

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

9 : 1 | 2012

Contre-cultures n°1

Skinheads : du reggae au Rock Against Communism

Skinheads, from Reggae to RAC

Gildas Lescop



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2963>

DOI : 10.4000/volume.2963

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2012

Pagination : 129-149

ISBN : 978-2-913169-32-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Gildas Lescop, « Skinheads : du reggae au Rock Against Communism », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2963> ; DOI : 10.4000/volume.2963

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Skinheads : du reggae au *Rock Against Communism*

D'une contre-culture à une « contre-contre culture »
sous influence musicale

par

Gildas Lescop

Université de Picardie Jules Verne

Résumé : Parmi toutes les subcultures s'étant succédées en Angleterre depuis les années 1950, les skinheads offrent, semble-t-il, un parcours bien singulier : apparaissant dans les années 1960 comme de jeunes fans de reggae, ils feront figure à la fin des années 1980 de dangereux néo-nazis adeptes d'un rock haineux.

Comment, selon l'approche des *Cultural Studies*, cette contre-culture ouvriériste née au contact des immigrés jamaïcains a-t-elle pu, apparemment et pour le plus grand nombre, se muer en une contre-contre-culture anticomunisme, xénophobe et raciste ?

Mots-clés : *skinheads – Dick Hebdige – subculture – contre-contre-culture – reggae – oi! – RAC*

Abstract : Among the various subcultures that developed in England after World War II, skinheads took quite an unusual path: while they were originally associated with reggae music in the 1960's, they ended up listening to hate rock, and following a dangerous neo-Nazi ideology and ethos. How did this working-class counterculture, which was originally influenced by Jamaican immigrant culture, evolve into an anti-Communist, xenophobic and racist counter-counterculture?

Keywords : *skinheads – Dick Hebdige – subculture – counter-conterculture – reggae – oi! – RAC*

*See by the boots that I wear, see by the way I cut my hair
I 'm proud to be a skinhead, it 's a way of life
A youth subculture as sharp as a knife
Look at the youth today, skinheads rule and that 's ok
See us in the cities, see us in the suburbs, 25 years and we
're still going strong
Skinheads rule o.k., we are the boys
Our music is loud and our music is Oi!
Look at the youth today, skinheads rule and that's ok
We remember our roots, we remember them well, the
Spirit of '69 still lives on
The music may have changed, but not our hearts
We still love reggae, rocksteady, and ska¹*

La première génération de skinheads, l'émergence d'une contre-culture

Les skinheads naissent d'une scission avec les *mods* qui constitueront, durant les années 1960, un mouvement juvénile de grande importance et d'une rencontre avec les *rude boys*, ces *black british* de la seconde génération qui importeront en Angleterre les influences musicales et stylistiques issues de la Jamaïque. D'abord identifiés par leur apparence physique, devenue suffisamment originale et répandue pour se voir attribuer une dénomination spécifique, le style vestimentaire des skinheads voudra incarner, à l'inverse des *mods*, une restauration symbolique des barrières sociales. Leur adoption de la musique jamaïcaine, via leur fréquentation des *rude boys*, marquera elle un franchissement des frontières raciales.

Des mods aux skinheads, une restauration des barrières sociales

Faisant partie de la première génération vraiment bénéficiaire de la société d'abondance célébrée par

Macmillan², les *mods*, consommateurs passionnés d'habits, de disques et de toutes sortes de gadgets, prôneront un mode de vie festif et hédoniste, entièrement tournée vers le loisir et la satisfaction de leurs envies. Majoritairement issus de la classe moyenne basse, occupant souvent des emplois du tertiaire, ils n'accorderont pour leur travail qu'une attention distraite et contrainte. Leur mise excessivement soignée exprimera à ce sujet tout le dédain que pouvait leur inspirer l'idée que leur apparence ne soit que le simple reflet d'une vie entièrement conditionnée par une peu excitante activité professionnelle. Les *mods* manifesteront au contraire leur volonté de se démarquer de leur milieu d'origine, leur désir d'ascension sociale et contribueront, en rivalisant d'élégance entre eux, à rendre confus, par une subtile subversion des codes vestimentaires, les délimitations de classes.

