pas une contre-culture bien définie, mais bien un réseau de sous-cultures interagissant entre elles. La multiplication des sous-cultures des années 1950 et 1960 donne lieu à ce qu'il est coutumier d'appeler la « contre-culture » :

Pointing out that hippies and drop-outs, while in some ways making the most complete break from mainstream society, did absolutely nothing to further the reform, let alone supercession, of that society is not to condemn or mock them either, but merely to point out that what is called *the* counter-culture was in reality made up of a large number of varied subcultures.⁶¹

Finalement, Amy Spencer traite, dans un très récent ouvrage paru en 2005, du phénomène des sous-cultures en l'associant au concept DIY (*do it yourself*). *DIY – The Rise of Lo-Fi Culture* traite des différents courants sociaux et artistiques qui se sont éloignés des modes de production

⁵⁹ Arthur Marwick, *The Sixties*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 64.

⁶⁰ *Ibid*, p. 10.

⁶¹ *Ibid*, p. 12-13.

habituels pour leurs propres créations culturelles. D'ailleurs, le terme « lo-fi » (pour *Low Fidelity*) est généralement utilisé pour décrire une méthode très artisanale de production de la musique dans les années 1980-1990, afin d'en faciliter les coûts et la distribution : « Subverting the term “hi-fi”, “lo-fi” music refers to a musical style in opposition to high-production values⁶². » Toutefois, Spencer lie ce terme aux valeurs et méthodes de plusieurs sous-cultures à travers le 20^e siècle : la *beat generation*, les situationnistes et le mouvement punk. Elle l'associe également à des phénomènes moins souvent abordés comme la culture gaie et lesbienne ainsi que les mouvements féministes. L'auteure dirige surtout son attention sur les domaines littéraires et musicaux qui vont à contre-sens de la culture dominante. Son étude s'avère très éclatée (trop éclatée?), mais met en relief toute cette toile dans laquelle sont tissées les sous-cultures. Elle fait également ressortir l'insatisfaction des artisans face au courant prédominant, caractéristique essentielle des sous-cultures. La frustration fait alors place à la collaboration afin d'exprimer le ressentiment social et culturel⁶³. En terminant avec le livre d'Amy Spencer, notons qu'elle mentionne la possibilité de l'émergence d'une sous-culture *parmi* une sous-culture. Un exemple illustrant bien cette situation est celui des « riot grrrl », un courant féministe qui s'est créé en opposition à certaines tendances machistes du mouvement punk : « Women already working in the indie underground began to work together to start their own bands and called on others to join their supportive network. Thus the specific genre we know as “riot grrrl” was born⁶⁴. »

Évidemment, d'autres ouvrages et articles ont été consultés afin de réaliser ce mémoire. Ils sont regroupés dans une bibliographie exhaustive à la toute fin du travail. La plupart d'entre eux méritent d'être consultés par tous ceux qui s'intéressent à l'objet d'étude. Ils ont été exclus de ce

⁶² Amy Spencer, *DIY – The Rise of Lo-Fi Culture*, Londres, Marion Boyars, 2005, p. 14.

⁶³ *Ibid*, p. 86.

⁶⁴ *Ibid*, p. 255.

bilan historiographique pour des raisons évidentes d'espace. Le mouvement punk, la situation socio-économique de l'Angleterre de l'après-guerre et les sous-cultures de la jeunesse anglaise représentent des éléments se retrouvant au cœur de l'analyse dans ce mémoire de maîtrise.

En ce qui a trait à la pertinence du mémoire, nous devons mentionner que très peu d'ouvrages portent sur les impacts du mouvement punk en Angleterre. La plus grande étude sur le punk a été réalisée par Jon Savage, avec son livre *England's Dreaming*, mais ce récit se termine en 1978, soit avec la mort des Sex Pistols. Il n'est pratiquement pas question de « l'après Sex Pistols », Savage ayant préféré se concentrer sur les facteurs qui ont amené le punk sous les projecteurs au Royaume-Uni. Il est également difficile de trouver des recherches sur le « post-punk » en Angleterre, même si certains groupes, comme par exemple Joy Division, ont eu un impact culturel significatif et représentent une continuité du punk. Le seul ouvrage important traitant de la période qui suit le mouvement punk (de 1978 à 1984) est *Rip It Up and Start Again* de Simon Reynolds, paru en 2006. Toutefois, le livre de Reynolds débute en 1978 et il n'aborde que brièvement l'influence du punk sur la période qu'il étudie. Il est également impératif de souligner que, malgré des descriptions très complètes des artistes dont traite Reynolds, la méthodologie utilisée par l'auteur ne ressemble en rien à une recherche historique. D'ailleurs, on n'y retrouve aucune note de bas de pages ou bibliographie à la fin du livre. Ainsi, le présent mémoire apporte une contribution nouvelle à la recherche en démontrant les apports du punk à la culture anglaise à la fin des années 1970, en illustrant comment ce mouvement change de visage, se diversifie et se complexifie en l'espace de quelques années seulement.

Chapitre 1 Le mouvement punk : les débuts dans une vague de nihilisme

Le punk ne naît pas instantanément. Il demeure quelque peu difficile de retracer ses origines, car son apparition en Angleterre, au milieu des années 1970, est liée à plusieurs influences au sein de communautés marginales. Toutefois, un élément semble faire l'unanimité à travers les écrits sur le sujet : ses « pères fondateurs » sont américains. Nous partirons donc de cette affirmation pour analyser le début du mouvement : le punk vient des États-Unis, plus particulièrement de New York et Detroit. Précisons également que le terme « punk » est utilisé bien avant que commence tout « mouvement » : en effet, avant qu'il ne soit associé à la musique, le mot punk est un terme issu de l'argot employé aux États-Unis pour décrire un moins-que-rien, un raté ou un rejeté. Le terme est d'ailleurs souvent relié à la prostitution masculine, plus spécifiquement pour décrire une victime d'agression sexuelle dans les prisons⁶⁵.

Ce sont Legs McNeil et John Holmstrom qui immortalisent le terme « punk » avec la nouvelle vague musicale (et très cacophonique) de New York en 1975. Afin de faire connaître la scène marginale de l'époque, les deux amis lancent un magazine intitulé simplement *Punk*. Voici d'ailleurs ce qu'ils avaient à dire sur le mot en question : « On TV, if you watched cop shows, *Kojak*, *Beretta*, when the cops finally catch the mass murderer, they'd say, "you dirty punk". It was what your teachers would call you. It meant that you were the lowest⁶⁶. » Être punk devient alors synonyme de marginal et de laissé-pour-compte. La première édition de la revue montre, sur sa page frontispice, le chanteur Lou Reed, ex-membre du groupe The Velvet Underground et parfait symbole du courant musical new-yorkais⁶⁷. À partir de ce moment, le mot « punk » a un

⁶⁵ Nancy Jolicoeur, « Le punk : de la révolte à la ritualisation », *Groove – Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 150-151.

⁶⁶ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 130-131.

⁶⁷ *Ibid*, p. 132.

son et une connotation propres : il désigne une musique sale et bruyante aux thèmes sombres et décadents. Il représente la musique des renégats, de ceux dont la majorité ne veut rien voir ni entendre. Les prochaines pages porteront sur la première scène punk américaine (souvent appelée « proto-punk »), celle qui aura indéniablement une grande influence sur l'éclosion du mouvement punk anglais quelques années plus tard.

1.1. L'influence des artistes américains : un art chaotique symbolisant la décrépitude urbaine

Trois ans avant l'apparition de la revue *Punk*, Lou Reed avait signé une chanson emblématique de sa carrière jusqu'alors. En effet, *Walk on the Wild Side* fait entièrement référence aux *drag-queens* et transsexuels des rues de New York : « *Holly came from Miami, Florida/Hitch-hiked her way across the USA/Plucked her eyebrows on the way/Shaved her legs and then he was a she/She says, "Hey babe, take a walk on the wild side"*⁶⁸. » Ce côté sauvage de New York, Reed l'explore depuis ses débuts musicaux avec le groupe « The Velvet Underground » en 1966. Fraternalisant lui-même avec les personnages nocturnes de la grande ville, Reed signe des textes traitant, entre autres, de sadomasochisme (« Venus in Furs »), de dépendance à l'héroïne (« Heroin »), de travestis (« Sister Ray ») et de plusieurs autres éléments urbains hors-normes. D'ailleurs, Lou Reed fut rapidement marginalisé étant jeune, ses parents l'ayant placé dans un hôpital psychiatrique à cause de son comportement jugé déviant : « They put the thing down your throat so you don't swallow your tongue, and they put electrodes on your head. That's what was recommended in Rockland County then to discourage homosexual feelings.⁶⁹ » C'est par la musique que Reed raconte sa vie et celle de son entourage. Il fréquente d'ailleurs la *Factory*

⁶⁸ Lou Reed, *Walk on the Wild Side*, écrite et interprétée par Lou Reed, 1972.

⁶⁹ Legs McNeil et Gillian McCain, *Please Kill Me : The Uncensored Oral History of Punk*, New York, Evergreen, Grove Press, 2006 (réédition), Entrevue avec Lou Reed, p. 3-4.

d'Andy Warhol, lieu de rencontre de ces personnages et artistes marginaux de New York à la fin des années 1960. Mary Woronov, l'une des premières danseuses à avoir accompagné le Velvet Underground sur scène, décrivait d'ailleurs la *Factory* comme une opposition directe aux valeurs *hippies* de San Francisco : « For one thing, we dressed in black leather, they dressed in white colors. We were S&M⁷⁰ and they were free love. We really liked gay people, and the West Coast was totally homophobic. So they thought we were evil and we thought they were stupid.⁷¹ » Lou Reed illustre donc la vie de la *Factory* à travers ses chansons. Pour les accompagner, il adopte sa propre philosophie musicale : « Music's never loud enough.⁷² » Plusieurs se verront influencés par cette philosophie, dont James Osterberg, alias Iggy Pop, de Detroit.

Iggy Pop et son groupe, « The Stooges », pousse le tapage musical encore plus loin que le pionnier Lou Reed. Leur son est bruyant, métallique et extrême. Iggy chante et incarne la destruction : ses comportements sur scène peuvent être caractérisés d'autodestructeurs. La production de leurs albums est brouillonne, afin de conserver l'aspect « garage » et amateur de la musique. Plusieurs auteurs les placent parmi les plus influents du mouvement punk (les Sex Pistols feront d'ailleurs une version d'une de leurs chansons, « No Fun »), comme l'écrit le journaliste musical Nick Kent : « For the punk purists, The Stooges were the first and the best because their music was as deep, dark and brutally honest as the classic blues masters⁷³. » Iggy et les Stooges sont pour le punk ce que le blues est pour le rock n' roll : on ne peut oublier leur passage. Évidemment, leurs chansons sont teintées de nihilisme. Iggy hurle à propos de l'ennui et de l'aliénation (« No Fun »), de la primitivité sexuelle (« I Wanna Be Your Dog »,

⁷⁰ Fait référence au sadomasochisme.

⁷¹ *Ibid*, Entrevue avec Mary Woronov, p. 17.

⁷² *Ibid*, Entrevue avec Lou Reed, p. 6.

⁷³ Nick Kent, *PUNK – The Whole Story*, New York, DK Publishing, Mojo Magazine, 2006, Article de Nick Kent, p. 14.

« Penetration »), de la destruction (« Search and Destroy ») et du désespoir en général (« Dirt », « We Will Fall » et « Death Trip », pour ne nommer que quelques-uns de ses thèmes). La principale influence d'Iggy Pop est Lou Reed et le Velvet Underground, surtout pour le caractère amateur de leur premier album : « That record became very key for me, not just for what it said, and for how great it was, but also because I heard other people who could make good music – without being any good at music⁷⁴. » On retrouve ici les premières traces du fameux principe *Do It Yourself* souvent associé au punk, selon lequel il est possible d'être musicien sans posséder le talent et la technique, habituellement jugés nécessaires.

L'élément qui semble revenir le plus souvent dans les chansons des Stooges est le thème de la perte (le mot *lose* revient assez fréquemment dans les paroles) : perte d'espoirs, de plaisirs, d'émotions, de sensations, etc. Pour combler ce manque de sensations, le réputé journaliste rock Lester Bangs mentionne qu'Iggy Pop donne dans l'automutilation sur scène. Car la douleur, elle, peut être ressentie :

He's the most intense performer I've ever seen, and that intensity comes from a murderous drivenness that has in the past also made him the most dangerous performer alive : the plunges into the third row, cutting himself and rolling in broken glass onstage, getting into verbal and occasionally physical brawls with his audiences. When Iggy sang, "I'm losing all my feelings/And I'm runnin' out of friends" in "I Need Somebody" on *Raw Power*, he was describing, succinctly, as usual, the problem, the anatomy. That there is no solution but death is why all the rest of it happens. This is a person who feels profoundly unalive, or, conversely, so rawly alive, and so imprisoned by it, that all feeling is perceived as pain⁷⁵.

On ne peut dissocier émotion et douleur. C'est l'image que projette Iggy et ses Stooges durant leurs performances et au cœur de leurs chansons. Bien qu'ils se forment en pleine vague hippie

⁷⁴ Legs McNeil et Gillian McCain, *Please Kill Me : The Uncensored Oral History of Punk*, New York, Evergreen, Grove Press, 2006 (réédition), Entrevue avec Iggy Pop, p. 18.

⁷⁵ Lester Bangs, « Iggy Pop : Blowtorch in Bondage », *Village Voice*, 28 mars 1977, p. 205-206.

(ils produiront trois albums entre 1967 et 1974), eux non plus n'adoptent pas le mode *peace and love* de la contre-culture. Comme le résume le batteur du groupe, Scott Asheton, dans un entretien paru dans l'ouvrage *Please Kill Me* en 1996, c'est la négativité et le pessimisme qui teintent leur discours : « "Dirt" is a perfect example of what our attitude was. You know, "Fuck all this shit, we're dirt, we don't care."⁷⁶ » En plus de ses actes d'autodestruction, Iggy Pop est régulièrement malade sur scène, principalement à cause de ses abus d'alcool et d'héroïne. Cette situation devient même routinière, comme si la dégradation faisait partie de son état normal au quotidien. Après leur dissolution en 1974, un autre groupe donnera dans les excès et le grotesque et contribuera à créer une véritable scène underground à Manhattan. Il s'agit des New York Dolls.

« I liked The New York Dolls because they were mean, nasty, wore make-up and didn't give a shit⁷⁷ », explique le bassiste des Sex Pistols, Sid Vicious, en 1978. Vicious, de son vrai nom John Simon Ritchie, représente la parfaite image du punk nihiliste et insouciant : il est irrévérencieux, vulgaire, *junkie*, provocateur et affiche régulièrement des images à caractère nazi sur ses vêtements. Son idolâtrie pour les Dolls n'est pas un hasard, car les New York Dolls baignent dans les excès. Tout d'abord, ils sont des *junkies* reconnus : leur batteur Billy Murcia mourra même d'une overdose lors de leur première tournée en Angleterre en 1972. De plus, les New York Dolls se travestissent à tous leurs concerts pour refléter leur entourage et leur audience : *junkies*, *drag-queens* et tout le reste des exclus⁷⁸. Ils fréquentent eux aussi la *Factory* d'Andy Warhol. Musicalement, leur son est encore davantage amateur, simpliste et bruyant que celui des Velvet

⁷⁶ Legs McNeil et Gillian McCain, *Please Kill Me : The Uncensored Oral History of Punk*, New York, Evergreen, Grove Press, 1996, 2006 (réédition), Entrevue avec Scott Asheton, p.75.

⁷⁷ Julien Temple, *The Filth and the Fury – A Sex Pistols Film*, Enregistrement vidéo, Alliance Atlantis, Fine Line Features, 2000, Entrevue avec Sid Vicious.

⁷⁸ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 60.

Underground et des Stooges : « [...] but their musical shortcomings and the trouble-prone presence of Johnny Thunders, a guitarist notorious for blowing out the most PA⁷⁹ systems in New York club history, also guaranteed the quintet a rowdy punk-rock kudos⁸⁰. » Le discours des Dolls ne comporte pratiquement aucune trace idéologique et est parsemé d'ennui, de cynisme et de désespoir. L'historien Jon Savage, spécialiste du mouvement punk, formulait l'analyse suivante à propos des New York Dolls et de leur chanteur David Johansen :

More than Alice Cooper, they brought Hard Rock up to date for a new, nihilist generation who, in Dave Marsh's words, « were growing up when the economy was contracting rather than expanding, when the innocence of the sixties was curdling into seventies cynicism ». « We like to look 16 and bored shitless », David Johansen declared to *Rolling Stone* in the autumn of 1972. The New York Dolls' early song titles and lyrics read like a manifesto for this generation of Frankenstein's monsters, gorged on sixties excess but lacking the idealism with which that excess had been inaugurated⁸¹.

Il est important de préciser, cependant, que l'œuvre de ces artistes n'est pas dépourvue d'intelligence. Il ne serait pas juste de les décrire comme étant seulement des abrutis jouant de la musique forte et prenant des quantités excessives de drogue. Lou Reed, par exemple, a fréquenté l'Université de Syracuse et possède un style d'écriture très littéraire. David Johansen, des New York Dolls, pour sa part, fréquentait plusieurs milieux artistiques et s'intéressait à la poésie, notamment à Rimbaud⁸².

Toutefois, les thèmes et les discours de ces pionniers du punk font constamment référence à la destruction, au déclin, à la misère et au désespoir. Leur vision est pratiquement apocalyptique, ce qui pourrait expliquer les excès auxquels ils s'adonnent. Le guitariste des New York Dolls,

⁷⁹ Fait référence à un système d'amplification électronique.

⁸⁰ Nick Kent, « I Saw It Happened ! », *Punk – The Whole Story*, New York, DK Publishing, Mojo Magazine, 2006, p. 14.

⁸¹ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 60-61.

⁸² *Ibid*, p. 58-59-60.

Sylvain Sylvain (son vrai nom est Sylvain Mizrahi), déclare d'ailleurs en 1973 : « Actually I can't believe it's 1973. It ought to be 1935. I thought it would all blow up by now. I think when I was 16, I thought everything would blow up by the time I'd be 20⁸³. » C'est cette fascination pour l'écroulement de la société urbaine contemporaine qui lie la majorité de ces artistes. D'ailleurs, la plupart d'entre eux se produiront à New York, dans un club appelé CBGB (Country, Blue Grass & Blues) et formeront la première véritable scène punk. Le journaliste britannique Charles Shaar Murray, du *New Musical Express*, écrivait d'ailleurs sur le CBGB en 1975 :

CBGB, a small club on the Bowery round about the Bleeker Street intersection, is to the New York punk band scene what the Marquee was to London rock in the '60s. It's where most of the bands do their main gigs and where they hang out to watch and/or heckle (the latter activity a specialty of members past and present of The New York Dolls) their friends and competitors⁸⁴.

L'influence de la scène punk américaine peut être attribuée en partie à Richard Hell (de son vrai nom Richard Meyer), successivement membre des groupes « Television », « The Heartbreakers » et « The Voivoids » dans les années 1970. Considéré comme l'un des pionniers de la scène du CBGB, Hell a eu un impact certain quant à l'esthétisme et au côté provocateur des débuts du mouvement punk anglais. Par exemple, le look de Hell aura un effet évident sur Malcolm McLaren, futur gérant des Sex Pistols, lors d'un passage de ce dernier à New York en 1975 : « In an era of glam excess and pompous prog, he favoured ripped T-shirts, roughly spiked hair, and black leather jackets. Malcolm McLaren, watching Television in 1975, took this raw, confrontational style back to London, moulding the Sex Pistols, and Johnny Rotten in particular,

⁸³ *Ibid*, p. 58.

⁸⁴ Charles Shaar Murray, « Are You Alive to the Jive of...the Sound of 75? », *New Musical Express*, 8 novembre 1975, p. 5.

in Hell's image⁸⁵. » Il est effectivement impressionnant de constater la ressemblance entre Richard Hell et Sid Vicious (plutôt que Johnny Rotten, qui avait un style plus éclaté), des Sex Pistols, en regardant des photos d'eux dans les années 1970. D'ailleurs, le style de Vicious deviendra emblématique, et même un cliché du mouvement punk anglais (manteau en cuir noir, t-shirts déchirés, cheveux courts et pointus, etc).