Pourtant, au sein même de cette subculture incarnant cet imaginaire de mobilité sociale, l'attitude consistant à « singer » les classes supérieures ne fera bientôt plus l'unanimité. Le tournant psychédélique que prendra en 1966 une bonne partie de ce mouvement parmi les *mods* les plus âgés et les plus aisés, souvent engagés dans des études supérieures et mêlés à la culture estudiantine, allait hâter une rupture interne avec ceux qui, sous le nom de *hard mods*, en constituaient la faction « prolétarienne ». Jeunes, venus au mouvement *mod* plus par attirance pour les émeutes et les affrontements contre les *rockers* que pour tout autre aspect, les *hard mods* seront de ce fait les principaux promoteurs « de l'image violente et agressive du modernisme d'après 1964 » (Hewitt, 2011 : 272). Issus des quartiers populaires, ils s'opposeront à l'avis de leurs « aînés » pour qui les

Skinheads : du reggae au *Rock Against Communism*

barrières sociales ne seraient que « vieilleries à déga-ger », résidus d'une société archaïque. Ressentant que la scène culturelle et les styles en vogue étaient désormais dominés par les « rejetons » des classes moyennes et que leur propre mouvement tendait à s'embourgeoiser, ils revendiqueront en réaction haut et fort leur identité ouvrière en affichant avec arrogance toute une vie de travail manuel.

Déjà amateurs de musiques noires comme l'étaient les *mods* depuis leurs origines³ mais à la recherche de nouveaux sons excitants qui ne soient pas de la *pop* psychédélique, les *hard mods* deviendront rapidement des habitués des quartiers jamaïcains et de leurs *sound-systems* qui drainaient une grande part de la jeunesse issue de cette communauté. Là, ils se confronteront aux *rude boys*, à leur mode de vie et à leurs styles vestimentaires. À leur contact, ils ressentiront vis-à-vis d'eux une « affinité émotionnelle » (Barreyre, 1992 : 45) basée sur la sensation d'occuper le même « lumpen-statut » (Barreyre, 1992 : 45), de partager les mêmes expériences et d'éprouver les mêmes sentiments. Ils s'apercevront que « malgré les différences de culture et de couleur de peau, ils avaient plus de choses en commun avec les rudies qu'avec ceux que les médias continuaient à appeler les *mods* » (Polhemus, 1995 : 70). Plus cette prise de conscience grandira, plus les deux groupes se copieront et se respecteront mutuellement.

La fréquentation de ces *rude boys* contribuera à faire évoluer l'apparence vestimentaire des *hard mods*, ajoutant à leur style ouvrier des éléments empruntés au style jamaïcain alors en vigueur tels que les cheveux courts ou les pantalons « feu de plancher⁴ ». Suffisamment nombreux et reconnaissables en divers endroits tels qu'à Londres,

Liverpool, Birmingham, Newcastle et Glasgow, ces *hard mods*, progressivement démarqués de leur mouvement d'origine, allaient bientôt se faire connaître sous le nom de ce qu'ils étaient déjà « en puissance », à savoir des skinheads.

Skinheads et rude boys, un franchissement des frontières raciales

Les skinheads apparaîtront donc en tant que tels en achevant la mue des *hard mods*. À la suite de ceux-ci, ils s'afficheront dans tous les lieux où l'on pouvait entendre des rythmes jamaïcains, achèteront et collectionneront avec passion les disques de cette musique et pousseront l'identification jusqu'à s'approprier en grande partie le style, le comportement, la manière d'être des *rude boys*, parsemant même leur conversation de mots empruntés à l'argot jamaïcain.

À cette époque et à ce stade de leur évolution, les skinheads seront une illustration de l'influence exercée par les formes culturelles noires, et notamment antillaises, sur les subcultures britanniques. Une influence si importante que l'on pourrait, selon Dick Hebdige, « réinterpréter l'histoire des cultures juvéniles de la Grande-Bretagne à partir des années 1950 comme une série de réponses différenciées à la présence des immigrants noirs sur le sol britannique » (Hebdige, 2008 : 31).

L'essor de l'immigration en Grande-Bretagne durant les années d'après-guerre, dont une partie importante proviendra de la Jamaïque, modifiera en effet en profondeur le paysage culturel anglais, transformant progressivement ce pays, non sans heurts, en une société multiculturelle.

L'immigration jamaïcaine en particulier, via une seconde génération en quête d'identité et qui

renouera ostensiblement avec les styles musicaux et vestimentaires alors en vogue sur l'île de leurs parents, suscitera, toujours selon Hebdige, « des perceptions et des expériences plus ou moins intenses ». En termes généraux poursuit-il, « on dira que l'identification entre les deux groupes [communautés autochtones et immigrants] peut être patente ou dissimulés, directe ou indirecte, consciente ou inconsciente. Elle peut être reconnue ouvertement et exprimée de façon explicite (chez les mods, les skinheads et les punks) ou bien refoulée et transformée en hostilité (chez les teddy boys et les greasers) » (Hebdige, 2008 : 48).

La première parution de son ouvrage datant de 1979, Dick Hebdige faisait évidemment référence à ce mouvement skinhead des années 1960 sans pouvoir juger de son évolution ultérieure. Car compte tenu des représentations qui s'imposent rapidement ensuite, peu après la date de parution de ce livre, il pourrait paraître curieux, a posteriori, que les skinheads soient cités, aux côtés des *mods* et des *punks*, comme un groupe ayant des affinités explicitement revendiquées avec des immigrants noirs. Pourtant, la sous-culture skinhead se construira bien en puisant à deux sources différentes, mêlant la culture traditionnelle de la classe ouvrière blanche à celle des expatriés venus de Jamaïque. À l'image quelque peu mythique du prolétaire britannique, les skinheads viendront superposer des éléments directement empruntés à la communauté antillaise, et plus particulièrement à la sous-culture délinquante, réelle ou fantasmée, des *rude boys*, créant ainsi un style original, à la frontière de deux univers apparemment difficilement conciliables : celui, organisé, de la classe ouvrière, qu'ils regardent avec nostalgie

mais dont ils redoutent la soumission et la disparition, et celui, déréglé, du « lumpen-prolétariat » flirtant avec la délinquance, qu'ils voient avec une certaine fascination et dont ils admirent l'insoumission et la vitalité.

Dans la rencontre de ces deux univers, celui des skinheads et des *rude boys*, la musique jouera un rôle essentiel, agissant d'abord comme un trait d'union puis, de par son évolution, marquant ensuite un point de rupture.

De la musique comme trait d'union...

Les *mods* avaient déjà inclus les rythmes jamaïcains au répertoire des musiques noires américaines auxquelles ils vouaient une passion⁵. Les *hard mods*, tournant le dos à la scène psychédélique, s'y intéresseront d'avantage encore, quant aux skinheads, le *ska*, le *rocksteady* et le *early reggae* deviendront les musiques essentielles de leur mouvement, pour ne pas dire, essentielles à leur mouvement.

Ces musiques venues de Jamaïque se propageront au sein la communauté antillaise installée en Angleterre et revêtiront une importance particulière pour une seconde génération devenue circonspecte vis à vis d'une société qui semblait peiner à les intégrer pleinement malgré les efforts d'assimilation de leurs pères. Se sentant non reconnue comme citoyen britannique à part entière, cette génération cherchera à raviver des liens avec leur ancienne patrie et trouvera une sorte de refuge réconfortant dans une identité reconstruite en renouant les fils de leurs origines. La musique afro-américaine d'abord, puis la musique jamaïcaine en plein essor depuis les années 1960 constituera le noyau de sens autour duquel une autre culture, un

autre système de valeurs et d'autodéfinition, pourra s'agglutiner et s'affirmer. Dans cette quête identitaire, acheter un disque jamaïcain en Angleterre, sera déjà pour ces jeunes déracinés comme acquérir à bon prix un bout de ce pays. Et en cette terre d'accueil où la plupart des clubs et des pubs anglais n'accueillaient pas toujours volontiers les jeunes noirs, ces derniers n'allaient pas tarder à organiser eux-mêmes, sur le modèle des *sound-systems* jamaïcains, leurs propres espaces d'expression et d'affirmation.

Les rythmes *ska*, *rocksteady* et *early reggae* commenceront alors à faire vibrer certains quartiers de Londres après ceux de Kingston pour ensuite gagner une forte popularité⁶. Entre 1968 et 1972, leur audience se développera à un point tel qu'il se vendra, durant cette période, plus de ce style de musique sur le sol anglais qu'en Jamaïque. Parmi les premiers acheteurs, les skinheads qui, par leur nombre, constitueront la part du public blanc la plus importante et la plus visible à soutenir cette musique, contribuant ainsi grandement à son développement et à son succès populaire.