Pour en revenir à Richard Hell, notons qu'il s'avère probablement le personnage le plus sombre de toute cette vague nihiliste du punk américain des années 1970. Sa réputation est notamment attribuable à son côté esthétique et vestimentaire (notamment avec son célèbre t-shirt où il avait inscrit la phrase « Please Kill Me »), mais aussi à son discours teinté de douleur et de désespoir. De la multitude d'entrevues données par Hell, l'une retient particulièrement l'attention tant elle tombe dans une noirceur inconfortable pour le lecteur. Il s'agit d'une entrevue avec Lester Bangs, en janvier 1978, dans la revue *Gig*. Comme Iggy Pop, Richard Hell s'identifie à la perte d'émotions et de sentiments : « The thing is that people don't have to *try* not to feel anything anymore, they just *can't*...⁸⁶. » Plus l'entrevue avance, plus Hell parle de se retirer de la société dans laquelle il vit : « Basically I have one feeling...the desire to get out of here⁸⁷. » Pire encore, il mentionne la possibilité du suicide de façon très froide et apparemment sereine : « Now I can very dispassionately and confidently imagine myself sticking a pistol into my mouth and pulling the trigger⁸⁸. » Il envisage la mort comme une solution « [...] it would render void a lot of things that are horrifying and painful and disgusting to me⁸⁹. », mais la seule chose l'empêchant de

⁸⁵ Nick Hasted, « Punk's Founding Father , Richard Hell», *The Independent*, 19 août 2005.

⁸⁶ Lester Bangs, « Richard Hell : Death Means Never Having to Say You're Incomplete », *Gig*, Janvier 1978, p. 261.

⁸⁷ *Ibid*, p. 262.

⁸⁸ *Ibid*, p. 265.

⁸⁹ *Ibid*, p. 267.

s'enlever la vie est, selon ses dires, « l'habitude de vivre ». En d'autres mots, sa vie, dénudée de sentiments et de significations, ne tient qu'à un fil : celui du vide de l'habitude.

Il serait cependant faux de croire que tout est si sérieux, sombre et dramatique au CBGB. Un groupe fera notamment parler de lui pour son humour et son côté pop bonbon : les Ramones. Fréquemment défini comme le groupe ayant façonné le son punk, les Ramones ont un impact direct sur les jeunes Anglais. D'ailleurs, le fanzine punk *Sniffin' Glue*, l'un des premiers en Angleterre, réserve la page couverture de son premier numéro aux Ramones. À l'intérieur du numéro, on retrouve une critique de leur premier album ainsi que de quelques spectacles qu'ils ont fait à Londres. Le rédacteur en chef de *Sniffin' Glue*, Mark Perry, est en adoration devant le groupe : « They look great – leather, jean and rubber. Each Ramone carries a tube (giant size, of course) and a bat (for beatin' brats). They are REAL PUNKS! Their music is fast, simple and instantly likable. They haven't got much melody but they've got enough drive to make up for it⁹⁰. » L'enthousiasme médiatique ne vient pas seulement des fanzines, mais aussi des grandes publications musicales, comme en fait foi cet article paru dans le *NME* : « The Ramones, though, are a band that the London scene could really use. They're simultaneously so funny, such a cartoon vision of rock n' roll, and so genuinely tight and powerful that they're just bound to enchant anyone who fell in love with rock and roll for the right reasons⁹¹. » Les thèmes exploités par les Ramones sont sensiblement les mêmes que ceux des autres artistes de la scène américaine (drogues, violence urbaine, ennui, prostitution, etc.), mais avec une dose de caricature et d'humour. Leurs chansons sont aussi simples que des comptines pour enfants, mais avec des

⁹⁰ Mark Perry, « Split Open the Tubes, It's Them. The Ramones », *Sniffin' Glue*, Vol. 1, Juillet 1976, p. 3.

⁹¹ Charles Shaar Murray, « Are You Alive to the Jive of... the Sound of 75? », *New Musical Express*, 8 novembre 1975, p. 5.

paroles adaptées à leur réalité sociale. Le meilleur exemple est probablement la chanson *53rd and 3rd*, c'est-à-dire le coin de rue où Dee Dee Ramone et son fournisseur de drogues se rencontraient à New York : « Then I took my razor blade/Then I did what God forbade/Now the cops are after me/But I proved that I'm no sissy⁹². » D'ailleurs, Dee Dee Ramone n'allait pas seulement à ce coin de rue pour la drogue, mais également pour se prostituer⁹³. Revenant sur son œuvre quelques années plus tard, il décrira son style d'écriture comme étant très autobiographique, les paroles étant un reflet de sa réalité : « The song « 53rd & 3rd » speaks for itself. Everything I write is autobiographical and very real. I can't write any other way⁹⁴. »

La scène américaine, dans son ensemble, a un très gros impact en Angleterre. En effet, outre les artistes dont il a été question jusqu'à présent, d'autres groupes New Yorkais piqueront la curiosité des Anglais : Television, Talking Heads, Patti Smith, Blondie, etc. Bref, toute cette scène CBGB fera parler d'elle au Royaume-Uni, où plusieurs groupes se formeront dans le même esprit. Il sera question de cette éclosion dans la prochaine partie de ce chapitre.

1.2. La perte d'espoir des punks anglais : le No Future dans une Angleterre en déclin

De l'autre côté de l'Atlantique, au Royaume-Uni, des groupes punks apparaissent au milieu des années 1970. Largement influencés par les groupes New Yorkais (notamment les Ramones), ils canalisent leur colère contre la société anglaise qu'ils considèrent en ruine. Là où les artistes américains abordaient la misère individuelle dans leurs chansons, les Anglais élargissent cette misère à leur situation sociale, voir même nationale. En analysant les scènes américaines et

⁹² The Ramones, *53rd & 3rd*, écrite et interprétée par les Ramones, 1976.

⁹³ Legs McNeil et Gillian McCain, *Please Kill Me : The Uncensored Oral History of Punk*, New York, Evergreen, Grove Press, 2006 (réédition), Entrevue avec Dee Dee Ramone, p. 174-175.

⁹⁴ *Ibid*, p. 175.

anglaises, voilà ce que notait, de façon crue, le journaliste Lester Bangs dans la *New Musical Express* en 1977 : « The reason Johnny Rotten sings with more rage than Iggy is that he's got more to be enraged about. I'm not going to bore you with another sociological treatise. [...] England is a suckshit country that deserves to sink into the ocean...⁹⁵. »

C'est que l'Angleterre de l'époque nage dans un bain de tensions et de temps troubles. Lester Bangs résume ici simplement la période que l'historien Arthur Marwick appellera « la décennie du diable⁹⁶. » Les problèmes socio-économiques sont multiples et l'état général de la nation en est affecté. Marwick décrit les causes de l'obscurité des années 1970 en Angleterre comme suit :

Apart from a general sense of a worsening economy and declining living standards, the special doom-laden features which contemporary commentators singled out were the outbursts of militancy, violence, and terrorism, the revelations of corruption in high places, and the break-up of the optimistic consensus which had, according to one point of view, successfully carried Britain through the difficult post-war years into the affluence of the sixties, or, according to another, had mischievously concealed the desperate realities of Britain's true predicament⁹⁷.

La description que fait Marwick rejoint les propos d'un autre historien, François Bédarida, quant au désenchantement collectif ressenti en Angleterre au milieu de la décennie⁹⁸. Sans affirmer que le pays est en voie d'éclatement, Bédarida observe que la situation économique et sociale rend la vie au quotidien plus difficile pour les Britanniques. De plus, le conflit avec l'IRA alimente fortement les oppositions politiques, sans compter qu'il existe de nombreux différends interraciaux venant envenimer l'ensemble de la situation.

⁹⁵ Lester Bangs, « Hey Johnny », *New Musical Express*, 28 mai 1977, p. 7.

⁹⁶ Arthur Marwick, *British Society Since 1945*, Londres, Penguin Books, 1982 (1996), p. 184.

⁹⁷ *Ibid*, p. 184.

⁹⁸ François Bédarida, *La Société anglaise – Du Milieu du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Éditions Du Seuil, 1976 (1990), p. 384-386.

Déjà en 1976, des ouvrages sur la précarité de la Grande-Bretagne apparaissent. François David publie d'ailleurs un livre au titre percutant lors de cette même année : « Autopsie de la Grande-Bretagne ». En résumant les problèmes et mécontentements à l'intérieur du pays, l'auteur en arrive à une triste conclusion : « Le Royaume-Uni, tel qu'on nous l'a décrit sur les bancs de l'école, est mort⁹⁹ », soutient-il. Le sentiment de François David sera reflété dans le discours de nombreux artistes punks au milieu de la décennie 1970. C'est dans ce contexte, et également sous l'influence des artistes américains, que les premiers groupes punks anglais voient le jour.

Dans un long article publié en 1985 dans le fanzine *Vague*, Tom Vague établit un parallèle entre le mouvement punk anglais et un courant philosophique marginal des années 1950 et 1960 : les situationnistes. Fondée en 1957, l'Internationale Situationniste est une organisation révolutionnaire qui critiquait sévèrement la société contemporaine comme une société de spectacles, où les apparences ont davantage de signification que l'essence même des choses. Les gens faisant partie du regroupement mentionnaient que le monde auquel nous sommes exposés n'est pas réel, mais bien une construction d'images nous faisant croire à la réalité¹⁰⁰. D'ailleurs, un des leaders du mouvement, le français Guy Debord, publiera un livre intitulé *La Société du Spectacle* en 1962, où il décrit une société puissante, mais dont les forces mèneront inévitablement à sa chute : « According to Debord, the Spectacle is pretty much all powerful, but the negative forces it creates will eventually lead to its downfall¹⁰¹. » Il faut noter que Debord avait aussi fait partie d'un mouvement semblable dans les années 1950 appelés les Lettristes. Ces derniers écrivaient, entre autres, des slogans sur leurs vêtements afin d'illustrer leur

⁹⁹ François David, *Autopsie de la Grande-Bretagne*, Paris, Hachette, 1976, p. 14.

¹⁰⁰ Tom Vague, « The Boy Scout Guide to Situationism (And All That) – The Revolution of Everyday Life », *Vague*, Octobre, 1985.

¹⁰¹ *Ibid*

mécontentement face à la société de consommation, méthode qui sera reprise par les groupes punk anglais vingt ans plus tard¹⁰². Vers la fin de son article, Vague décrit le mouvement punk comme un mélange d'idées situationnistes et de comportements agressifs et destructeurs hooligans¹⁰³ : « The Sex Pistols and Punk Rock are debatably an amalgam of situationist theory and unconscious hooliganism, put into practise by another class of '68, Malcolm McLaren who, like Gray before him, is assisted by the graphic genius of Jamie Reid¹⁰⁴. » McLaren et Reid joueront un rôle majeur dans la courte carrière des Sex Pistols.

Formé en 1975, les Sex Pistols deviennent rapidement le groupe phare du mouvement punk anglais. Même les groupes les ayant sévèrement critiqués des années plus tard avouent leur influence indubitable. C'est notamment le cas de Penny Rimbaud, leader du groupe punk Crass, qui a vu son existence transformée le jour où il a entendu les Pistols pour la première fois : « Shortly after I'd burnt the book, I first heard the Sex Pistols 'Anarchy in the UK'. Steve had arrived at the house by then, and although we both felt that the Pistols probably didn't mean it, to us it was a battle cry¹⁰⁵ ». Les Sex Pistols font donc partie des premiers groupes punk anglais et ils ont un impact colossal dans l'histoire de la musique punk. Dans un article du *Melody Maker* paru en novembre 1976, la journaliste Caroline Coon met en parallèle la naissance du groupe et la pauvreté navrante de la ville de Londres :

They started in London in 1975. This fact is significant. It's in London suburbs where the contrast between the promise of a better future and the reality of the impoverished present is most glaringly obvious. Drab, Kafka-like working class ghettoes are not only

¹⁰² *Ibid*

¹⁰³ Selon le dictionnaire *Merriam-Webster*, l'hooliganisme signifie un comportement violent et destructeur : <http://www.merriam-webster.com/dictionary/hooliganism>. En Angleterre, le terme est souvent employé pour désigner des spectateurs agités dans les matchs de soccer.

¹⁰⁴ *Ibid*

¹⁰⁵ J.J. Ratter, *Shibboleth – My Revolting Life*, Edimbourg/Londres/San Francisco, AK Press, 1998, p. 216.

a stone's throw from the wealth paraded on King's Road, but also from the heart of the banking capital of the world¹⁰⁶.

Les membres du groupe proviennent tous de la classe ouvrière et de ces ghettos auxquels fait référence l'auteure. Les Sex Pistols représentent la pauvreté et la misère dans lesquelles se retrouvent une bonne partie de la population anglaise à l'époque. Ils sont tous dégoûtés de leur pays et de leur sort. D'ailleurs, ils attaquent l'Angleterre et sa famille royale dans plusieurs de leurs chansons (d'où le célèbre *No Future*, de la chanson « God Save the Queen »). Dans une entrevue donnée en décembre 1976 à la télévision locale de la ville de Leeds, Malcolm McLaren, manager du groupe des Sex Pistols, lance cette réplique quand l'animateur lui demande si le côté dégénéré du groupe est un bon exemple pour les enfants : « Well, people are sick everywhere. People are sick and fed-up of this country telling them what to do¹⁰⁷. »

Malcolm McLaren, plus âgé que les membres des Sex Pistols, est un peu l'architecte du groupe. Les quatre jeunes hommes qui formeront plus tard le célèbre groupe fréquentent souvent sa boutique de vêtements, appelée « Sex », dans la première moitié de la décennie. McLaren, ex-étudiant en arts n'ayant jamais obtenu de diplôme, passe une grande partie de sa jeunesse à fréquenter des groupuscules fortement influencés par les idées situationnistes¹⁰⁸. Un de ses projets, la réalisation d'un film inachevé intitulé *Oxford Street* en 1969, contient des scènes faisant drôlement penser au discours punk qui émergera sept ans plus tard. En effet, l'historien Jon Savage rapporte ces paroles d'un vieil homme, un acteur non-identifié, dans ce long-métrage inachevé : « I wouldn't want to be born today, everything is so expensive and everything is so

¹⁰⁶ Caroline Coon, « Sex Pistols : Rotten to the Core », *Melody Maker*, 27 novembre 1976.

¹⁰⁷ Jon Savage, « An amp, an itch in someone's pants », *The Guardian*, 10 avril 2010.

¹⁰⁸ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 23-36.

dull. There's no future for the kids¹⁰⁹. » McLaren exprimait donc déjà sa colère, son animosité et sa vision alarmiste de la société contemporaine anglaise.

Dans son autobiographie, Penny Rimbaud, du groupe Crass, parle lui-aussi d'une grande insatisfaction collective face à l'*establishment*. La situation s'envenimait et la population commençait à réagir : « After years of suffering at the hands of uncaring government, the country was sinking to its knees. The people had been fed a hypocritical, complacent and dangerous lie, democracy, and they knew it¹¹⁰. » Non seulement Rimbaud mentionne qu'il y avait peu d'emplois disponibles, mais il ajoute que la plupart de ces emplois n'apportaient même pas assez d'argent pour couvrir le loyer mensuel. Il s'inquiétait également, comme le fait aussi Johnny Rotten des Sex Pistols dans la chanson « God Save the Queen », du genre d'avenir qui attendait les jeunes anglais à l'époque : « Future ? What future? There wasn't any future in England's green and pleasant land, at least not one that any government could offer. This time around, it was up to us¹¹¹. » À cause de leur réalité stagnante et ennuyante, bien des artistes punks constataient que l'avenir à court ou moyen terme ne leur apporterait pas davantage d'espoir.

Ce désespoir est partagé par J. J. Burnel, du groupe The Stranglers, également associé à la première vague punk en Angleterre. Lors d'une entrevue réalisée en décembre 1976 avec le *New Musical Express*, Burnel dressait lui aussi un portrait fâcheux de l'Angleterre, telle une société au bord du gouffre : « There's decay everywhere. We've always lived with the assumption that things were getting better and better materially, progress all the time, and suddenly it's like, you

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 40.

¹¹⁰ J.J. Ratter, *Shibboleth – My Revolting Life*, Edimbourg/Londres/San Francisco, AK Press, 1998, p. 82.

¹¹¹ *Ibid*

hear everyday there's a crisis, financial crisis. Things being laid off, people are not working¹¹². »

Toutefois, Burnel poussait le désespoir encore plus loin que d'autres artistes en prédisant que l'Angleterre deviendrait sous peu un État totalitaire et tyrannique. Tel est l'avenir inévitable de la société anglaise selon Burnel:

Well I think democracy has totally collapsed, it's lost all its credibility. So we're due for tyranny. People laugh at that, because England is the last place for that, but I really think it could happen [...]. But it'll happen within the next ten years. Very strange things are happening, very strange undercurrents, and they're getting louder and louder¹¹³.

Les attitudes et idées exprimées dans cette entrevue semblent bien refléter les premières obsessions des groupes punks anglais des débuts du mouvement : le nihilisme, les politiques d'extrême-droite, le pessimisme général ainsi que, comme nous le verrons, la symbolique nazie.

1.3. La fascination du nazisme et des images destructives et provocatrices dans l'esthétisme punk

L'expression des jeunes punks anglais passe beaucoup par l'image. Il existe beaucoup d'éléments qui font maintenant partie du folklore punk, comme le mohawk, les épingles à nourrice, les vêtements déchirés, etc. Pour John Lydon, le chanteur des Sex Pistols, la plupart de ces symboles proviennent de la pauvreté : « Torn clothes, safety pins, that was poverty really, lack of money. When it falls out, you just use safety pins¹¹⁴. » Sa situation économique précaire contribue donc à bâtir son style vestimentaire. Évidemment, l'image des punks n'est pas uniquement le résultat de

¹¹² Phil McNeill, « Watch out it's...The Angry Young Men! », *New Musical Express*, 4 décembre 1976, p. 5.

¹¹³ *Ibid*

¹¹⁴ Julien Temple, *The Filth and the Fury – A Sex Pistols Film*, Enregistrement vidéo, Alliance Atlantis, Fine Line Features, 2000, Interview avec John Lydon.

l'insuffisance monétaire : une majorité d'entre eux conçoivent et entretiennent soigneusement leur look.

Deux éléments retiennent l'attention quand l'on évoque la mode punk : le désir de provocation et les slogans apparaissant sur les vêtements. Traitons tout d'abord de cette provocation et de ses différents symboles. Une des grandes fascinations du mouvement punk est la Deuxième Guerre Mondiale et toute la symbolique et l'idéologie nazies. Il est cependant important de mentionner ici que la plupart des punks qui portaient des emblèmes nazis, notamment la fameuse croix gammée, ne le faisaient que pour provoquer et choquer, sans nécessairement adhérer au nazisme. Dans une Angleterre aux prises avec des tensions raciales, il arrive que des artistes utilisent des symboles nazis afin d'illustrer ce problème de société. Il s'agit davantage d'un constat provocateur que d'une prise de position, comme le note sarcastiquement Christophe Bourseiller dans son livre *Génération Chaos* : « [...] les Sex Pistols sont des anarchistes d'extrême-droite; ils rapiècent leurs vêtements troués avec des insignes nazis et des portraits de Marx; c'est un jeu avec les signes, mais qui choque tout le monde, c'est bien de choquer !¹¹⁵ » On joue donc avec les atrocités d'un passé très récent, que la génération précédente a vécu. Pratiquement tout accessoire relié au nazisme peut être utilisé : des badges nazies, des bagues des SS, des manteaux de pilotes de la Luftwaffe, des bottes et bracelets, etc. Un employé de la boutique Sex, Alan Jones, et Malcolm McLaren lui-même disaient ceci au sujet des représentations issues de l'Allemagne du IIIe Reich : « Our stock remark was at the time : "We're here to positively confront people with the past"¹¹⁶. » Cet art de confrontation représente bien le rejet d'idéaux et le nihilisme qui habitent les jeunes punks anglais : rien ne peut les choquer, car ils ne s'associent à rien. Ils se

¹¹⁵ Christophe Bourseiller, *Génération Chaos – Punk, New Wave 1975-1981*, France, Denoël, 2008, p. 82.

¹¹⁶ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 189.

couvriront de tellement de symboles à connotations différentes que d'en tirer une signification deviendra impossible.

Les symboles nazis causeront évidemment le plus de controverse. En effet, de voir des punks se balader dans les rues en arborant la croix gammée peut causer de la crainte et de la méfiance. Il n'était pas rare d'assister à de telles scènes à Londres en 1977. Même le légendaire photographe rock n' roll américain Bob Gruen, qui en avait pourtant vu de toutes les couleurs, était très mal à l'aise avec l'image projetée par les punks anglais :

Having grown up in a Jewish community, I was a bit sensitive about the swastikas. They were verboten and scary, so it took me a while to realize the Pistols were using it to create fear as opposed to starting a Nazi movement. Or maybe they were poking fun at fear since they probably hated the Nazis as much as they hated everything else. Maybe they were merely trying to get a rise out of their fans¹¹⁷.

Le punk, par ses provocations et ses images choquantes et vulgaires, pose un constat. En effet, les jeunes semblent dire : nous sommes le résultat de vos bavures, nous sommes ce que vous méritez. De cette façon, ils exposent de plus en plus d'images de violences, de sexualité (même si l'on dit que le mouvement punk n'est pas un mouvement sexuel), ridiculisent l'Union Jack et la reine elle-même, etc. Comme le note encore une fois Christophe Bourseiller : « Le punk est le visage contemporain de l'art provocateur¹¹⁸. » Et toute cette provocation plonge les gens dans une confusion sur les messages qui sont lancés et sur la manière de les interpréter.

Les principaux symboles qui définissent le Royaume-Uni sont sans contredit le drapeau Union Jack ainsi que la famille royale. Or, ces deux éléments se voient constamment modifiés, rabaissés

¹¹⁷ John Lydon, *Irish, No Blacks, No Dogs*, New York, Picador USA, 1994, Témoignage de Bob Gruen, p. 115.

¹¹⁸ Christophe Bourseiller., *Génération Chaos – Punk, New Wave 1975-1981*, France, Denoël, 2008, p. 13.

et même détruits dans les représentations symboliques du mouvement punk. En effet, les fameuses épingles à nourrice sont utilisées abondamment pour illustrer ce qu'est devenue la société anglaise dans l'esprit des punks. Ainsi, le drapeau du Royaume-Uni se voit déchiré et rapiécé sur des affiches et des t-shirts, et les épingles sont les seuls éléments qui tiennent le tout à peine ensemble. C'est l'image d'une Angleterre misérable et divisée qui ressort de cet art controversé. Les auteurs français Jean-Dominique Briere et Ludwik Levin écrivent, en 1977, dans l'ouvrage « Punkitudes » :

Quoi qu'il en soit, l'Union Jack est bien en haillons. L'image du royaume est bouffée aux mites. Jadis premier pays du monde, centre d'un vaste empire colonial sur lequel le soleil ne couchait jamais, l'Angleterre est aujourd'hui, avec l'Italie, le pays d'Europe le plus en difficulté. Sa situation politique est désastreuse. Sa stabilité politique des plus précaires¹¹⁹.

Le symbole monarchique qu'est la Reine Elizabeth II n'échappe pas à cet assaut visuel : celle-ci se fait également appliquer des épingles de nourrice, notamment dans le nez, et on lui bande les yeux avec un l'écriteau suivant : God Save the Queen.

Le style punk, si l'on peut le qualifier ainsi, a comme caractéristique d'être essentiellement urbain, ce qui se reflète dans l'allure qu'empruntent les artistes du mouvement. Ainsi, les éléments utilisés pour concevoir leur style sont essentiellement urbains et décadents : « Le monde urbain est laid, ils seront encore plus laids, il est artificiel et synthétique, ils porteront des habits tachés, lacérés, enduits de peinture, des pantalons de vinyle et des baskets¹²⁰. » Leur style est souvent spectaculaire, certes, mais il a en général comme objectif de présenter un constat réaliste de leur situation : sans-le-sou, sordide, violente, urbaine, insensée et absurde. D'ailleurs, la

¹¹⁹ Jean-Dominique Briere et Ludwik Lewin, *Punkitudes*, Paris, Albin Michel/Rock & Folk, 1978, p. 33.

¹²⁰ *Ibid*, p. 44.

chanteuse Poly Styrene, du groupe X-Ray-Spex, déclare en 1977: « Look, this is what you have done to me, turned me into a piece of styrofoam, I am your product. And this is what you have created : do you like her ?¹²¹ » Poussant encore plus loin la réalité absurde de son quotidien, John Lydon, ou Johnny Rotten, allait même jusqu'à se vêtir de déchets et de sacs de poubelles pour illustrer son dégoût face à la situation¹²².

Le moins que l'on puisse dire, c'est que les punks se font remarquer. Et c'est exactement ce qu'ils veulent : créer une réaction en offensant. Les gens sont également choqués à cause du caractère nouveau de la chose. La provocation combinée à l'innovation des vêtements et des images projetées par jeunes punks anglais font que l'effet sur les gens devient encore plus puissant. Howard Thompson, qui travaillait en 1977 pour la compagnie de disque A&R, note ceci sur la mode punk :

People walking about in garbage bags, safety pins and syringes hanging off their epaulets, images of naked cowboys, photos of women's breasts on their T-shirts. This was all very new! It was also inflammatory and immediately demanded a reaction. Either jail me or fuck off. Music and fashion had become a direct challenge¹²³.

En somme, les artistes punks utilisent des images choquantes et qui retiennent immédiatement l'attention de la majorité. Il n'existe pas vraiment de limite afin de provoquer les gens : tout semble permis. Bien sûr, ces représentations servent également de critiques sociales pour quelques artistes, la société de consommation devenant alors la plus grande cible pour les punks. L'image du punk deviendra alors populaire auprès de plusieurs jeunes tellement l'effet créé sera

¹²¹ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 327.

¹²² Julien Temple, *The Filth and the Fury – A Sex Pistols Film*, Enregistrement vidéo, Alliance Atlantis, Fine Line Features, 2000, Entrevue avec John Lydon.

¹²³ John Lydon, *Irish, No Blacks, No Dogs*, New York, Picador USA, 1994, Témoignage de Howard Thompson, p. 114.

important, notamment sur les médias anglais. De nouvelles boutiques ouvriront leurs portes et une nouvelle mode apparaîtra :

Certes, la sauce punk est au goût du jour : l'esprit du genre a très vite été récupéré par les industries de la musique et de la mode. Écouter du punk et avoir l'apparence punk devient le *nec plus ultra*, et ce, au grand plaisir des commerçants. Il suffit d'ailleurs, à l'époque, de faire le tour des boutiques pour en ressortir avec le nécessaire du parfait petit « punker ». Tous les vêtements identiques, prédéchirés et vendus à des prix exorbitants, s'éloignent sans contredit d'une philosophie initiale associée aux ciseaux dans les vêtements, à l'individualité et à la pauvreté¹²⁴.

Les artistes punks auront donc tendance à s'éloigner de ces clichés du « parfait punk » et devront trouver d'autres moyens d'expression afin de se construire une individualité qui deviendra si importante pour eux. Les deux prochains chapitres porteront sur ces différentes mesures prises par les punks afin de demeurer novateurs sur les plans artistiques et culturels.

¹²⁴ Nancy Jolicoeur, « Le punk : de la révolte à la ritualisation », *Groove – Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, p. 159.

Chapitre 2 Le discours politique et l'ouverture sociale du mouvement punk anglais

Bien que teinté de nihilisme, le mouvement punk anglais n'appartient pas uniquement aux désespérés de la société. Au contraire, plusieurs artistes utiliseront la musique punk comme véhicule afin de transmettre des messages sociaux et politiques concernant l'Angleterre de l'époque. D'abord vu comme un mouvement plutôt pessimiste et peu idéaliste, le punk permettra à des artistes de saisir une opportunité : celle de se faire entendre et de lancer des idées davantage concrètes qu'au tout début. Quelques artistes prendront de l'importance à travers toute cette mouvance de revendication, mais aucun n'aura un impact aussi puissant que le groupe The Clash. Le présent chapitre tentera de mettre en lumière l'aspect contestataire constructif du mouvement punk. Pour ce faire, il sera intéressant de regarder les différentes prises de positions par rapport à certains enjeux sociaux qu'adoptent quelques artistes, soit dans leurs paroles de chansons ou bien dans les entrevues qu'ils accordent. C'est donc dans cette partie du mémoire que seront analysés le discours et l'implication des artistes au point de vue sociopolitique.

Dans un premier temps, il s'avère nécessaire d'éloigner cette idée que le punk n'est qu'un simple mouvement négatif et qui cherche à tout détruire. Plusieurs artistes qui s'inscrivent dans le mouvement voudront s'éloigner de ce caractère destructeur et des associations, plutôt symboliques, avec l'extrême-droite. Ils prendront donc les moyens pour passer des messages de façon plus concrète, laissant moins de place à une interprétation péjorative par ceux qui n'œuvrent pas à l'intérieur du mouvement. Cela aura pour effet de motiver plusieurs punks à s'engager socialement, notamment à travers leurs chansons, mais également dans les différentes actions qu'ils posent. Évidemment, le punk ne changera pas complètement de visage. Plusieurs de ses constituantes de base demeureront les mêmes : l'aspect provocateur, la musique

tonitruante et l'intérêt pour les côtés sombres de l'existence seront toujours bien présents. Toutefois, plusieurs artistes proposeront un discours et une approche beaucoup plus idéalistes qu'au début du mouvement, soit en 1976. Enfin, le rapprochement de bon nombre de punks avec la communauté noire anglaise à la fin des années 1970 aura pour effet de joindre deux cultures dans un combat similaire contre l'ordre établi. La situation précaire de groupes noirs, notamment à Londres, augmentera davantage le niveau de contestation au sein des jeunes groupes punks anglais. Voilà donc l'essentiel de ce que nous analyserons dans les prochaines pages.

2.1. Des prises de positions moins ambiguës : l'éloignement face à la symbolique d'extrême-droite

Tel que vu dans le chapitre précédent, l'utilisation de symboles nazis était assez fréquente au début du mouvement punk. Évidemment, le look adopté sert à provoquer, mais aussi à distinguer les adhérents du punk des autres groupes de jeunes en arborant une allure différente. À ce sujet, un des éditeurs de *Sniffin' Glue*, un des premiers fanzines punk en Angleterre, affirmait en octobre 1976 :

It seems that a member of the Wild Boys (a group currently rehearsing) got mouth-wacked by a Disco-kid 'cause he was wearing a Swastika armband and got branded as a « burner of Jews ». "It seems that the non-new-wave fans, you know, the 'footballs' and the 'discos' are turning against us 'cause we're out of line, we're different and they can't understand it¹.

Le port d'un emblème nazi semble toléré dans ce fanzine britannique, car cela contribue à donner une identité différente face aux « autres », soit les footballeurs et ceux qui aiment le disco. Dans ce cas précis, l'auteur du fanzine, Steve Mick, veut illustrer que ceux qui n'aiment pas que les punks portent des vêtements à connotations nazies ne comprennent tout simplement pas. Aucune

¹ Steve Mick, « The Steve Mick Column », *Sniffin' Glue*, Vol. 4, Octobre 1976, p. 2.

autre explication n'est donnée – outre l'incompréhension et le désir d'être différent des autres – pour justifier la croix gammée affichée sur le blouson du jeune punk, membre du groupe les Wild Boys. L'ambiguïté est donc bien conservée : personne n'explique vraiment ces emprunts aux symboles d'extrême-droite pourtant extrêmement évocateurs d'un passé sombre et haineux de l'histoire du XX^e siècle.

Pourtant, à peine huit mois plus tard, en juin 1977, les auteurs de *Sniffin' Glue* prennent désormais soin de clarifier ce qu'ils pensent des associations entre le punk et l'extrême-droite (ou même avec l'extrême-gauche) :

National Front. The Evenin' News says the Front are manipulatin' the new wave. I don't need to say what bollocks that is. Some cruds say that NF in power would shake people out of their apathy. Well, cruds, how would you express this new found anger? It ain't only the blacks who'll be shut up. So a big FUCKOFF to NF, Lablicon, Commies, Socialist fuckin' workers, the head in sand brigade, the lot².

Ainsi, en ce qui a trait aux accusations d'associations avec l'extrême-droite, les éditeurs du *Sniffin' Glue* passent, en moins d'un an, d'une attitude plutôt nonchalante à une attitude très agressive. Là où auparavant la symbolique nazie n'était selon leurs dires que volonté de provocation et affirmation d'une différence, il doit désormais être bien clair que ces représentations n'ont pas leur place. La position devient donc beaucoup plus catégorique, du moins celle des auteurs de *Sniffin' Glue* : les punks ne sont pas des extrémistes de droite. Désormais, on ne peut plus faire de telles accusations sans provoquer une forte réaction de la part de nombreux punks.

² Danny Baker, « Bullets-In », *Sniffin' Glue*, Vol. 10, Juin 1977, p. 2.

Selon l'historien Jon Savage, le punk a eu, dès 1977, l'urgent besoin de se définir par rapport à des accusations d'appartenir à quelconque groupe profasciste. Le mouvement était donc quelque peu coincé entre deux visions bien différentes, les sympathisants d'extrême-droite et les détracteurs de cette même pensée : « The fierce opposition between these two organizations would eventually overtake all of Punk's anarchism. On the point of fragmentation, Punk found itself fighting on fronts which, secure in Louise's, it had not even known existed¹²⁷. »

Dans cette vague de répliques des punks face à l'extrême-droite naîtra *Rock Against Racism*, un festival de musique organisé pour sensibiliser les gens aux problèmes du racisme, ainsi que pour établir la position définitive du mouvement punk sur le sujet. Au menu de cette rencontre musicale, une brochette d'artistes punks, comme le mentionne Chris Salewicz du *New Musical Express* : « Linking themselves with the positive element of punk – hence last Sunday's billing of X-Ray-Spex, The Clash, Steel Pulse and the Tom Robinson Band – RAR has put on gigs all over the country since it's formation¹²⁸. » Il s'agit de la première fois que des groupes punks prennent position dans un festival de musique, où il est peu coutume de voir autre chose que des artistes folks se produire. C'est ce que mentionne un des organisateurs de l'événement : « For some reason or other, says one RAR organiser, the British Left have always thought that anything electric couldn't possess any true political awareness and that acoustic folk was the only possible music they could ally themselves with¹²⁹. » Il faut aussi noter la présence d'autres groupes punks à l'événement : The Fall, Buzzcocks ainsi que Sham 69. Les Buzzcocks, qui n'étaient aucunement reconnus pour leur engagement social, scandent même « black and white unite » à la

¹²⁷ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 334.

¹²⁸ Chris Salewicz, « Rock Against Racism Carnival : Victoria Park, Hackney, London », *New Musical Express*, 6 mai 1978.

¹²⁹ *Ibid*

fin de la représentation, selon le journaliste Paul Morley.¹³⁰ Le leader des Buzzcocks, Pete Shelley, mentionne simplement après le spectacle : « This wasn't politics, it was fun. But the best kind of fun is with people, and being with people is politics¹³¹. »

Le festival *Rock Against Racism* aide également à faire connaître de nouveaux artistes. C'est notamment le cas du groupe The Ruts qui, même avant le festival, avait écrit des chansons sur les tensions raciales en Angleterre (« Babylon's Burning » et « Jah War »). À propos de leur expérience au festival, le leader du groupe, Malcolm Owen, évoque l'esprit qui résidait parmi les artistes ainsi que l'importance de combattre le racisme dans un article paru en 1979 : « It was a shambles, but it was fantastic. There was all these pogoing Pakistanis. I mean, the spirit of the thing was great. None of us are Socialist Workers, we just don't like racists' cause they're absolute blockheads¹³². » *Rock Against Racism* fait donc partie des actions plus concrètes de nombreux artistes punks anglais afin de rompre avec l'image qu'ils propagent des idées d'extrême-droite.

Il est important ici d'apporter deux précisions. Premièrement, tous les groupes punks n'adoptent pas une image antisémite ou fasciste au début du mouvement. Dès 1976, un groupe comme The Clash, par exemple, met immédiatement les choses au clair dans une entrevue qui paraît dans *Sniffin' Glue* : « We're really into encouraging creativity... we ain't a bunch of raving fascists! [...] Oh, I fucking hate apathy but I hate ignorance more than anything¹³³. » Il est intéressant de noter que cette entrevue des Clash paraît dans le même numéro de *Sniffin' Glue* où l'un des

¹³⁰ Paul Morley, « Rock Against Racism Carnival : Victoria Park, Hackney, London », *New Musical Express*, 22 juillet 1978.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Steve Clarke, « The Rise of The Ruts », *New Musical Express*, 14 juillet 1979, p. 7.

¹³³ Steve Walsh, « The Very Angry Clash », *Sniffin' Glue*, Vol. 4, Octobre 1976, p. 3.

auteurs s'exprimait sur l'incompréhension des « autres » quant à l'utilisation de symboles d'extrême-droite par les punks. Il n'y a pas unanimité dans les messages que l'on envoie et le discours paradoxal du numéro de *Sniffin' Glue* d'octobre 1976 le démontre très bien.

Deuxièmement, il est important de noter que l'inverse est aussi vrai : ce ne sont pas tous les artistes punks qui cherchent à prendre leur distance à l'égard de l'image d'extrême-droite au fur et à mesure que le mouvement progresse. Il suffit de regarder des images de Sid Vicious, ex-bassiste des Sex Pistols, dans le documentaire *The Filth and The Fury* pour voir qu'il arbore toujours la croix gammée sur ses vêtements peu de temps avant sa mort, en février 1979¹³⁴.

Certains artistes du mouvement punk vont même s'associer carrément au National Front. Apparu dans la deuxième moitié des années 1960 en Angleterre, le National Front est un parti d'extrême-droite aux politiques ultraconservateurs et anti-immigrantes¹³⁵. Le groupe devient officiellement un parti minoritaire en 1966 et gagne en popularité à partir de 1968, après un discours teinté de commentaires anti-immigrants prononcé par le conservateur Enoch Powell¹³⁶. À la surprise de plusieurs, la réaction face aux propos de Powell est plutôt favorable, surtout parmi la classe ouvrière. L'historien Arthur Marwick en fait d'ailleurs la remarque dans l'un de ses ouvrages, *British Society Since 1945* : « Apart from a Gallup poll showing 75 per cent of the population broadly sympathetic to the sentiments expressed by Enoch Powell, there were also a number of working-class demonstrations in his support¹³⁷. »

¹³⁴ Julien Temple, *The Filth and the Fury – A Sex Pistols Film*, enregistrement vidéo, Alliance Atlantis, Fine Line Features, 2000, Interview avec Sid Vicious.

¹³⁵ Arthur Marwick, *British Society Since 1945*, London, Penguin Books, 1982 (1996), p. 165.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

À l'intérieur du mouvement punk, le groupe Skrewdriver est le meilleur exemple d'association avec le National Front en Angleterre. Son leader, Ian Stuart, forme le groupe en 1976 et flirte de plus en plus avec les idéaux du parti. En septembre 1979, Stuart écrit une lettre qui paraît dans la revue musicale *Melody Maker*, dans laquelle il nie le fait qu'il s'est joint à l'organisation d'extrême-droite et que toutes ces rumeurs sont de la propagande de gauche¹³⁸. Pourtant, Stuart avait bel et bien rejoint l'organisation depuis 1978, comme le note l'historien de l'art Stewart Home dans son ouvrage *Cranked Up Really High* : « In fact, at the time he wrote the letter Ian Stuart was Young National Front organiser for Blackpool and Fylde, having joined the organisation after returning north from London in the summer of 1978¹³⁹. » Skrewdriver enregistre également plusieurs chansons à caractère nihiliste qui encouragent à la violence et à l'intolérance, notamment « Anti-Social », « White Power » et « Unbeliever », dans laquelle Stuart déclare : « I believe in violence/That's the only way¹⁴⁰. » Ce groupe deviendra, d'ailleurs, l'un des plus importants de la branche raciste du mouvement skinhead en Angleterre.

Un autre problème qui semble vouloir faire changer l'attitude de plusieurs artistes punks est celui de la violence qui surgit lors des différents concerts. En effet, dans le fanzine *Sniffin' Glue* par exemple, le sujet de la violence est très présent dans les articles et commentaires. Déjà en mars 1977, le créateur de la revue, Mark Perry, y va d'un éditorial assez cru concernant les comportements des jeunes punks lors de spectacles : « I'm really fed up with the punters on the "scene" at the moment. At the Clash gig in Harlesden there were lots of stupid kids who kept on

¹³⁸ Ian Stuart, « Who, me? », *Melody Maker*, 29 septembre 1979, p. 17.

¹³⁹ Stewart Home, « Cranked Up Really High », Codex, 1995, p. 98.

¹⁴⁰ Ian Stuart, *Unbeliever*, écrite et interprétée par Skrewdriver, 1977.

acting childish by pogoing in front of the stage. They were going completely over the top by punching and kicking each other¹⁴¹.

Évidemment, les rapports avec le National Front et l'usage de toute la symbolique d'extrême-droite n'améliorent en rien le climat lors des concerts, bien au contraire. Une des conséquences de toute cette utilisation d'images antisémites par des groupes punks sera l'augmentation de la présence d'individus du parti d'extrême-droite à plusieurs spectacles lors des deux premières années du mouvement. Non seulement les artistes et les journalistes déplorent la situation, mais les lecteurs de *Sniffin' Glue* le font aussi. Voici un extrait d'une lettre envoyée au fanzine en juillet 1977 :

The Bouncers: Lined up in front of the stage during the Heartbreakers [...] and caused a great crush at the front. They were continually intimidating the kids, verbal abuse, blowing smoke into faces, etc. After managing to get my friends back in the club after the first attack, on the second I began a long row with one bouncer, during which I told him if he wanted to do the strong arm heavy bit he should be in the NF heavy brigade. He told me he already was and only saw his job tonight as to beat up 'unruly' kids¹⁴².

La présence de la symbolique nazie à travers le mouvement punk amène plusieurs artistes, journalistes et fans à vouloir se dissocier de cette image à laquelle ils sont associés.

La formation musicale s'étant retrouvée la plus coincée à travers ces tensions est probablement Sham 69. Présent sur la scène punk depuis les tout débuts, en 1976, ce groupe gagne en popularité en raison de ses racines très ouvrières ainsi que de ses chansons aux refrains rappelant des chants de football. Toutefois, Jimmy Pursey, leader du groupe, et les autres membres ne

¹⁴¹ Mark Perry, « A 20 Year Old Mark. P », *Sniffin' Glue*, Vol. 8, Mars 1977, p. 3.

¹⁴² Mark Perry, « SG 11...When the Two Ones Clash...», *Sniffin' Glue*, Vol. 11, Juillet 1977, p. 3.

s'attendent pas du tout à se faire « adopter » par les sympathisants du National Front. C'est ce que note la journaliste Caroline Coon dans le *Sounds* en 1978 :

He didn't realise quite what he had in him until the true extent of his conciliatory power and tact was tested when skinheads decided Sham 69 was THEIR BAND. And no one was more surprised than Jimmy (considering what HE thought he stood for) to find up to 300 cropped heads in his audience shouting "Sieg Heil! Sieg Heil!" and throwing Nazi salutes¹⁴³.

La situation s'est tellement envenimée que le groupe a dû se séparer en 1979, car ses concerts finissaient toujours en émeutes opposant les membres du National Front au reste de leurs fans¹⁴⁴. L'audience du groupe est devenue tellement imprévisible et chaotique que les membres ne savaient plus trop quoi en faire et comment réagir. Garry Bushell, qui s'exprime lui aussi dans le magazine *Sounds* en 1979, explique :

And I ain't about to blame Jimmy for the rise of neo-nazism and I don't know the answer to it either. It's not his fault that the only people willing to talk to white working class youngsters were ultra-right nutters and he certainly did his best to counter the German Movement's arguments (just as he's always done his best to put something back in the industry unlike all his big-talk contemporaries). Suffice it to say that the kids killed the band in more ways than one.¹⁴⁵

Les membres de Sham 69 ont préféré mettre fin au groupe plutôt que de demeurer perçus comme des néo-nazis. Même s'ils ont tenté de gérer le tout du mieux qu'ils pouvaient, ils ont décidé de se retirer, s'éloignant ainsi de toutes ces allégations d'extrême-droite qui pesaient contre eux. C'est dans ce contexte que de nombreux artistes punks mettront un terme à cette utilisation de symboles d'extrême-droite. Plusieurs groupes mettront ces doutes idéologiques au clair et deviendront davantage engagés dans leurs propos ainsi que dans leurs actions. La prochaine

¹⁴³ Caroline Coon, « Sham 69 : If The Kids Are United... », *Sounds*, 3 juin 1978.

¹⁴⁴ Lester Bangs, « Sham 69 is Innocent! », *Village Voice*, 17 décembre 1979.

¹⁴⁵ Garry Bushell, « Sham 69 : The Adventures Of Hersham Boys », *Sounds*, 8 septembre 1979.

section portera sur ces artistes engagés et sur leur discours par rapport à différents enjeux sociaux.

2.2. Le punk comme transmetteur de messages sociaux : des artistes engagés à travers leurs discours et chansons

L'engagement social se présente comme une zone nébuleuse quand le mouvement punk commence. Est-ce que le punk est politique ou apolitique? Bien sûr, il est impossible que tous les artistes du mouvement deviennent des militants. Toutefois, nous verrons émerger plusieurs groupes voulant dénoncer la situation sociale de leur époque et faire changer les choses. Ces artistes auront une influence considérable sur la direction que prendra le punk.

Il est impossible de traiter d'engagement social parmi les artistes punks anglais sans évoquer le groupe The Clash. Étant l'un des premiers groupes punks à voir le jour en Grande-Bretagne (en assistant à un concert des Sex Pistols¹⁴⁶), les Clash formuleront immédiatement un objectif bien précis : traiter des sujets chauds de l'actualité anglaise. Ils se définissent immédiatement comme un groupe politique, comme le mentionne le guitariste Mick Jones dans une entrevue pour *Sniffin' Glue* en 1976 : « Yes, we're definitely political!¹⁴⁷. » Alors que les idéaux de la plupart des groupes demeurent plutôt ambigus, les membres des Clash ne font aucun doute sur ce qu'ils prônent. L'anarchie est souvent discutée quand il est question du mouvement punk; toutefois, le groupe s'est toujours tenu loin des propos anarchistes. Lors de cette même entrevue accordée à *Sniffin' Glue*, Mick Jones insistait sur la liberté de pensée et de parole : « Yeah, anarchists believe

¹⁴⁶ Don Letts, *Westway to the World*, Enregistrement vidéo, Epic Music Video, Sony Music Entertainment, 2001, entrevue avec Joe Strummer.

¹⁴⁷ Steve Walsh, « The Very Angry Clash », *Sniffin' Glue*, Vol. 4, Octobre 1976, p. 3

in lawlessness... look, the important thing is to encourage people to do things for themselves, think for themselves and stand up for what their rights are¹⁴⁸. » Leur position de gauche fait souvent référence aux droits humains et à la communauté. Dans un certain sens, les Clash reprennent beaucoup de thèmes que la génération des hippies formulait dix ans plus tôt. D'ailleurs, Joe Strummer avoue même son amour pour les Beatles et les Rolling Stones dans le documentaire *Westway to the World* de Don Letts¹⁴⁹.

Bien que The Clash soit composé de trois auteurs-compositeurs-chanteurs, c'est Joe Strummer qui demeure le plus prolifique parmi eux. Sans être officiellement le leader du groupe, il est celui qui se retrouve le plus souvent dans le rôle de porte-parole. À l'occasion d'une de leurs premières entrevues données à un important magazine hebdomadaire anglais, soit le *New Musical Express*, Strummer amorce son propos avec cette phrase : « I think people ought to know that we're anti-fascist, we're anti-violence, we're anti-racist and we're pro-creative. We're against ignorance¹⁵⁰. » Rien n'est laissé dans le doute lors des entrevues et les commentaires que font le groupe. The Clash désire que les gens s'impliquent socialement, et pour cela, ils doivent se tenir informés, tel que le mentionne Mick Jones un peu plus loin dans l'entrevue : « We urge people to learn fast¹⁵¹. »

Toutefois, le groupe signe avec CBS, une grosse compagnie de disque. Plusieurs verront – et voient toujours aujourd'hui – cette décision du groupe comme à l'opposé de son discours et de

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Don Letts, *Westway to the World*, Enregistrement vidéo, Epic Music Video, Sony Music Entertainment, 2001, entrevue avec Joe Strummer.

¹⁵⁰ Miles, « Eighteen-Flight Rock and the Sound of the Westway », *New Musical Express*, 11 décembre 1976, p. 14.

¹⁵¹ *Ibid.*

ses politiques. C'est notamment le cas de Mark Perry, créateur de *Sniffin' Glue*, qui mentionne dans une de ses publications en 2000 :

It's like my point which is endlessly rehashed about The Clash : punk died the day The Clash signed to CBS [...] once you put yourself in their hands – the CBS's of this world – and you're out in front of that audience lined up on TV, with Smokie or The Smurfs, your mystique goes out the window¹⁵².

Malgré la signature avec CBS, The Clash ne change pas nécessairement son côté engagé et ses propos dénonciateurs. Il semble qu'aucun enjeu social ne leur échappe : le manque d'emploi, les tensions raciales, le contrôle des grosses corporations, l'omniprésence des États-Unis sur la scène mondiale, etc.¹⁵³ Évidemment, plusieurs accuseront le groupe, à la suite de sa signature à CBS, de s'être vendu à une grosse étiquette¹⁵⁴. Toutefois, dans la plupart de leurs actions, les Clash respectent leurs idéaux et leurs convictions. Chris Bohn, du *Melody Maker*, écrit ceci à la veille de la sortie du troisième album du groupe, *London Calling* : « Their commitment comes in the positive exuberance of the songs, concentration on getting the basics right and helping people in the most direct way they know – cutting the price of the album to the minimum. Eighteen tracks for £5, as the ad goes. Most of them worth having, too¹⁵⁵. » Quoi qu'il en soit, le groupe ne s'éloignera que très peu de ses croyances à pouvoir faire changer les choses et continuera à dénoncer les injustices sociales, tantôt dans son Angleterre natale, tantôt au niveau mondial.

Dans un genre de militantisme beaucoup plus radical apparaît le groupe Crass qui, lui, a toujours voulu demeurer parfaitement intègre dans ses actions. Ayant reconnu l'importance de groupes

¹⁵² Mark Perry, *Sniffin' Glue – The Essential Punk Accessory*, Sanctuary, Londres, 2000, p. 93-94.

¹⁵³ Il ne s'agit ici que de quelques sujets abordés sur leur premier album, *The Clash*, paru en 1977.

¹⁵⁴ Kris Needs, « Sham 69 Friars Aylesbury », *New Musical Express*, 10 février 1979, p. 11.

Dans cet article sur le groupe Sham 69, le leader du groupe, Jimmy Pursey, y va d'une attaque contre The Clash, disant qu'ils sont prêts à prendre l'argent de quiconque.

¹⁵⁵ Chris Bohn, « The Clash : One Step Beyond », *Melody Maker*, 29 décembre 1979.

comme les Sex Pistols et The Clash¹⁵⁶, la formation Crass s'est par contre rapidement exprimée sur l'essoufflement du mouvement ainsi que sur son inévitable destin : se voir avalé par l'industrie musicale. Penny Rimbaud, un des membres de ce groupe, traite profondément de cette question dans son autobiographie, *Shibboleth – My Revolting Life* : « Within six months the movement had been bought out. The capitalist counter-revolutionaries had killed with cash. Punk degenerated from being a force for change, to becoming just another element in the grand media circus¹⁵⁷. » D'ailleurs, le groupe enregistrera le chanson « Punk is Dead » dès 1978, dans laquelle on peut entendre les paroles suivantes : « CBS promote The Clash/But it ain't for revolution it's just for cash/Punk became a fashion just like hippy used to be/And it ain't got a thing to do with you or me¹⁵⁸. » Crass y va d'une critique du mouvement musical punk en général, de ce qu'il est devenu. Par contre, Penny Rimbaud s'est servi des idées à l'origine du punk afin de créer Crass, une véritable entité anarcho-pacifique de contestations. Dans son autobiographie, Rimbaud précise que le punk doit jouer sur l'individu et sur la collectivité :

Punk has originated as a statement, “do it yourself” : your own band, your own sounds, your own words, your own attitude and your own future. At least that's what I had naively believed. [...] Punk was a statement of authenticity that couldn't be adopted as the flavour of the month. Like the blues, punk was the people's music, made for the people by the people¹⁵⁹.

Fidèles à leurs principes, les membres de Crass ont évidemment fondé leur propre étiquette de disque indépendante, simplement nommée Crass Records. De toute façon, il est très peu probable que les majors se seraient intéressés à eux, vu leurs propos radicaux et leur musique, souvent incroyablement chaotique. Parmi les nombreuses causes sociales adoptées par le groupe, notons

¹⁵⁶ Tom Vague, « Crass : Anarchy, Peace and Chips », *Vague*, Vol. 11, janvier 1982.

¹⁵⁷ J.J. Ratter, *Shibboleth – My Revolting Life*, Edimbourg/Londres/San Francisco, AK Press, 1998, p. 74.

¹⁵⁸ Penny Rimbaud, *Punk is Dead*, écrite et interprétée par Crass, 1978.

¹⁵⁹ J.J. Ratter, *Shibboleth – My Revolting Life*, Edimbourg/Londres/San Francisco, AK Press, 1998, p. 78-79.

une collaboration avec *Rock Against Racism* au tout début¹⁶⁰, ainsi qu'une campagne pour l'organisation CND (Campaign for Nuclear Disarmament). Comme le raconte Penny Rimbaud : « We've done a lot for No Nukes Music but not under their banner. 4 years ago we offered to do gigs for CND and it was a total novel idea to them¹⁶¹. » À noter que les membres de Crass, bien que très actifs dès 1978, deviennent encore plus militants et controversés sous le gouvernement de Margaret Thatcher au début des années 1980. Ils seront, par exemple, de sérieux critiques face à la Guerre des Malouines en 1982¹⁶². La guerre débute le 2 avril à Port Stanley, capitale Malouines, et Thatcher prend alors tous les moyens afin que les affrontements soient courts et décisifs en faveur de l'Angleterre : « La guerre tourne à l'avantage de la Grande-Bretagne [...] qui n'hésite pas à envoyer toute la marine anglaise à 11 000 km de Londres pour récupérer des îles où vivent seulement 1 600 personnes¹⁶³. » D'ailleurs, Crass enregistrera une chanson écorchant Thatcher et la guerre, intitulée « How Does It Feel to be the Mother of a Thousand Dead? ». Cet extrait est particulièrement révélateur du type d'accusation posée : « You smile in the face of the death cause you are so proud and vain/Your inhumanity stops you from realising the pain/That you inflicted, you determined, you created, you ordered/It was your decision to have those young boys slaughtered¹⁶⁴. » Crass incarnera la frange la plus radicale du mouvement punk anglais progressiste et ne connaîtra évidemment aucun succès commercial.

Le punk n'est pas seulement un monde d'hommes. Des femmes réussissent à former des groupes et à devenir des joueuses majeures du mouvement comme, par exemple, Patti Smith, Blondie,

¹⁶⁰ Tom Vague, « Crass : Anarchy, Peace and Chips », *Vague*, Vol. 11, janvier 1982.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Il s'agit d'un conflit, se déroulant en avril 1982, entre l'Angleterre et l'Argentine pour le territoire des îles Malouines, situé en Amérique du Sud.

¹⁶³ Maurice Vaïsse, *Les Relations Internationales depuis 1945*, Cursus, Armand Colin, 1993 (2002), Paris, p. 155.

¹⁶⁴ Penny Rimbaud, *How Does it Feel to be the Mother of a Thousand Dead?*, écrite et interprétée par Crass, 1982.

The Adverts, Siouxi & the Banshees, The Slits, etc. D'ailleurs, Crass comptera deux femmes dans sa formation : Joy DeVivre et Eve Libertine, qui contribueront à affirmer l'esprit très contestataire du groupe. Toutefois, un des groupes le plus à l'avant plan de l'implication sociale, notamment au sujet du féminisme, sera X-Ray Spex. La figure principale du groupe, Poly Styrene (de son vrai nom Marion Elliot¹⁶⁵), combattra, à travers ses chansons, les stéréotypes sociaux de tout genre (homophobie, sexisme, racisme, etc.). Son nom d'artiste, Poly Styrene, est une façon ironique de critiquer la société de consommation et le matérialisme qui la caractérise. Poussant la dérision toujours plus loin, elle choisit d'apparaître sur scène avec des bijoux et des vêtements de plastique : « The weird thing about all the plastic is that people don't actually *like* it, but in order to cope with it they develop a perverse kind of fondness for it, which is what I did. I said, "Oh, aren't they beautiful because they're so horrible"¹⁶⁶. » Elle écrira d'ailleurs, pour son groupe, une chanson appelée « My Mind is Like A Plastic Bag ».

Mais la consommation abusive n'est pas le seul sujet abordé par Poly Styrene. Tel que mentionné plus haut, elle s'attaque, en entrevue comme dans ses chansons, aux stéréotypes sociaux, surtout ceux étant liés aux femmes. Dans une entrevue parue dans le *Sounds* en octobre 1977, elle déclare ceci à propos des *sex-symbols* féminins :

If somebody said I was a sex symbol, I'd shave my head tomorrow. [...] In fact I don't even think of myself as a girl when I'm on stage. I think I'm sexless. Girls that go and flaunt themselves on stage are using the oldest and the cheapest trick in the book. I'm just me. I just do what I feel like. Do anything you wanna do. Individualism. That's what it's all about, isn't it?¹⁶⁷

¹⁶⁵ Auteur non précisé, « X-Ray-Vision », *New Musical Express*, 5 novembre 1977, p. 28.

¹⁶⁶ Charles Shaar Murray, « X-Ray-Spex : Poly Styrene Is Still Strictly Roots », *New Musical Express*, 13 mai 1978.

¹⁶⁷ Chas de Whalley, « X-Ray Spex : Oh Bondage! Up Yours! », *Sounds*, 22 octobre 1977.

La chanson la plus connue du groupe, « Oh Bondage! Up Yours! » débute avec ces paroles : « Some people think that little girls should be seen and not heard. But I think... Oh Bondage! Up Yours!¹⁶⁸ Lorsqu'elle se fait demander la signification de la chanson, Styrene précise que ses propos ne sont pas seulement dirigés contre les préjugés envers les femmes, mais bien contre les préjugés sociaux en général : « It's about being pushed into situations where you can't do this and you can't do that. Because people *tell* you you can't because you're a girl or black or homosexual or bisexual or whatever. It's against all forms of repression... y'know what I mean?¹⁶⁹ »

Selon John Lydon, ex-leader des Sex Pistols, les femmes ont joué un grand rôle dans le mouvement punk. Il y fait référence dans bon nombre d'entrevues et mentionne que plusieurs femmes ont pris la place qui leur revenait grâce au punk. Voici d'ailleurs une citation de son autobiographie à ce propos :

We didn't have barriers between men and women, black and white, gay and straight. [...] During the Pistols era, women were out there playing with the men, taking us on equal terms. Sexy became not the old cliché of long, blond, luxurious hair, mild-mannered and sitting in the corner. Quite the opposite. Punk women were hounds from hell. Excellent. It wasn't combative, but compatible. Loved it¹⁷⁰.

Plusieurs artistes contribuent donc à tenter d'éliminer les clichés sexuels souvent associés au monde de la musique. Des femmes s'efforcent ainsi, avec la musique punk comme véhicule, à faire tomber des barrières et des stéréotypes jugés trop présents dans la société en général.

¹⁶⁸ Poly Styrene, *Oh Bondage! Up Yours!*, écrite et interprétée par X-Ray-Spex, 1978.

¹⁶⁹ Auteur non-précisé, « X-Ray-Vision », *New Musical Express*, 5 novembre 1977, p. 28.

¹⁷⁰ John Lydon, *Irish, No Blacks, No Dogs*, New York, Picador USA, 1994, p. 319.

Un des groupes donnant le plus dans la critique politique et sociale est Gang of Four. Arrivant sur la scène punk un peu plus tard, soit en 1979, ce groupe développe encore davantage que The Clash la dimension politique de ses chansons. En effet, les membres de Gang of Four ont comme politique de ne jamais chanter de chansons traitant d'amour. Pour eux, leurs paroles doivent nécessairement refléter un enjeu social, politique ou même historique. Voici ce qu'inscrivent les membres du groupe dans la pochette de leur premier album, « Entertainment! », paru en 1979, à propos des artistes interprétant des chansons d'amour :

There groups and singers think they appeal to everyone by singing about love because apparently everyone has or can love or so they would have you believe anyway but these groups go along with the belief that love is deep in everyone's personality and I don't think we're saying there's anything wrong with love just don't think that what goes on between two people should be shrouded in mystery¹⁷¹.

Alors qu'il est souvent facile de savoir à quoi le punk s'oppose, Gang of Four propose une approche beaucoup plus intellectuelle que la majorité des groupes punks. En effet, cette formation ne se contente pas d'attaquer quelques cibles, mais elle s'intéresse aussi aux conditions sociales qui expliquent certains phénomènes autour d'eux. Andy Gill, le guitariste du groupe, s'explique à ce sujet dans une entrevue pour le *Sounds* en 1979 : « For example we were having a discussion this morning about whether it'd be a good idea to criticise the National Front overtly into a song, take an easy target and an obvious political stance, and we decided it was better to look in the song at the causes of that situation¹⁷². » Un peu plus loin dans l'entrevue, le batteur Hugo Burnham apporte des précisions sur le processus très constructif adopté par Gang of Four pour écrire des chansons : « The constructive way forward is to present reasons for certain

¹⁷¹ Gang of Four, Tiré de la pochette de l'album *Entertainment!*, 1979.

¹⁷² Garry Bushell, « Gang of Four : The Gang's All Here », *Sounds*, 2 juin 1979.

thinking. With the NF we ought to be talking about economic conditions which is what we were talking about on “Damaged Goods” ». ¹⁷³

Les membres de ce groupe, particulièrement Andy Gill et Jon King, croient que la musique ne devrait pas être seulement conçue comme un divertissement, mais aussi comme une façon de faire avancer les mentalités. Andy Gill se prononce sur ce sujet dans un article paraissant dans le *Melody Maker*, toujours en 1979 : « It’s not a group’s function just to be entertaining. A group should entertain and try change things. You can’t change the actual status quo, the power structures, but you can change the way people think ¹⁷⁴. » Les paroles du groupe ne sont pas remplies de slogans politiques de gauche ou d’opinions tranchées. Elles amènent l’auditeur à prendre connaissance des conditions de vie de gens, des citoyens perdus à travers le système et la hiérarchie sociale, ainsi que de l’aliénation dont souffrent plusieurs dans une société capitaliste moderne. Bref, Gang of Four veut changer les choses, mais avec une approche beaucoup plus théorique que la plupart de ses pairs.

En somme, plusieurs artistes utilisent le punk comme moyen de transmettre des messages sociopolitiques. Le mouvement débute dans une vague de constats pessimistes sur la société mais, assez rapidement, certains groupes émergent en tenant un discours plus politique, plus idéaliste et plus constructif. Ce côté engagé prendra davantage d’importance avec la complicité naissante entre la communauté noire et les jeunes groupes punks anglais. La prochaine section de ce chapitre traitera précisément de ce mélange culturel et de ses répercussions sur le mouvement punk d’Angleterre.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Mary Harron, « Gang of Four : Dialectics Meet Disco », *Melody Maker*, 26 mai 1979.

2.3. Le rapprochement avec la communauté noire : l'union de deux cultures dans un combat similaire

L'Angleterre étant dans un état plutôt précaire suite à la Deuxième Guerre Mondiale, les jeunes blancs et noirs se côtoyaient plus fréquemment dans les différents quartiers défavorisés. Cette situation amena une mixité culturelle qui donnera un tout autre aspect au mouvement punk. Paul Simonon, bassiste du groupe The Clash, évoque ses années de jeunesse dans le cadre d'une entrevue pour le documentaire *Westway to the World* : « The sounds that I remember hearing was probably reggae really. I used to pass by a lot of houses where there was West Indian music playing¹⁷⁵. »

En effet, la Jamaïque connaît un important problème d'émigration au 20^e siècle : 460 700 Jamaïcains quittent leur pays entre 1943 et 1970¹⁷⁶. Énormément d'émigrés choisissent l'Angleterre comme destination, surtout de 1943 à 1962, avant que la Grande-Bretagne adopte une politique plus restrictive sur l'immigration : « Until the UK's introduction of restrictions on immigration from Commonwealth countries in 1962, a large number of Jamaican workers emigrated to Great Britain¹⁷⁷. » Il y a donc une augmentation considérable de cette population en Angleterre dans les années 1950 et 1960. La classe ouvrière devient alors occupée par une communauté noire importante, celle-ci vivant de plus en plus avec les blancs dans les quartiers ouvriers. Paul Cook, batteur des Sex Pistols, mentionne l'influence des noirs dans son secteur quand il était plus jeune : « There were a lot of black kids in Shepherd's Bush, listening to ska

¹⁷⁵ Don Letts, *Westway to the World*, enregistrement vidéo, Epic Music Video, Sony Music Entertainment, 2001, entrevue avec Paul Simonon.

¹⁷⁶ Encyclopedia of the Nations, *Jamaica – Migration*, Encyclopedia of the Nations, 2007-2011, <http://www.nationsencyclopedia.com/Americas/Jamaica-MIGRATION.html>.

¹⁷⁷ *Ibid.*

music, that's where our interest in music came¹⁷⁸. » Bien que les caractéristiques respectives de la musique punk et reggae soient complètement opposées, les jeunes des deux communautés se retrouvent souvent dans un même combat social. Les messages et critiques des deux courants se rejoignent régulièrement. Voyons jusqu'à quel point la communauté noire, plus précisément au sein du mouvement reggae et ska, aura un impact sur les artistes punks anglais à la fin des années 1970.

Encore une fois, The Clash semble jouer un rôle de premier plan dans l'infusion d'influences de reggae dans la musique punk. Dès son premier album, en 1977, le groupe enregistre « Police & Thieves », reprise d'une chanson reggae du jamaïcain Junior Murvin. Dans une entrevue parue dans le *New Musical Express* à la fin de l'année 1976, Mick Jones, guitariste et chanteur, mentionne le désir de briser les frontières entre blancs et noirs : « We want to bridge the gap. They used to blame everything on the Jews, now they're saying it about the Blacks and Asians [...] everybody's a scapegoat, right?¹⁷⁹. » Les membres du groupe reconnaissent sans cesse l'influence de la culture noire à travers leur musique. Ils la consomment autant que la culture blanche, tel que le mentionne Joe Strummer : « The poor blacks and the poor whites are in the same boat [...] We dig them and we ain't scared of going into heavy black record shops and getting their gear. We even go to heavy black gigs where we're the only white people there¹⁸⁰. » The Clash se donne comme mandat de réduire le clivage entre les deux communautés, en ajoutant des éléments reggae et dub¹⁸¹ dans leur musique. Il faut également mentionner que le thème d'une de leurs chansons les plus populaires, « White Riot », rendait hommage à la communauté

¹⁷⁸ Julien Temple, *The Filth and the Fury – A Sex Pistols Film*, enregistrement vidéo, Alliance Atlantis, Fine Line Features, 2000, Entrevue avec Paul Cook.

¹⁷⁹ Miles, « Eighteen-Flight Rock and the Sound of the Westway », *New Musical Express*, 11 décembre 1976, p. 14.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Version plus planante du reggae.

noire de s'être tenue debout lors d'un carnaval jamaïcain à Ladbroke Grove, quartier de Londres¹⁸². Joe Strummer assistait à cet événement et fut témoin de la réplique des noirs face à la violence policière : « I was aware all the time that it was a black people's riot, i.e. they had more of an axe to grind and they had the guts to do something physical about it¹⁸³. » Ce commentaire de Strummer est tiré du documentaire *Westway to the World*, réalisé par Don Letts. Ce dernier représente peut-être mieux que quiconque la complicité naissante entre jeunes blancs et jeunes noirs à travers la musique en Angleterre à la fin des années 1970.

Lors de l'écllosion du punk à l'échelle nationale en 1977, Don Letts est un jeune deejay de 21 ans en Angleterre. Il est Britannique, mais d'origine jamaïcaine¹⁸⁴. Il fait jouer de la musique dans un club appelé Roxy, lieu fréquenté par plusieurs jeunes punks à l'époque. Il devient rapidement un joueur majeur dans le rapprochement entre les blancs et les noirs. Comme The Clash, il note que les punks et les rastas mènent sensiblement le même combat. Dans l'une de ses toutes premières entrevues pour le fanzine *Sniffin' Glue* en 1977, Letts explique les similarités des deux mouvements : « Like, to me, the reggae thing and the punk thing... it's the same fuckin' thing. Just the black version and the white version. The kids are singing about change, they wanna do away with the establishment. [...] Our Babylon is your establishment, same fuckin' thing¹⁸⁵. » Même si sa clientèle est composée en majorité de blancs écoutant du punk, Letts mentionne qu'une bonne partie de ceux-ci préfèrent entendre de la musique reggae dans l'établissement. Voici ce qu'il répond quand on l'interroge sur la réaction des jeunes lorsqu'il fait jouer des

¹⁸² Lors de ce carnaval, plusieurs confrontations ont eu lieu entre les policiers et les manifestants noirs, ces derniers réagissant à l'oppression de la police à leur endroit.

¹⁸³ Don Letts, *Westway to the World*, enregistrement vidéo, Epic Music Video, Sony Music Entertainment, 2001, entrevue avec Joe Strummer.

¹⁸⁴ Don Letts, « Dem crazy baldheads are my mates », *The Guardian*, 24 octobre 2001.

¹⁸⁵ Mark Perry, « Black-White », *Sniffin' Glue*, Vol. 7, Vol. 7, février 1977, p. 8.

disques reggae : « It's good. I'm gettin' more askin' me for reggae than punk. They come in and actually tell me to take it off, it's true. Joe and Mick from Clash, even Johnny Rotten... everybody!¹⁸⁶. »

L'entrevue avec Letts remplit trois pages complètes de l'édition de *Sniffin Glue*, ce qui représente un très long article pour les standards de ce fanzine. De plus, Letts apparaît sur la page couverture de la revue (auparavant réservée à des groupes phares du mouvement, tels les Ramones, The Clash et les Sex Pistols), ce qui consacre son importance sur cette scène musicale. La rencontre de Don Letts avec Mark Perry, rédacteur en chef du fanzine, semble avoir profondément inspiré ce dernier. En effet, à la fin de l'entrevue, Perry se permet d'ajouter ses commentaires personnels sur l'importance du reggae à ses yeux. Cet éditorial est particulièrement révélateur des évolutions en cours :

Reggae was also mentioned in the above piece. I was thinking of having reggae reviews in SG' case I've liked reggae ever since me skinheads days.

There's so much movement in reggae. So much soul and honesty. It's worth checking out, if it only means listening to it down the Roxy Club. If we had room it would definitely be in SG, no Q's asked.

If you can't get down the Roxy, listen to Reggae Time (Radio London, Sunday), read Black Music or read Eric Fuller in National Rockstar (the only thing worth buying it for).

Just fuckin' try to listen to reggae, right!

Jah Mark. P.¹⁸⁷

Le croisement entre le reggae et le punk a donc été très bénéfique pour démontrer une autre facette identitaire du mouvement. Jon Savage en fait d'ailleurs état dans son ouvrage *England's*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

Dreaming, où il traite des liens visibles entre les deux cultures¹⁸⁸. Alors qu'au départ le punk se veut un retour à la simplicité et à l'énergie du rock n'roll, plusieurs de ses artistes sont séduits par d'autres formes de musique, dont le reggae. C'est aussi le cas de John Lydon, ou même de Johnny Rotten qui, après la séparation des Sex Pistols en février 1978, se rend en Jamaïque afin de découvrir de nombreux artistes reggae. Son objectif est de les faire suffisamment connaître afin que bon nombre d'entre eux signent avec Virgin Records, sa nouvelle maison de disque¹⁸⁹. Fin connaisseur de cette musique provenant de la Jamaïque, Lydon fait tout en son pouvoir pour que les artistes de Kingston soient remarqués par l'industrie et le public : « I know what I'm talking about. Ever since we signed up with Virgin, I've been trying to get them to sign up reggae artists¹⁹⁰. » Son acharnement à faire connaître le reggae remonte donc même aux beaux jours des Sex Pistols, qui n'incorporaient pourtant aucune autre forme musicale à leur son très punk. Or, Lydon est très bien reçu par les artistes jamaïcains lors de sa visite. Comme l'écrit la journaliste Vivien Goldman, les différents groupes reggae reconnaissent son courage de faire face à l'*establishment* de la musique anglaise, ce qui crée une complicité immédiate entre eux et Lydon : « The fact that John had reaped the rewards of society (i.e. a number one hit album) while criticising its basic structure, much as many reggae songs do, impressed John's Jamaican music colleagues no end¹⁹¹. » Lydon est donc un autre pionnier de la musique punk tendant la main aux groupes reggae afin de rapprocher les deux cultures.

Le groupe The Specials, composé de jeunes noirs et blancs, représente très bien cette nouvelle facette identitaire du mouvement punk anglais. Arrivant sur la scène en 1979, le groupe est un

¹⁸⁸ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 398.

¹⁸⁹ Vivien Goldman, « John Lydon : Man A Warrior – The Interview part 1 », *Sounds*, 4 mars 1978.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ Vivien Goldman, « John Lydon : Man A Warrior – The Interview part 2 », *Sounds*, 11 mars 1978.

parfait hybride d'influences entre les deux styles musicaux. Dès son premier album éponyme paru en octobre 1979, The Specials est reconnu comme groupe phare de cette alliance entre blancs et noirs. D'ailleurs, le journaliste Tony Stewart, du *New Musical Express*, s'exprime ainsi sur le groupe en 1979 :

In this sense, if the term 'cross-over' hadn't already been devalued by misuse, then there'd be no hesitation in acclaiming The Specials as its most successful exponents. This album embraces two decades of black and white music, gives it perspective and then goes on to reflect the modern rock'n'roll culture¹⁹².

D'ailleurs, le groupe utilise le symbole d'un échiquier, avec ses cases blanches et noires, afin de se faire reconnaître. À l'aide de son mélange de genres, The Specials embrasse donc les deux cultures comme une seule. Dans un article du *Melody Maker* paru en mai 1979, le journaliste John Orme les décrit ainsi : « The seven-man Coventry band was formed out of the musical fire of punk and heavy reggae – the tension between the two is still evident in the striking power of the band onstage – [...] The two-tone ethnic line-up of the band also gives a vivid but natural example of racial unity¹⁹³. » Évidemment, cela n'est pas seulement reflété dans leur musique, mais aussi au niveau de leurs paroles. Leur message en est un d'entraide et de paix entre les deux races, comme le démontre l'extrait suivant, tiré de la chanson *It Doesn't Make It Alright* : « Just because you're a black boy/Just because you're a white/It doesn't mean you've got to hate him/It doesn't mean you've got to fight/It doesn't make it alright¹⁹⁴. » De plus, l'écriture des chansons, autant paroles que musiques, est partagée entre blancs et noirs dans le groupe (Jerry Dammers, Lynval Golding et Neville Staples). Véritable amalgame de cultures punk et reggae, The Specials contribue peut-être mieux que quiconque à la transformation du mouvement punk vers la fin de la décennie 1970.

¹⁹² Tony Stewart, « The Specials : The Specials (Two Tone) », *New Musical Express*, 20 octobre 1979.

¹⁹³ John Orme, « The New Skinhead Moonstomp », *Melody Maker*, 19 mai 1979, p. 9.

¹⁹⁴ The Specials, *It Doesn't Make it Alright*, écrite et interprétée par The Specials, 1979.

L'importance que prend la musique reggae et ska est très bien illustrée dans la revue hebdomadaire *Melody Maker*. Alors qu'en 1977 et 1978, il existe très peu d'articles concernant ces courants musicaux, l'année 1979 marque un changement majeur dans la couverture des groupes noirs jouant du reggae ou bien du ska. La journaliste Vivien Goldman se voit même attribuer le rôle d'écrire un article par semaine sur un nouveau groupe reggae (jamaïcain ou britannique). Ces articles, ayant une place centrale, occupent souvent plusieurs pages de la revue. De plus, une nouvelle section apparaît dans les critiques d'albums : celle consacrée aux disques reggae. La reconnaissance du mouvement reggae par de nombreux artistes punks contribue sans doute à faire augmenter, de façon très considérable, la visibilité d'innombrables groupes noirs, souvent inspirés de la musique de Jah¹⁹⁵.

Évidemment, les groupes ne deviennent pas tous engagés socialement. L'objectif de ce chapitre n'était pas de définir le punk comme un mouvement politique. Toutefois, il apparaît tout de même que plus le mouvement avance, plus les artistes sont nombreux à clarifier leur discours et à s'éloigner de ce pessimisme qui semblait caractériser le punk au départ. Ce changement me semble lié, entre autres, avec le désir de faire une coupure face à ces allusions d'associations à l'extrême-droite. On tente alors de mettre les choses au clair en exprimant distinctement les opinions politiques. De plus, le rapprochement des punks avec la communauté noire amène bon nombre d'artistes à se pencher sur la question du racisme en Angleterre, comme on peut même le remarquer à travers leur musique. Une complicité se fera de plus en plus évidente entre les deux cultures, et des nouveaux groupes puiseront directement dans le reggae, le dub et le ska afin

¹⁹⁵ Le reggae est souvent appelé « Jah Music » dans le mouvement rasta.

d'intégrer ces différents styles à leur musique. Il s'agit d'ailleurs du sujet du prochain chapitre, soit celui des différentes actions créatrices que les artistes punks entreprennent à partir de 1978.

Chapitre 3

1. Les actions créatrices et constructives sous l'influence punk

Les artistes punks s'expriment dans leur discours, mais qu'en est-il de leurs actions? La question mérite d'être posée car, après tout, il s'agit à prime abord d'un mouvement musical, et non d'une formation politique, même si plusieurs s'investissent dans l'engagement social. De ce point de vue, il semble que le punk devrait être principalement considéré comme un mouvement artistique. Dans cette optique, comment un mouvement qui prône la simplicité musicale et un retour à l'énergie des premiers groupes rock n' roll peut-il évoluer avec les années? Le punk permet-il effectivement de créer ou consiste-t-il seulement à essayer de détruire? C'est dans ce chapitre que nous aborderons la question de l'évolution du mouvement. Il sera question, tout au long des prochaines pages, de la philosophie *do-it-yourself* prônée par une multitude d'artistes. Cette attitude artistique sera à jamais associée au punk et permettra la création de diverses formes musicales, de compagnies de disques indépendantes ainsi que de nombreux fanzines.

3.1. L'explosion musicale : du reggae au disco, comment le punk élargit ses paysages sonores à travers une multitude d'influences

Tel que vu à la fin du chapitre précédent, la culture noire exerce une influence considérable dans la vie des jeunes punks anglais. Cela amène inévitablement des changements à leur musique. La

forte immigration jamaïcaine joue probablement un grand rôle dans ce métissage musical et culturel. Aux États-Unis, par exemple, le mouvement demeure en quasi-totalité associé aux blancs. Cette analyse, cependant, ne fait pas l'unanimité. Par exemple, le célèbre journaliste rock Lester Bangs réagissait en 1979 à une telle affirmation: « I don't necessarily agree with that – it ignores the reggae influence running through music as diverse as Clash, Pere Ubu, Public Image Ltd., and the Police, not to mention the Chuck Berry licks at the core of Steve Jones's attack ¹⁹⁶. » Il faut cependant noter que seul le groupe Pere Ubu, parmi les artistes mentionnés par Bangs, ne provenait pas de l'Angleterre. Plus loin dans l'article, Bangs reconnaît toutefois qu'il existe une différence évidente entre l'Angleterre et les États-Unis. À ce sujet, il prend en exemple la scène punk new yorkaise : « But there is at least a grain of truth there – the Contortions' James Brown/Albert Ayler spasms aside, most of the SoHo bands are as white as John Cage [...] ¹⁹⁷. » Le reggae devient donc rapidement associé à la musique punk britannique et plusieurs groupes et artistes sauront combiner les deux styles de musique.

The Specials représente un des groupes jouant avec les deux styles de musique, alliant punk et reggae, souvent à travers la même chanson. Avant 1979, le groupe joue distinctivement du punk et du reggae, étant donné les influences musicales différentes des membres du groupe. Le bassiste Horace Panter explique dans une entrevue accordée au *Melody Maker* en 1979 : « We started playing punk rock and heavy reggae because they were the elements in the band at the time, but it didn't work ¹⁹⁸. » Plus tard, le groupe utilisera ces inspirations pour former un son plus homogène. Le croisement entre les deux styles donne comme résultat une musique rapide, parfois agressive, mais également très axée sur le rythme et les instruments en cuivre. Selon Panter, la fusion des

¹⁹⁶ Lester Bangs, « The White Noise Supremacists », *Village Voice*, 30 avril 1979, p. 278.

¹⁹⁷ *Ibid*

¹⁹⁸ John Orme, « The New Skinhead Moonstomp », *Melody Maker*, 19 mai 1979, p.9.

deux principales influences du groupe crée une musique ska. Toujours dans la même entrevue, il mentionne : « Both sides have compromised, and the logical step is into ska and bluebeat¹⁹⁹. » Le discours d'Horace Panter montre bien le désir d'évolution : on semble vouloir passer à une autre étape musicalement. On conserve des aspects du punk, mais on souhaite le transformer en utilisant d'autres formes musicales. Les Specials agiront en tant que pionniers d'un mouvement appelé le « Ska Revival » en Angleterre, qui se présente comme le croisement entre la musique provenant de la Jamaïque et la Nouvelle-Orléans dans les années 1960, fusionné avec l'énergie de la musique punk de la fin des années 1970²⁰⁰.

Le groupe The Slits, composé uniquement de filles, est un autre bel exemple de progression du punk vers des sonorités reggae et dub.²⁰¹ En 1977, les membres de The Slits sont des adolescentes (la chanteuse, Ari Up, n'a que 15 ans) jouant du punk rapide et chaotique en première partie, entre autres, de The Clash et des Buzzcocks²⁰². Or, à peine deux ans plus tard, le groupe est complètement métamorphosé en un hybride de punk et de reggae, fortement inspiré par les modes de production dub. Avec l'aide de leur producteur, Dennis Bovell, le trio féminin lance son premier album, « Cut », en septembre 1979. À la surprise de tous, le contenu de l'album fait penser davantage à la Jamaïque qu'à l'Angleterre natale du groupe. Le journaliste John Orme, du *Melody Maker*, écrit lors de la sortie de l'album : « About 80 per cent of the Slits listening-time is devoted to reggae; and Bovell's grip on the mixing desk in downtown Dorking

¹⁹⁹ *Ibid*

²⁰⁰ « Ska Revival », All Music Guide, <http://www.allmusic.com/explore/style/ska-revival-d386>

²⁰¹ Le « dub » est une évolution de la musique reggae où l'accent est mis sur la production en studio et sur le remodelage de musiques jamaïcaines. On peut aussi l'appeler « dancehall » ou « ragga » : Carolyn J. Cooper, « Dancehall Music », Encyclopaedia Britannica, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/150832/dancehall-music>.

²⁰² Caroline Coon, « The Clash/Buzzcocks/Subway Sect/Slits : Coliseum, Harlesden, London », *Melody Maker*, 9 avril 1977.

has given the band a more powerful and more adventurous sound than most of what's come out of Jamaica in the last couple of years²⁰³. » L'objectif des Slits est de sortir des terrains connus de la musique punk et rock en général. Ils décident de prendre la voie dub dans la production de leurs chansons, créant un espace sonore différent dans le paysage musical anglais. À ce sujet, voici ce que le journaliste Ian Penman, du *New Musical Express*, remarque sur le groupe en 1979 : « The Slits do create a new "space", and do utilise new rhythms and lines – it's aesthetically provocative- neither rock nor white reggae-rock – with spaces left and significations thrown up which rock traditionally denies as valid²⁰⁴. » L'évolution musicale des Slits rend plus difficile à catégoriser le punk et, par le fait même, l'éloigne des clichés musicaux auxquels il semble déjà associé quelques années seulement après son apparition dans la culture anglaise.

Le groupe anglais The Police, qui connaîtra un succès mondial au début des années 1980, émerge aussi de cet hybride rock, punk et reggae. En effet, à leurs débuts en 1978, les membres du groupe s'inspirent du mouvement punk. Sting, chanteur et leader, apparaît même dans un film sur les Sex Pistols intitulé « Who Killed Bambi? » lors de cette même année²⁰⁵. Dans une entrevue publiée dans le *Melody Maker* en septembre 1978, le batteur Stewart Copeland parle de leur premier *single*, la chanson « Fall Out » : « It sold purely on the strength of the cover, because of the fashion at the time. Punk was in and it was one of the first punk records – and there weren't very many to choose from²⁰⁶. » Bien que le punk infiltre déjà la musique commerciale anglaise en 1978, The Police s'éloigne immédiatement du son classique punk en y ajoutant diverses

²⁰³ John Orme, « The Slits : Cut », *Melody Maker*, 1er septembre 1979, p. 23.

²⁰⁴ Ian Penman, « When the Slit hit the fan (or vice versa) », *New Musical Express*, 13 janvier 1979, p. 35.

²⁰⁵ Julien Temple, *The Filth and the Fury – A Sex Pistols Film*, Enregistrement vidéo, Alliance Atlantis, Fine Line Features, 2000

²⁰⁶ John Pidgeon, « The Police : The Best Rock n' Roll Band I've Seen In Years », *Melody Maker*, 2 septembre 1978.

influences. Une description du groupe apparaît d'ailleurs dans un article du *New Musical Express* en avril 1979 : « For The Police have fused together a heady mixture of reggae, punk, pop and heavy rock to create one of the most refreshing sounds of the late '70's; like any other major act, they have their own sound²⁰⁷. » De plus, le groupe puise aussi son inspiration dans le *free-jazz*, ce qui va totalement à l'encontre de la philosophie musicale punk de l'époque. Sting mentionne à ce sujet dans le même article : « And we didn't form just to play songs. That's why we wanted a three-piece – the old idea of the jazz trio improvising²⁰⁸. » Le chanteur parle ici d'une vieille idée, celle d'improviser musicalement et de jouer des solos, alors que la plupart des groupes punks vantaient les mérites des chansons courtes et directes.

Il n'existe probablement pas de plus grande figure punk britannique que John Lydon, alias Johnny Rotten, des Sex Pistols. Après tout, il est le leader du groupe ayant propulsé le punk à l'avant-plan dans la culture en Angleterre. Toutefois, les membres du groupe se séparent très rapidement (début 1978) et Lydon met sur pied une toute nouvelle formation, Public Image Ltd. Dès leur premier album *Public Image*, paru en 1978, on voit les différents membres du groupe, dont Lydon lui-même, en complets-cravates, les cheveux soigneusement peignés, revêtant donc une tenue impeccable. Avec une nouvelle image à des années lumières de l'allure punk des Sex Pistols, John Lydon semble vouloir confondre ses fans. Cette confusion n'apparaît pas uniquement dans la représentation du groupe, mais aussi dans sa musique. D'entrée de jeu, Lydon annonce clairement son intention de dévier du son « punk » auquel ses fans étaient habitués : « I don't agree with bands who make records to please audiences²⁰⁹ » souligne-t-il. Musicalement, le groupe fait un 180 degrés par rapport aux Sex Pistols : il utilise les modes de

²⁰⁷ Auteur inconnu, « Pulling in America for Questioning », *New Musical Express*, 28 avril 1979, p.7.

²⁰⁸ *Ibid*

²⁰⁹ Simon Frith, « Public Image Ltd. : Public Image », *Melody Maker*, 9 décembre 1978.

production dub, s'inspire fortement du disco (modèle repoussoir du punk, s'il en est un) en mettant l'accent sur les rythmes et réalise des chansons dépassant régulièrement les cinq minutes. Alors que certains journalistes se contentent de souligner le côté expérimental du groupe²¹⁰, d'autres, comme Lester Bangs, parlent de « nouvelle » musique, très difficile à classifier : « This is a real ensemble making passionate music out of noise and sonic scraps. Quote me : “the first music of the Eighties”²¹¹. » Plus loin dans l'article, Bangs fait référence à plusieurs pièces, dont la chanson « Albatross », qu'il décrit ainsi : « “Albatross”, 12 easy minutes of loping almost-funk that prove with the rest of the LP that this group is dubwise way beyond any slavish imitations, in fact has a concept of bass like nobody else in white music history²¹². » Public Image Ltd. emprunte à la musique danse ainsi qu'à l'électronique, et utilise le studio pour faire différents mix de ses chansons. La musique de ce groupe est aux antipodes de ce que Lydon faisait avec les Sex Pistols moins de deux ans auparavant. Dans une description du même album (*Second Edition*, aussi appelé *Metal Box*), le journaliste Kris Needs écrit à la toute fin de l'année 1979 :

It stands alone from anything I've heard all year. PIL deal in sound. This record is the result of a year spent on-and-off in studios learning new and greater ways of sculpting formidable dance attacks. [...] PIL see mixing as almost another instrument, a few knob twiddles and the face of a track can be changed. [...] This is the new sound. Numan is Yes and Safe and all those posey Blizzers have as much enjoyment value and depth as the Speaking Clock. PIL are forging compulsive, danceable, provoking sound with uncompromising care.²¹³

Le groupe s'inspire donc de la musique danse pour créer ses chansons. On retrouve évidemment beaucoup de dub et de reggae dans ses influences, mais aussi de funk et de musique électronique. D'ailleurs, un de leur premier single se nomme « Death Disco » et contient une partie rythmique

²¹⁰ Peter Silverton, « Public Image Ltd. : Public Image », *Sounds*, 9 décembre 1978.

²¹¹ Lester Bangs, « John Lydon Across the Border », *The Village Voice*, 24 mars 1980.

²¹² *Ibid*

²¹³ Kris Needs, « Public Image Ltd. : The Metal Box », *ZigZag*, Décembre 1979.

reflétant bien le disco. Loin de tous les clichés musicaux punks, Public Image Ltd. construit ses chansons de façon à intégrer d'autres éléments sonores à sa musique.

Le groupe Gang of Four adopte aussi ce concept d'évolution musicale tout en conservant les idéaux et l'énergie de la musique punk. Souvent considérés comme les nouveaux Clash²¹⁴, notamment à cause de leurs positions fortement de gauche, les membres du groupe puisent même dans le R&B au gré de leurs recherches. Simon Reynolds, journaliste spécialiste de la musique de la fin des années 1970, relate les débuts du groupe en soulignant à quel point la musique noire a contribué à construire son son: « [...] bassist Dave Allen pushed the group firmly into the punk-funk zone. An accomplished player who'd done session work, Allen had been looking to make music “ like Stevie Wonder but heavy ” before he met Gang of Four²¹⁵. » Qui plus est, Gang of Four fonctionne différemment des groupes punks aux habitudes d'écriture très spontanées. En effet, les chansons du groupe sont méthodiquement planifiées, conçues et réglées au quart de tour. Voici ce que dit Andy Gill, guitariste, en ce qui a trait à la philosophie du groupe : « No jamming. Everything was thought out in advance²¹⁶. » Le quatuor s'éloigne aussi de cette notion qu'un musicien accompli ne peut jouer de la musique punk. Comme on peut lire dans le *Melody Maker* en 1979, Dave Allen, bassiste du groupe, est alors considéré comme un musicien professionnel : « For three years he worked as a professional musician, playing everything from traditional jazz to country and western. [...] He was so excited by the new music that he left his highly-paid session work to come to Leeds in search of a band²¹⁷. » C'est la musique punk qui réunit les membres de Gang of Four. L'ajout de différents styles à leur son crée un hybride punk-

²¹⁴ Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, Londres, Penguin Books, 2005, p. 59.

²¹⁵ *Ibid*, p. 57.

²¹⁶ *Ibid*

²¹⁷ Mary Harron, « Gang of Four : Dialectics Meet Disco », *Melody Maker*, 26 mai 1979.

funk ou punk-disco. Mary Harron, journaliste du *Melody Maker*, les décrit comme suit dans le même article : « In the end, the conflict was resolved in the music – very deep, rhythmic bass lines offset by Andy’s jagged, trebly guitar – and you could call it the first successful union between disco and punk²¹⁸. » Par son côté très structuraliste, le Gang of Four construit donc une musique qui fusionne l’énergie de la musique punk et les rythmes contagieux du funk.

Le groupe Joy Division est né à Manchester lors d’un spectacle des Sex Pistols²¹⁹. Tout d’abord appelé « Warsaw », le groupe change rapidement son nom, mais garde les mêmes références et fascinations à l’égard de la Deuxième Guerre mondiale. À ce sujet, Mick Middles écrit dans *Sounds* en 1978 : « They still tend to lock themselves inside this Nazi-history chic, a subject that has been exploited beyond tolerance over the past couple of years²²⁰. » Par contre, même si le groupe est assurément punk dans sa première année d’existence, un changement s’opère rapidement au niveau des sonorités qu’il expérimente en studio. En premier lieu, le groupe travaille la notion d’espace à travers sa musique, en ralentissant les rythmes plutôt rapides qui caractérisaient Warsaw. Ce faisant, Joy Division amène une dynamique intéressante, soit un mélange de chansons courtes très rapides avec des chansons très lentes, mélancoliques et atmosphériques. L’énergie du punk est toujours palpable, mais présentée sous une tout autre forme, davantage axée sur la tension que sur l’agression. Historien de la musique bien connu, Jon Savage tente d’expliquer le son du groupe dans une critique de son premier album, *Unknown Pleasures*, en 1979 :

[...] what gives Joy Division their edge is the consistency of their vision – translated into crude musical terms, the taut danceability of their faster songs, and the dreamlike

²¹⁸ *Ibid*

²¹⁹ Tony Wilson, *24 Four Hour Party People*, Londres, 4 Books, 2000, p. 43.

²²⁰ Mick Middles, « Joy Division : Band on the Wall, Manchester », *Sounds*, 16 septembre 1978.

spell of their slower explorations. Both rely on the tense, careful counterpoint of bass (Peter Hook), drums (Stephen Morris) and guitar (Bernard Sumner) : Ian Curtis's expressive, confused vocals croon deeply over recurring musical patterns which themselves mock any idea of escape.²²¹

La musique de Joy Division est extrêmement sombre et plusieurs groupes – tels que Bauhaus, Siouxi & the Banshees et The Cure – utiliseront aussi cette noirceur en créant un mixte punk-gothique. Le journaliste Max Bell, du *New Musical Express*, décrit Joy Division de la façon suivante dans une critique du même album : « [...] hard-faced, sombre, neanderthal and manic, and inverted shape cast in heavy metal, never conforming to the expected thrust of the beat²²². » Plus loin dans l'article, Bell mentionne le côté claustrophobe et psychotique de la musique du groupe, parfaitement en lien avec les sujets d'aliénation et de décadence urbaine qu'aborde le chanteur Ian Curtis. D'ailleurs, un groupe aussi obscur que Joy Division n'aurait jamais pu signé avec de grandes compagnies de disques. Le quatuor de Manchester s'est donc tourné vers les étiquettes indépendantes afin de promouvoir et de vendre ses chansons et albums.

3.2. La vague d'indépendance : la création d'une multitude de compagnies de disques facilitant la diffusion de nouveaux groupes

L'engouement émergeant pour le mouvement punk pousse les artistes à trouver des méthodes plus originales afin de diffuser leur musique. Évidemment, vu la quantité importante de groupes formés en Angleterre dans la deuxième moitié des années 1970, bon nombre d'entre eux sont laissés de côté par les grosses compagnies de disques. De plus, la liberté de création est un principe qui vient grandement encourager les nouveaux groupes à prendre l'avenue des étiquettes

²²¹ Jon Savage, « Joy Division : Unknown Pleasures », *Melody Maker*, 21 juillet 1979.

²²² Max Bell, « Unknown Pleasures (Factory) », *New Musical Express*, 14 juillet 1979.

indépendantes. Jon Savage explique brièvement les possibilités qu'offraient ces petites compagnies dans son ouvrage sur le mouvement punk *England's Dreaming* : « For many musicians, the independant sector offered space to grow at their own pace and still be heard. In a mutually beneficial symbiosis, the music press found the independants a fertile seam to mine. Independant releases were often given lead reviews; there was an "alternative chart" ²²³. » Il devient donc possible pour les groupes d'évoluer à leur rythme et d'avoir encore plus de contrôle sur leurs créations, et de nombreuses compagnies de disques indépendantes verront le jour dans la foulée du mouvement punk.

Une des étiquettes qui deviendra très importante en 1979 est Factory Records, située dans la ville de Manchester. Ses créateurs sont Alan Erasmus et Tony Wilson, deux artisans de la télévision qui oeuvrent dans cette grande ville industrielle²²⁴. Wilson est celui qui apportera au label les idées les plus fortes et originales, notamment en ce qui a trait à la répartition des profits et à la coopération entre le conseil exécutif et les groupes. Un détail est révélateur de son implication : le tout premier contrat signé par Wilson, avec le groupe Joy Division, sera calligraphié avec son propre sang, tel que mentionné dans sa biographie, *Twenty Four Hour Party People*²²⁵. Toujours fortement influencé par les idéaux du mouvement punk, Wilson ajoutera les deux phrases suivantes sur les contrats qu'il signera : « The musicians own everything, the company owns nothing. All our bands have the freedom to fuck off²²⁶. » Les ententes avec les groupes, conclues

²²³ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 515.

²²⁴ Mary Harron, « Factory Records : Food for Thought », *Melody Maker*, 29 septembre 1979.

²²⁵ Tony Wilson, *24 Four Hour Party People*, Londres, 4 Books, 2000, p. 67.

²²⁶ *Ibid*

de façon très peu conventionnelle, garantissent toujours aux artistes au minimum cinquante pourcent des profits générés²²⁷.

Il est nécessaire de mentionner que le mouvement punk ne constitue pas le début du phénomène des compagnies indépendantes. En effet, comme le note Simon Reynolds dans son ouvrage *Rip It Up and Start Again*, il existait de nombreuses étiquettes dans les années 1950 et 1960 qui distribuaient des chansons et des albums sous la bannière de l'indépendance²²⁸. Par contre, Iain McNay, fondateur de l'étiquette Cherry Red dans les années 1970, dénote une importante différence entre les compagnies indépendantes des décennies précédentes et celles qui naissent du mouvement punk : « The people who started Virgin and Island were enterprising, sure, and 'independant' in terms of what they did creatively, but they had support of major record company distribution, finance, and marketing²²⁹. » C'est ce qui caractérise les étiquettes indépendantes émergentes à la fin des années 1970 : la distanciation complète face aux grosses compagnies de disque. Ces petites entreprises financent et prennent en main toutes les étapes nécessaires au bon fonctionnement d'un groupe : la réalisation musicale, la distribution des albums ainsi que leur promotion.

Dans un article à propos de la compagnie Factory Records paru en 1979, la journaliste du *Melody Maker* Mary Harron note que, comme dans les années 1960, c'est au nord de l'Angleterre (dont à Manchester et Liverpool) que les compagnies apparaissent en plus grand nombre : « Hundreds of groups, a surge of independant labels, dozens of quirky, experimental singles – there may be

²²⁷ *Ibid*

²²⁸ Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, Londres, Penguin Books, 2005, p. 27.

²²⁹ *Ibid*

more going on now in the north of England than at any time since Merseybeat²³⁰²³¹ ». Ainsi, la nouvelle vague musicale indépendante des années 1970 tend à être une suite logique d'un mouvement déjà bien amorcé : le punk. Harron mentionne d'ailleurs à ce sujet : « The new music is the second part of a cycle that began in 1976. It is carried by the momentum left over from punk, and tends to be sexless, introverted and complex²³² ».

Également originaire de Manchester, le groupe The Fall adopte également la voie indépendante, avec la compagnie Step Forward Records, fondée par Mark Perry, créateur du fanzine *Sniffin' Glue*. Tout comme à Factory Records, la relation entre les dirigeants du label et les membres du groupe est basée sur la confiance avant tout. Graham Lock, du *New Musical Express*, décrit les conditions de l'entente entre Step Forward Records et The Fall :

What happens is that when The Fall want to release a record they come to an agreement with Step Forward that the company will release that particular record on terms that are mutually agreeable. So the relationship is largely a matter of trust. The Fall have total control over their press releases. The important phrase for them is "to do it on our own terms"²³³.

Idéologiquement, les membres du groupe The Fall font partie des artistes qui se positionnent contre le corporatisme et le monopole exercés par les grosses compagnies de disques sur l'industrie musicale. Ils s'opposent aux privilèges accordés à certaines vedettes de la musique rock, ainsi qu'aux agents, aux promoteurs, etc.²³⁴ Bref, leur objectif est d'être complètement

²³⁰ Le terme « Merseybeat » réfère aux premiers groupes rock n' roll anglais au nord de l'Angleterre au début des années 1960. Cette scène fera notamment connaître les Beatles et causera la célèbre « invasion britannique » en Amérique : Robert Fontenot, « Merseybeat », *Oldies Music Encyclopedia*, <http://oldies.about.com/od/britishinvasion/g/merseybeat.htm>.

²³¹ Mary Harron, « Factory Records : Food for Thought », *Melody Maker*, 29 septembre 1979.

²³² *Ibid*

²³³ Graham Lock, « Stopping, Starting, and Falling Over All Again », *New Musical Express*, 7 avril 1979, p. 7.

²³⁴ Danny Baker, « The Fall », *ZigZag*, Février 1978.

auto-suffisants avec leur musique. Dans le même article de 1979, cité auparavant, le chanteur Mark E. Smith exprime que ce choix apporte quand même son lot d'incertitudes et d'insécurités :

All we're saying is that we can be our own bosses, and we can do it on our own. But we're in a very insecure position. [...] We've got no driver, just two guys who help out as roadies. The Fall on the road is just nine people, and we're out on our own really. [...] We're just saying you can do it²³⁵.

Le discours de Smith se rapproche du principal message que les artistes punks tentent de transmettre, soit celui du *do-it-yourself*. Dans ce cas précis, The Fall choisit d'adopter un style de vie plus précaire, une avenue souvent inévitable lorsque l'on signe une entente avec une compagnie indépendante. En retour, ils bénéficient d'une liberté qu'ils n'auraient probablement pas eue avec un gros major. Par exemple, tout comme ceux qui font affaires avec Factory Records, les artistes de Step Forward Records sont libres de quitter l'entreprise quand bon leur semble, sans être forcés à enregistrer un nombre minimal d'albums sous l'étiquette.

Poussant encore plus loin l'idée d'indépendance, d'autres artistes punk décident de créer eux-mêmes leur propre compagnie de disque. C'est le cas, notamment, du groupe Crass, qui formera Crass Records en 1979. Le groupe, extrêmement politisé et engagé, décide qu'il lui faut partir sa propre étiquette de disque afin d'assumer de manière cohérente ses principes. Penny Rimbaud, batteur et compositeur au sein du groupe, explique dans son autobiographie : « [...] why let someone else have the money when we could use it to expand our own operations^{236?} » De ce fait, Crass s'assure un contrôle complet sur tout ce qui touche le groupe. Le groupe pousse cette logique jusqu'à ajuster les prix de ventes de ses albums, que Rimbaud et les autres membres de

²³⁵ Graham Lock, « Stopping, Starting, and Falling Over All Again », *New Musical Express*, 7 avril 1979, p. 7.

²³⁶ J.J. Ratter, *Shibboleth – My Revolting Life*, Edimbourg/Londres/San Francisco, AK Press, 1998, p. 115.

Crass désirent voir baisser le plus possible. Penny Rimbaud mentionne les effets bénéfiques de l'autonomie contractuelle pour leur album *Stations of the Crass* en 1979 :

Within a week of its release, 'Stations' had sold out, so we placed an order for a further twenty thousand. Having budgeted the record to sell only its first pressing, and despite a price that was half that of any other album on the market, we soon found ourselves to be substantially wealthy²³⁷.

Ayant des inquiétudes par rapport à la gestion financière de l'entreprise, Crass engage l'ami et propriétaire du studio où le groupe enregistre, John Loder, comme manager²³⁸. Mais toutes les opérations concernant leur carrière restent entre leurs propres mains.

The Specials est un autre groupe qui adopte l'approche du *do-it-yourself*, en fondant sa propre compagnie de disque, Two Tone Records. En effet, alors que la formation commence à susciter l'intérêt des grosses pointures de la musique en 1979, dont les géants Warner Bros. et CBS, The Specials ne succombe pas à la tentation et bâtit plutôt sa propre étiquette. De cette façon, les membres n'auront aucun compromis à faire en ce qui a trait à leur musique et à la gestion de leur carrière. En 1979, John Orme écrit à ce sujet dans le *Melody Maker* : « Temptation for any band, but the Specials know what they want out of a record deal, and they aren't going to compromise for less. A distribution deal for their 2-Tone label is the plan, with the freedom to record as they want and sign other groups of their choice²³⁹. »

Une autre avenue intéressante pour les artistes qui créent leur propre *label* est de donner la chance à des groupes émergents d'enregistrer des albums. Il s'agit d'ailleurs d'un des principaux objectifs des Specials, afin de développer Two-Tone Records et de contribuer à la vague de

²³⁷ *Ibid*

²³⁸ J.J. Ratter, *Shibboleth – My Revolting Life*, Edimbourg/Londres/San Francisco, AK Press, 1998, p. 116.

²³⁹ John Orme, « The New Skinhead Moonstomp », *Melody Maker*, 19 mai 1979, p. 9.

musique indépendante. Horace Panter, bassiste, voit déjà cette possibilité qui s'offre au groupe alors qu'il n'a même pas encore d'album sur le marché : « Once that's established, we want to start recording other bands who complement us, people like Dexy's Midnight Runners and Madness, the two or three bands in the country who are playing the same sort of music²⁴⁰. » Two-Tone Records survivra jusqu'en 1986, alors que le groupe ska Madness sera le dernier à quitter l'étiquette. Phil Sutcliffe, du magazine britannique *Q*, écrit en novembre 1986 : « The 2-Tone sun has set. The sudden announcement that Madness, the last of its original acts still trading, are to split, signifies the end of an era for the label that masterminded the ska boom of 1979, caused delirious scenes on dancefloors and revolutionised the music industry²⁴¹. » Grâce à des idéaux prônant une autonomie face à l'industrie musicale, Two-Tone s'est donc imposée pendant près d'une décennie comme une étiquette significative pour la musique punk, reggae et ska.

Un peu comme Crass, le groupe Throbbing Gristle lance sa propre étiquette de disque, Industrial Records, étant convaincu qu'aucun gros label ne voudrait s'associer avec un contenu aussi subversif et provocateur que le sien. Alliant musique très cacophonique et thèmes de chansons ultra-décadents, le groupe admet que le choix de maison de disque était inexistant. D'ailleurs, le claviériste Chris Carter explique dans une entrevue accordée en 1978 : « I couldn't imagine a record company bringing out that album, not in the world²⁴². » L'album en question s'intitule *Second Annual Report* et contient des chansons dont la longueur varie de 57 secondes à plus de 20 minutes. La notion du contrôle semble obséder les membres de Throbbing Gristle à un tel point que chaque détail devient important. Dans un entretien avec Jon Savage en 1978, Genesis

²⁴⁰ *Ibid*

²⁴¹ Phil Sutcliffe, « The End of 2-Tone : Madness/The Specials/The Selecter », *Q*, Novembre 1986.

²⁴² Kris Needs, « Throbbing Gristle », *ZigZag*, Mars 1978.

P-Orridge, chanteur et leader de la formation, témoigne de la volonté du groupe d'être présent à chaque étape de production :

By controlling everything ourselves we minimise lying... If there are any lies – I don't think there are – they're conscious deliberate lies by us. We're incredibly obsessed with the detail being completely perfect and people getting what we want them to get on every level, and the only way is to do it yourself. I mean if we could actually press the vinyl ourselves we would...²⁴³

Ainsi, les membres de la formation travaillent minutieusement à contrôler et à préserver l'image publique qu'ils décident d'adopter : « The group design all the packaging, advertising and accompanying promo/freebies themselves – all meticulously calculated to fall in with the group persona ». ²⁴⁴ La promotion auprès de l'auditoire s'avère quasi-propagandiste : les personnes démontrant de l'intérêt face à Throbbing Gristle se font envoyer des photos, des badges et de la littérature à propos du groupe ²⁴⁵. De plus, Industrial Records refuse de se contenter d'une étiquette punk. Effectivement, là où Two-Tone Records voulait promouvoir surtout la musique punk/ska, le label de Throbbing Gristle désire se diriger dans tous les sens à la fois, question de surprendre les fans. Genesis P-Orridge parle de sa philosophie dans la revue *ZigZag* : « Gen wants to put out non-TG stuff on Industrial. Comedy, soul, abstract electronic – so you'd never know what the next record was going to be ²⁴⁶. » À noter que l'auteur américain William Burroughs a même enregistré un album sur Industrial Records en 1981. Avec Throbbing Gristle, la conception de la musique et de l'image du groupe devient pratiquement une opération militaire de haute envergure.

²⁴³ Jon Savage, « Industrial Paranoia : The Very Dangerous Visions of Throbbing Gristle », *Sounds*, 3 juin 1978.

²⁴⁴ Kris Needs, « Throbbing Gristle », *ZigZag*, mars 1978.

²⁴⁵ *Ibid*

²⁴⁶ *Ibid*

Bien entendu, il existe un nombre pratiquement incalculable d'étiquettes et de nouveaux groupes qui se forment sur la scène de la musique indépendante à l'époque. Il n'est pas dans l'objectif de ce mémoire de traiter de chacun d'entre eux. À ce sujet, le livre *Rip It Up and Start Again* de Simon Reynolds, paru en 2006, s'avère probablement le seul ouvrage majeur ayant été publié sur les nombreux groupes indépendants des années 1978 à 1984²⁴⁷. Reynolds est un journaliste musical grandement inspiré de la période du punk et de l'après-punk (*postpunk*). Tout comme lui, de nombreux auteurs et journalistes ont su tirer différents avantages que permettaient les idéaux du punk afin de publier une documentation assez spécifique au mouvement. La prochaine partie du mémoire portera sur les fanzines et les écrits de la vague punk en Angleterre à la fin des années 1970.

3.3. Un renouveau dans l'écrit : l'apparition des fanzines punks et le regain de vie des revues musicales britanniques

Le mouvement punk ne rayonne pas uniquement dans le domaine musical. Son influence atteint d'autres sphères artistiques et culturelles. En effet, après la musique, l'écriture est probablement le domaine le plus touché par le punk. Évidemment, le présent mémoire montre que les plus grandes revues musicales ont véritablement contribué à faire éclore le mouvement dans la culture anglaise. Toutefois, c'est surtout à travers les fanzines que seront véhiculées auprès des amateurs les idées associées au mouvement punk. Stephen Duncombe, professeur d'histoire à l'Université de New York, définit les fanzines comme suit : « little publications filled with rantings of high weirdness and exploding with chaotic design where the producers' privilege the ethic of DIY, do-

²⁴⁷ Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, Londres, Penguin Books, 2005, 416 p.

it-yourself : make your own culture and stop consuming that which is made for you »²⁴⁸. Bref, les fanzines rejoignent l'esprit du mouvement punk par ses aspects chaotiques, étranges et hors-normes.

Il serait faux de prétendre que le phénomène des fanzines musicaux est né avec le mouvement punk. On retrouvait, dans les années 1960, des revues alternatives faites par des fans de musique rock²⁴⁹. Par contre, le punk produit le même effet avec les fanzines qu'avec les étiquettes de disques indépendantes : une explosion a lieu. Si l'on regarde le principal message qui ressort du punk, le fameux *do-it-yourself*, il n'est peut-être pas étonnant de voir que des jeunes, en plus de faire de la musique, décident d'écrire et de s'exprimer sur le mouvement auquel ils s'identifient. Amy Spencer, auteure d'un livre axé sur les sous-cultures undergrounds *DIY : The Rise of Lo-Fi Culture*, mentionne à ce sujet : « Punk's zines were an embodiment of the ideal : the perfect emblem of the DIY attitude and a suitably anarchic celebration of lo-fi techniques ».²⁵⁰ Techniques non-professionnelles et méthodes non-conventionnelles : voilà deux caractéristiques que l'on peut associer au mouvement. Pour donner un aperçu de cette presse particulière et de son contenu, quelques fanzines seront étudiés à travers les prochaines pages.

La revue *Sniffin' Glue* est probablement la plus citée quand il est question de fanzines. Apparaissant même avant l'ascension fulgurante des Sex Pistols à la fin de l'année 1976, ce fanzine punk est considéré par une grande majorité d'observateurs comme étant le premier en

²⁴⁸ Teal Triggs, "Scissors and Glue : Punk Fanzines and the Creation of DIY Aesthetic", *Journal of Design History*, Volume 19, Issue 1, Spring 2006, p. 70.

²⁴⁹ Amy Spencer, *DIY – The Rise of Lo-Fi Culture*, London, Marion Boyars, 2005, p. 154.

²⁵⁰ *Ibid*

Angleterre²⁵¹. Jon Savage note l'importance historique de *Sniffin' Glue* dans son ouvrage *England's Dreaming* : « It quickly distinguished itself from the weeklies even though it boosted the scene in a similar way. The difference was an enthusiasm which reflected the musical ideology put forward by the groups²⁵². » Le créateur de la revue, Mark Perry (Mark P.), adopte un style très spontané et développe immédiatement une proximité avec les artistes que les grandes revues musicales ne peuvent se permettre d'afficher. L'enthousiasme de Perry pour le mouvement crée un lien entre les artistes et les fans, chose peu présente à travers les grandes revues bien établies comme *New Musical Express* ou *Melody Maker*. C'est d'ailleurs cette volonté de proximité avec les fans qui semble pousser Mark Perry à fonder son propre fanzine. Son désir est clair : rapprocher les groupes et les amateurs. Il adopte une approche très simple et familière avec les groupes qu'il critique ou passe en entrevue. De ce fait, il ne tente jamais « d'intellectualiser » le mouvement, comme le font parfois les plus grandes revues. Dès le premier numéro, à l'été 1976, Perry mise sur la non-prétention : « The weeklys are so far away from the kids that they can't possibly say anything of any importance to punk-rock fans. I can't spell, I wouldn't win any awards for literature but at least I don't write down to yer²⁵³! » Il faut noter que, même au tout début du mouvement en 1976, les magazines grand public accordent beaucoup d'importance au punk. Toutefois, l'enthousiasme envers la musique punk est encore plus palpable dans les fanzines, ce qui contribue sans doute à faire évoluer la scène musicale en Angleterre. Toujours dans la première édition de la revue, Perry ajoute : « We've got to make somethin' real happen here. Most British rock is past it now but the punk scene isn't. [...] We're gonna try to do a bit for the scene but it's all up to you – the kids (and of course, the guys who

²⁵¹ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. 201.

²⁵² *Ibid.*, p. 202.

²⁵³ Mark Perry, « The Last Page », *Sniffin' Glue*, Juillet 1976, p. 8.

feel young). London punk is great so let's go²⁵⁴! » *Sniffin' Glue* se donne donc comme mandat d'assurer la vivacité de la scène punk en Angleterre et de participer pleinement à son essor.

Mark Perry rappelle régulièrement à ses lecteurs, dans les différents numéros de *Sniffin' Glue*, à quel point son fanzine est supérieur au *Melody Maker* ou bien au *New Musical Express*. Il les attaque même dans la cinquième édition, en novembre 1976 :

I used to enjoy reading about the Pistols, the Clash and the other bands in *Sounds* etc. but not anymore. *Sounds*, *NME*, *Melody Maker* & the new crap-Rockstar should stick to writing about the established artists. Leave our music to us, if anything else needs to be written, us kids will do it. We don't need any boring old fart to do it for us!²⁵⁵

Il semble que pour Perry, le punk est représenté dans son essence la plus pure à travers la jeunesse et les fanzines. Il s'inscrit donc en compétition avec les grands hebdomadaires, mais aucunement contre les autres fanzines. En effet, il encourage ses lecteurs à concevoir leurs propres revues. Il mentionne cependant que ses lecteurs ne doivent pas se contenter de *Sniffin' Glue* : « I might put down all the established writers but I also want to say something else. All you kids out there who read "SG", don't be satisfied with what we write. Go out and start your own fanzines or send reviews to the established papers²⁵⁶. » Comme plusieurs de ses pairs, Perry croit donc que la nature profonde du punk réside dans l'engouement amené par les fanzines.

Sniffin' Glue prend tellement d'importance que le *New Musical Express* lui accorde une pleine page dans son numéro du 12 février 1977. Dans cette parution, Mark Perry mentionne qu'il écrit dans un langage qui se veut très accessible et non-intellectuel²⁵⁷. Ne s'inscrivant pas dans la dynamique compétitive, l'auteur de la chronique, Tony Parsons, n'a que de bons mots à écrire

²⁵⁴ *Ibid*

²⁵⁵ Mark Perry, « No Doubt About It...Mark P. Pisses on the Lot of 'Em! », *Sniffin' Glue*, Vol. 5, Novembre 1976, p. 2.

²⁵⁶ *Ibid*.

²⁵⁷ Tony Parsons, « Glue Scribe Speaks Out », *New Musical Express*, 12 février 1977, p. 12.

pour *Sniffin' Glue* et tous les autres fanzines. Il attribue même l'ascension du journalisme musical à Mark Perry et sa revue artisanale : « All I know is that right now there are probably more young people writing or playing rock music than ever before and one of the reasons for it is Mark P., and *Sniffin' Glue* ²⁵⁸. » Encore une fois, l'accent est placé sur la jeunesse, comme quoi les fanzines, tout comme le mouvement punk en général, touchent surtout les adolescents et les jeunes adultes.

Sans nécessairement parler de clivage générationnel, il importe de mentionner que *Sniffin' Glue* vise évidemment un lectorat très jeune. De ce fait, les articles sont complètement différents de ceux retrouvés dans les grandes revues hebdomadaires. Les écrits du *Melody Maker* ou du *New Musical Express* possèdent souvent plusieurs références culturelles ou historiques que l'on ne voit pas dans *Sniffin' Glue*, par exemple. Bien entendu, l'objectif de Mark Perry n'est aucunement de présenter un contenu intellectuel dans ses chroniques, mais bien de stimuler l'engouement des jeunes s'intéressant à la musique punk. Par contre, il serait tout de même faux de prétendre que tous les fanzines sont dépourvus de contenu plus intellectuel. En effet, la revue *Vague* faisait place à des articles plus étoffés et nuancés. On y retrouvait de longs articles à propos de sujets culturels, historiques et politiques reliés au mouvement punk (sur le mouvement situationniste, par exemple). Il existe donc une multitude de styles de fanzines et de prétendre qu'ils sont tous « anti-intellectuels » serait incorrect.

Jon Savage, probablement l'historien le plus reconnu du mouvement punk anglais, a lui aussi débuté en écrivant un fanzine, le *London's Outrage*. Évidemment, c'est en écoutant The Clash et

²⁵⁸ *Ibid.*

les Sex Pistols que lui vient l'idée de commencer sa revue²⁵⁹. Toutefois, Savage déclare, en 2002, dans une entrevue accordée à *3 A.M. Magazine*, que *Sniffin' Glue* a également eu un impact sur son cheminement : « *London's Outrage* was done at the end of November 1976 : went to see The Clash, saw The Sex Pistols, and did it in two days. I was highly influenced by *Sniffin' Glue*, *Who Put The Bomp*, *Bam Balam*, and, on the visual side, Claude Pelieu and John Heartfield²⁶⁰. »

Même si seulement quelques 1500 exemplaires de ce premier numéro du *London's Outrage* furent vendus²⁶¹, cela n'a pas empêché Savage de continuer d'écrire sur le punk pendant des décennies. Son ouvrage majeur, *England's Dreaming*, est paru en 1992 et sa réalisation a nécessité des années d'entretiens et de recherches²⁶². Dans une entrevue accordée au fanzine *Vague* en janvier 1989, Savage précise que sa décision d'écrire l'histoire des artisans du mouvement punk britannique est liée à la croyance qu'il avait une dette envers eux :

I suppose that's one of the things I'm doing with this book. Although I didn't really set out to do that. But I certainly do feel a debt, in that a lot of these people created a situation where I could do what I wanted to do. And I turned around and I saw that nobody had written their story in any comprehensive way²⁶³.

C'est donc à l'intérieur des fanzines que Savage a commencé à écrire sur le mouvement punk. Ses numéros de *London's Outrage* étaient distribués en Angleterre par la fameuse boutique Rough Trade à la fin des années 1970.

²⁵⁹ Andrew Gallix, « London's Outrage : An Interview With Jon Savage », *3 A.M. Magazine*, 2002, http://www.3ammagazine.com/litarchives/2002_jun/interview_jon_savage.html.

²⁶⁰ *Ibid*

²⁶¹ *Ibid*

²⁶² Tom Vague, « England's Dreaming : The Vague Jon Savage Interview », *Vague*, Vol. 21, Janvier 1989.

²⁶³ *Ibid*

Situé à Londres entre des quartiers défavorisés de blancs et de noirs²⁶⁴, Rough Trade Records est un magasin qui ouvre ses portes pendant l'émergence du punk en Angleterre. On y vend beaucoup d'albums, neufs ou usagés. Toutefois, Rough Trade s'impose également comme l'endroit par excellence pour vendre les fanzines punks à Londres. Géré par Geoff Travis et Stewart Joseph, la boutique devient rapidement un véritable centre de distribution de fanzines anglais : « Now Stewart's become an unofficial Mr. Fanzine-Fixit, helping to organise printing and distribution for key New Wave publications via his Rough Trade promotions (same adress)²⁶⁵. » Mark Perry, de *Sniffin' Glue*, a même fait de Rough Trade le lieu où il concocte son magazine²⁶⁶. Dans son ouvrage *Rip It Up and Start Again*, Simon Reynolds témoigne de l'importance de Rough Trade pour le réseau de fanzines anglais : « By 1980, Rough Trade received an average of twelve new zines each week, and distributed nationwide the ones that passed its rigorous scrutiny for ideological soundness²⁶⁷. » Pour les propriétaires de Rough Trade, les fanzines sont les véhicules de la philosophie *do-it-yourself*, si souvent exprimée dans le mouvement punk.

Le fondateur de Rough Trade, Geoff Travis, désire créer un lieu où l'information et les idées circulent librement. Les consommateurs apportent autant à la boutique que ses administrateurs, comme en témoigne Ian Birch dans un article paru dans le *Melody Maker* en février 1979 :

Hence the shop, deliberately installed in a slightly out-of-the-way location, was one of the first to stock all the punkzines and to have a kind of self-help notice board that has become a wonderfully haphazard amalgam of musicians' ads and current playlists of anyone who wants to contribute²⁶⁸.

²⁶⁴ Vivien Goldman, « Rough Trade Records », *Sounds*, 29 janvier 1977.

²⁶⁵ *Ibid*

²⁶⁶ *Ibid*

²⁶⁷ Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again*, Londres, Penguin Books, 2005, p. 38.

²⁶⁸ Ian Birch, « Rough Trade Records : The Humane Sell, *Melody Maker* », 10 février 1979.

Rough Trade se développera aussi, dans les années 1980, en une étiquette de disques indépendante avec laquelle plusieurs artistes punks et new wave, notamment les groupes féminins The Slits et The Raincoats, enregistreront des singles et des albums. Autant avec la musique qu'avec la littérature punk, Rough Trade est une plaque-tournante pour faire la promotion de groupes ou de fanzines indépendants.

Toute cette éclosion artistique que représente le mouvement punk se déroule alors que l'Angleterre s'enfonce de plus en plus dans un gouffre socio-économique. En effet, l'hiver 1979, baptisé « l'hiver du mécontentement » par les Anglais eux-mêmes²⁶⁹, amène son lot de problèmes. La morosité qui s'empare des Anglais touchent alors la classe ouvrière, mais également une population plus hautement rémunérée : 1,5 millions de travailleurs publics seront en grève le 22 janvier 1979²⁷⁰. Ainsi, le climat n'est pas particulièrement glorieux lors de cet hiver-là, marqué par de nombreux conflits de travail : des étudiants privés de repas à l'école, des montagnes de déchets s'accumulant dans les rues et même des corps non enterrés dans la ville de Lancashire²⁷¹. Il apparaît important de ne pas oublier la noirceur surplombant l'Angleterre quand il est question de l'opportunité artistique que plusieurs groupes saisissent à cette époque : malgré toute cette créativité nouvelle, la majorité des thèmes abordés dans les chansons demeurent très sombres. De plus, une grande partie de ces groupes et compagnies indépendantes ne roulent pas sur l'or et accumulent des pertes financières considérables. D'ailleurs, quelques compagnies auront une espérance de vie très courte. Toutefois, l'apport de ces compagnies indépendantes et fanzines ne se situe pas au niveau financier, mais bien au niveau culturel. À cet égard, il nous

²⁶⁹ L'historien Arthur Marwick mentionne que c'est le journaliste Peter Jenkins, du journal le *Guardian*, qui aurait rendu l'expression populaire. Arthur Marwick, *British Society Since 1945*, London, Penguin Books, 1982 (1996), p. 270.

²⁷⁰ *Ibid*, p. 271.

²⁷¹ *Ibid*

apparaît juste d'affirmer que ces jeunes artistes étaient guidés par un désir réel de rupture avec le passé et d'apporter des changements majeurs dans la façon de produire et de distribuer la musique en Angleterre.

Conclusion du mémoire et épilogue

Le mouvement punk vient secouer l'Angleterre en 1976. Rapidement, ses différents groupes, surtout les Sex Pistols, font les manchettes des journaux et des bulletins de télévision. Le punk gagne en popularité et passe d'une sous-culture marginale à un véritable phénomène national en moins de deux ans. On lui associe alors une esthétique choquante, une musique explosive ainsi qu'une attitude irrévérencieuse et très nihiliste.

En regardant et analysant bien ce qui ressort du mouvement punk, on se rend compte qu'il est beaucoup plus complexe que ce qu'il en a l'air : de simples adolescents désireux de provoquer en criant sous une musique forte et cacophonique. Le punk britannique, malgré son désir de rupture avec les générations antérieures, puise ses influences dans les décennies précédentes : les premiers groupes rock n' roll des années 1950, les situationnistes des années 1960, la scène underground new yorkaise, etc. Évidemment, les principaux acteurs du mouvement punk s'attaquent à la société anglaise, mais il serait faux de prétendre qu'ils le font de façon irréfléchie et inarticulée. Plusieurs d'entre eux prendront des positions politiques et idéologiques nuancées. Cela sera reflété dans les paroles de leurs chansons, dans leur discours lors des entrevues ainsi que dans les actions qu'ils entreprennent. Sans être un mouvement politique, le punk amènera son lot d'artistes engagés et même militants.

Le mouvement aura aussi pour effet de remodeler une industrie jusque là dominée par les grosses compagnies de disques. Par la philosophie du *do-it-yourself*, des groupes et des artistes créeront eux-mêmes leur compagnie indépendante et contrôleront la production, le financement et la

distribution de leur musique. Il en sera de même avec les revues musicales, où plusieurs fanzines portant sur les différentes scènes punks verront le jour en Angleterre à la fin des années 1970.

Finalement, plusieurs groupes s'inspireront de divers styles musicaux afin de sortir des cadres de la musique punk, prouvant de ce fait que la musique punk pouvait passer de simple à complexe, et même d'agressive à atmosphérique.

Évidemment, le punk ne « meurt » pas en 1980. Par contre, il emprunte différentes voies et se transforme à un tel point qu'il s'avère pratiquement impossible de le définir. De plus, avec l'ère du vidéoclip qui débute au commencement des années 1980, plusieurs groupes et artistes deviennent de véritables stars internationales. The Clash, par exemple, est propulsé au rang des groupes les plus populaires au monde et se produit même dans différents stades à travers le monde. Billy Idol, anciennement du groupe punk Generation X, exploite l'image du punk rebelle et fait partie des plus grandes vedettes de la musique pop au cours de la décennie 1980. Durant cette période, le terme « new wave » se retrouve à l'avant-plan dans les médias afin de désigner cette mutation du punk vers des sonorités beaucoup plus pop et dansantes.

C'est surtout aux États-Unis que l'authenticité du punk sera la mieux conservée. Alors que la « new wave » fera appel aux synthétiseurs et aux refrains très accrocheurs, une pléiade de groupes américains émergera au début des années 1980 avec les mêmes principes que le punk adoptait à la fin des années 1970. Ainsi, différents styles reliés au punk apparaîtront : *hardcore*, *straight edge*, *oi*, etc. Chaque grande ville américaine possèdera sa scène punk underground (Los

Angeles, Boston, Minnesota, Seattle, New York, etc.). Les groupes prendront aussi la voie de l'indépendance pour distribuer leurs albums et leurs fanzines.

Tel que démontré par l'auteur Michael Azerrad en 2001 dans son ouvrage *Our Band Could Be Your Life*, un véritable réseau de musique punk se construit aux États-Unis dans les années 1980. La plupart des groupes phares de cette période (Dead Kennedys, Black Flag, The Minutemen, Hüsker Dü, Sonic Youth, etc.) demeureront volontairement dans l'ombre, désirant conserver l'esprit des premiers groupes punks britanniques intacts. De ce fait, le punk restera un style musical très underground aux États-Unis lors de cette décennie.

Il faudra attendre jusqu'en 1991, avec l'émergence du groupe Nirvana et son album « Nevermind », pour voir un style musical se rapprochant du punk arriver dans la culture populaire américaine²⁷². Comme le note Azerrad, Nirvana représente tout un amalgame de musique punk américaine des années 1980 : « The funny thing was the album was a fairly complete compendium of the music the industry had been largely ignoring for the previous ten years, synthesizing underground bands like Black Flag, Hüsker Dü, Dinosaur Jr., the Pixies, Scratch Acid, the Melvins, and others²⁷³. » Le mouvement « grunge » de la première moitié des années 1990 sera grandement influencé par le mouvement punk britannique de la fin des années 1970. D'ailleurs, dans la réédition de son livre *England's Dreaming* en 2001, l'auteur Jon Savage définit Nirvana comme l'équivalent américain des Sex Pistols²⁷⁴.

²⁷² Michael Azerrad, « *Our Band Could Be Your Life* », New York, Back Bay Books, Little, Brown and Company, 2001, p. 493.

²⁷³ *Ibid*, p. 494.

²⁷⁴ Jon Savage, *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), p. XVI

Est-ce qu'il y aurait des liens à faire entre le punk des années 1970 et le grunge américain du début des années 1990? Il s'avérerait intéressant de comparer les deux mouvements afin de constater jusqu'où le grunge s'inspire du punk. Évidemment, au premier coup d'œil, il est facile de constater la différence sur le plan de l'esthétisme. Le look grunge, avec ses cheveux longs et ses chemises à carreaux en flanelle, se situe très loin des tenues vestimentaires colorées et provocantes que portaient les premiers artistes punks en Angleterre. Toutefois, est-ce que le grunge naît dans un contexte de mécontentement vis-à-vis la situation socio-économique aux États-Unis? Est-ce que le discours des artistes américains est aussi contestataire et affiche un contenu social similaire à celui du punk à la fin des années 1970? Comment les différents médias reçoivent-ils le mouvement grunge? Le grunge a-t-il, comme le punk, de l'influence dans d'autres sphères artistiques? Toutes ces questions pourraient très bien faire l'objet d'une problématique dans le cadre d'un autre travail de recherche.

Pour en revenir au punk, je crois que, ultimement, ce qui le caractérise et le différencie des autres mouvements musicaux contemporains est cette grande colère déployée par ses artistes. Évidemment, les punks ne sont pas les premiers à faire de la musique afin de protester contre un système jugé inadéquat. À ce sujet, il suffit de revenir à la phrase écrite par Jean-Dominique Brierre et Ludwik Levin dans leur livre *Punkitudes*, paru en plein cœur du mouvement punk en 1978, afin de comprendre le rôle de la musique à travers l'histoire : « De tout temps, la musique a été le moyen d'expression des esclaves, des opprimés, des exclus, des renégats, des rejetés, des laissés-pour-compte de la société, de tous ceux qui n'ont pas le droit de parole²⁷⁵. » Sur ce point, en effet, le punk n'est pas différent du jazz, du folk ou rock n' roll. Par contre, il nous semble

²⁷⁵ Jean-Dominique Brierre et Ludwik Levin, *Punkitudes*, Paris, Albin Michel/Rock & Folk, 1978, p. 7.

qu'aucun de ces mouvements n'a su exprimer une colère de façon aussi évidente que les artistes punks, que ce soit en Angleterre à la fin des années 1970 ou bien aux États-Unis pendant la décennie 1980. La musique punk représente, pour de nombreux jeunes, une façon de canaliser la rage et l'ennui qui les habitent en étant créatifs artistiquement et souvent même impliqués socialement. Les punks ont su trouver des façons novatrices de s'exprimer à travers la musique, sans toutefois pouvoir prétendre être complètement originaux. Bref, les punks ont contribué à faire évoluer la musique rock n' roll à un autre niveau plutôt que de la détruire.

Dans le documentaire de Julian Temple « *The Filth and The Fury* », John Lydon fait référence à la pièce « *Richard III* » de Shakespeare et au bossu dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo quand vient le temps d'expliquer sa curieuse aventure au sein des Sex Pistols : « Deformed, hilarious, grotesque [...] Just bizarre characters that somehow or other, through all their deformities, manage to achieve something²⁷⁶. » Par cette curieuse comparaison, Lydon résume peut-être ce qu'était, pour plusieurs, le punk en Angleterre à la fin des années 1970 : des jeunes, souvent marginaux, sans talents musicaux particuliers qui réussissent à créer et à laisser leur trace dans l'espace culturel anglais. On peut en dire autant de tous ces opprimés qui, dans l'histoire, ont fait résonner leur mécontentement à travers leur musique. N'est-ce pas là une des caractéristiques de l'art : de prendre ce qui est laid et d'en faire quelque chose de beau?

²⁷⁶ Julien Temple, *The Filth and the Fury – A Sex Pistols Film*, Enregistrement vidéo, Alliance Atlantis, Fine Line Features, 2000, Entrevue avec John Lydon.

Sources

GEE, Grant, *Joy Division – The Documentary*, Enregistrement vidéo, Alliance, Brown Owl Films, 2007. 1 vidéodisque : 96 minutes, son, coul., DVD.

LETTS, Don, *Westway to the World – The Clash*, Enregistrement vidéo, Epic Music Video, Sony, 2001. 1 vidéodisque : 79 minutes, son, coul, DVD.

LYDON, John, *No Irish, No Blacks, No Dogs*, New York, Picador USA, 1994, 329 p.

MELODY MAKER, Londres, IPC Magazines Ltd., Juillet 1926, Décembre 2000, consultation des années 1976 à 1980 inclusivement.

NEW MUSICAL EXPRESS, *Punk 1975-1979*, Londres, NME, 2002, 146 p.

PERRY, Mark, *Sniffin' Glue – The Essential Punk Accessory*, Londres, Sanctuary Publishing, 2000, 135 p.

PUNK – The Early Years, Enregistrement vidéo, MVD Visual, 2003. 1 vidéodisque : 60 minutes, son, coul., DVD.

RIMBAUD, Penny, *Shibboleth – My Revolting Life*, Edimbourg/Londres/San Francisco, AK Press, 1998, 344 p.

Rock's Back Pages, *The Online Library of Rock Writing* [en ligne]. Londres, Barney Hoskyns, 2000, <http://www.rocksbackpages.com/>, dernière consultation le 10 janvier 2012.

TEMPLE, Julian, *U.K. Subs – Punk can take it*, Enregistrement vidéo, MVD Music Video, Cleopatra, 1979 (2003). 1 vidéodisque : 30 minutes, son, coul., DVD.

TEMPLE, Julien, *The Filth and the Fury – A Sex Pistols Film*, Enregistrement vidéo, Alliance Atlantis, Fine Line Features, 2000. 1 cassette : 108 minutes, son, coul., VHS.

VAGUE, Tom, *The Great British Mistake – Vague 1977-92*, Londres, AK Press, 1994, 114 p.

WILSON, Tony. *24 Hour Party People*, Londres, Channel 4 Books, 2002, 256 p.

Ouvrages

AZERRAD, Michael. *Our Band could be your life*, New York, Back Bay Books, Little, Brown and Company, 2001, 522 p.

BARON, Stephen W., "The Canadian West Coast Punk Subculture : A Field Study", *Canadian Journal of Sociology / Cahiers canadiens de sociologie*, Vol. 14, No. 3 (Summer, 1989), pp. 289-316.

BAROU, Yves et Bernard KEIZER, *Les Grandes économies*, Paris, Éditions Du Seuil, 1984 (1988), 345 p.

BÉDARIDA, François, *La Société anglaise – Du Milieu du XIXe siècle à nos jours*, Paris, Éditions Du Seuil, 1976 (1990), 528 p.

BOURSEILLER, Christophe. *Génération Chaos – Punk, New Wave 1975-1981*, Paris, Denoël, 2008, 321 p.

BRAKE, Mike. *Comparative Youth Culture: the sociology of Youth Cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada*, Londres, Taylor & Francis, 2003, 228 p.

BRIERRE, Jean Dominique et Ludwik LEWIN. *Punkitudes*, Paris, Albin Michel/Rock & Folk, 1978, 187 p.

BUFTON, Mark W., *Britain's Productivity Problem, 1948-1990*, Londres, Palgrave Macmillan, 2004, 245 p.

BUXTON, David. *Le Rock : Star-système et société de consommation*, Grenoble, La Pensée Sauvage, 1985, 226 p.

CHALINE, Claude, *Le Royaume-Uni : Économie et régions*, Paris, Masson, 1991, 238 p.

CIORAN, Emil, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Folio, 1973, 105 p.

DAVID, François, *Autopsie de la Grande-Bretagne*, Paris, Hachette, 1976, 269 p.

DYMOCK, Laura. *No compromise with their society: The politics of anarchy in anarcho-punk, 1977-1985*, Mémoire de maîtrise, McGill University (Canada), 2007, 120 pages.

ÉTIENNE, Samuel. «First & Last & Always : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *Autour des musiques populaires* 2, 1(2003), p. 5-34.

- GAROFALO, Reebee. *Rockin' the Boat – Mass music and Mass Movements*, Cambridge, South End Press, 1992, 330 p.
- HALL, Stuart. *Resistance through Rituals*, Londres, Routledge, 1990, 288 p.
- HEBDIGE, Dick. *The Meaning of Style*, Londres, Routledge, 1981, 200 p.
- HOME, Stewart, *Cranked Up Really High*, Angleterre, CodeX, 1995, 125 p.
- LOWY, Michael et Robert SAYRE. *Révolution et mélancolie*, Paris, Payot, 1992, 306 p.
- MALOTT, Curry et MILAGROS PENA. *Punk rockers revolution – A pedagogy of race, class and gender*, New York, Peter Lang, 2004, 145 p.
- MARWICK, Arthur, *British Society Since 1945*, Londres, Penguin Books, 1982 (1996), 527 p.
- MARWICK, Arthur, *Culture in Britain Since 1945*, Oxford, Basil Blackwell, 1991, 206 p.
- MARWICK, Arthur. *The Sixties*, Oxford, Oxford University Press, 1998, 903 p.
- MARX, Roland, *La Grande-Bretagne contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1973, 318 p.
- MCNEIL, Legs et Gillian MCCAIN. *Please Kill Me : The Uncensored Oral History of Punk*, New York, Evergreen, Grove Press, 2006 (réédition), 488 p.
- MOJO – The Music Magazine, *Punk – The Whole Story*, New York, 2006, 288 p.
- O'CONNOR, Alan. "Local Scenes and Dangerous Crossroads : Punk and Theories of Cultural Hybridity", *Popular Music*, Vol. 21, No 2 (May, 2002), pp. 225-236.
- O'HARA, Craig, *La philosophie du punk – Histoire d'une révolte culturelle*, Edimbourg/Londres/San Francisco, AK Press, 1992 (1999), 224 p.
- OLIVIER, Lawrence, *Contre l'espoir comme tâche politique*, Montréal, Liber, 2004, 247 p.
- REYNOLDS, Simon. *Rip it up and start again – Post-Punk 1978-1984*, Paris, Allia, 2005, 682 p.
- RIFFON, Linda. *Esthétique du refus et éthique sacrifice: La force du don* Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke (Canada), 2001, 385 pages.
- ROY, Patrick et Serge LACASSE, dir. *Groove – Enquête sur les phénomènes musicaux contemporains*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, 216 p.
- SAVAGE, Jon. *England's Dreaming*, New York, St Martin's Griffin, 1991 (2001), 632 p.

SETH, Kahn-Egan. "Pedagogy of the Pissed : Punk Pedagogy in the First-Year Writing Classroom", *College Composition and Communication*, Vol. 49, No 1 (Feb., 1998), pp. 99-104.

SHERIDAN, Vera. « Marginality », *Encyclopedia of Social Problems*. 2008. SAGE Publications. 27 May. 2009. <http://www.sage-ereference.com/socialproblems/Article_n332.html>.

SINDA, Gregory. "Junk and Punk Aesthetics", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 19, No 1 (Jun., 1988), pp. 35-51.

SPENCER, Amy, *DIY – The Rise of Lo-Fi Culture*, London, Marion Boyars, 2005, 357 p.

STRATTON, Jon, "Jews, Punk and the Holocaust : From the Velvet Underground to the Ramones : The Jewish-American Story", *Popular Music*, Volume 24, 2005, p. 79-105.

SZATMARY, David P. *Rockin' in Time : A Social History of Rock n' Roll*, New Jersey, Pearson Prentice Hall, 1987 (sixième réédition 2007), 416 p.

TAYLOR, Timothy. *The legacy of Punk and Hiphop: 1979--1985*, Mémoire de maîtrise, Concordia University (Canada), 2007, 125 pages.

THÉBAULT, Frédéric. *Génération extrême 1975-1982 : du punk à la cold-wave*, Paris, Camion Blanc, 2005, 383 p.

TRABER, Daniel S., "L.A.'s "White Minority": Punk and the Contradictions of Self-Marginalization", *Cultural Critique*, No. 48 (Spring, 2001), pp. 30-64.

TRIGGS, Teal, "Scissors and Glue : Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic", *Journal of Design History*, Vol. 19, No 1, Spring 2006, p. 69-83.

WOLF, Mary Montgomery. *"We accept you, one of us?": Punk rock, community, and individualism in an uncertain era, 1974--1985*
Thèse de doctorat, The University of North Carolina at Chapel Hill, 2007, 385 p.