Devant l'enthousiasme de ce public, des artistes jamaïcains parmi ceux installés sur le sol anglais, composeront nombre de morceaux explicitement dédiés aux skinheads : *Skinhead Train* (The Charmers), *Skinhead A Message To You* (Desmond Riley), *Skinhead Revolt* (Joe The Boss), *Skinhead Girl*, *Skinhead Moonstomp*, *Skinhead Jamboree* (Symarip), *Skinhead Invasion*, *Skinhead Train* (Laurel Aitken), *Skinhead Speak His Mind*, *Skinheads Don't Fear* (Hot Rod Allstars)... Titres qui témoigneront d'une reconnaissance partagée et même du respect que manifesteront certains de ces artistes envers la ferveur de ces fans. Ainsi par

exemple de Laurel Aitken⁷ qui rendra hommage tout au long de sa carrière à la fidélité de son public skinhead et qui se considèrera lui-même comme l'un des leurs. Certes, quelques-uns de ces titres relèveront de la simple stratégie commerciale, à l'image de ces labels qui orneront de photos de skinheads les pochettes de leurs disques de *reggae* afin d'en augmenter les ventes. Le segment de marché non négligeable que représentait alors les skinheads pouvant susciter quelques opérations opportunistes⁸.

Signe d'une conjonction effective, l'avènement du *skinhead reggae* en tant que genre en soi et qui se développera durant les années 1969 et 1970, pendant la période musicale du *early reggae* qui fera la transition entre le *rock steady* et le *roots reggae*⁹. Ce *reggae* au tempo rapide et nerveux devra son nom au vif engouement qu'il provoquera auprès des skinheads. Amorcé en 1969 avec le succès du morceau *Liquidator* de Harry J All-Stars, le *Double Barrel* de Dave & Ansell Collins, qui attendra également en mai 1971 le sommet des *charts* britannique, représentera l'apogée, au sein de la pop anglaise grand public, de la musique jamaïcaine en général et du *skinhead reggae* en particulier.

...à la musique comme point de rupture

Pourtant, passé 1971, l'orientation générale de la musique *reggae* vers les thèmes *rasta* signera la fin du *skinhead reggae* et éloignera les skinheads de cette scène.

La musique qui faisait danser les skinheads en Angleterre allait en effet poursuivre en Jamaïque son propre processus d'évolution, de maturation et d'affirmation. Avec le *roots reggae*, elle deviendra le

principal véhicule du rastafarisme, cette mystique religieuse qui avait lentement imprégné la population jamaïcaine jusqu'à devenir une force spirituelle, culturelle et identitaire de première importance. De musique assez grand public, aux thèmes aussi variés que rassembleurs, le genre s'orientera désormais plus volontiers vers son public originel, leur offrant un nouveau pôle d'ancrage et de résistance en se faisant l'expression d'une conscience noire.

Les skinheads, quant à eux, affectionnaient les rythmes jamaïcains pour la musique et la danse. Les paroles avaient alors peu d'importance, et, du reste, l'argot jamaïcain leur apparaissait assez opaque. Mais lorsque le *reggae*, d'une musique récréative deviendra le support d'une foi mystique et ethnocentrée, ils se sentiront exclus et perdront le contact avec des *rude boys* devenus *rastas*.

« La négritude toujours plus affirmée du reggae était forcément moins attirante pour les skinheads, qui se sentaient de plus en plus étrangers à cette mouvance musicale, et ce au moment même où leur propre sous-culture montrait des signes d'essoufflement. » (Hebdige, 2008 : 63)

Au tout début des années 1970, les skinheads, de par leurs agissements et du fait de l'évolution leur musique, amorceront en effet un déclin rapide dans tous les espaces d'émergence qui furent les leurs.

À commencer par les stades de football, ces hauts lieux de la culture ouvrière britannique, qui contribuèrent fortement à l'essor et au dynamisme de ce mouvement. Les skinheads s'y manifesteront par centaines et par milliers, multipliant les débordements et les affrontements au point d'être étroitement et durablement associé au phénomène hooligan.

Dans la rue, cet autre espace d'émergence, les skinheads prolongeront grandement la réputation de violence de leurs prédécesseurs *hard mods*. Là encore, ils multiplieront les rixes. Contre des bandes rivales de skinheads appartenant à un autre quartier, à une autre ville, ou soutenant une autre équipe de football. Contre tous ceux appartenant à des subcultures différentes et perçus en tant que tels comme des concurrents auxquels se mesurer. Contre les hippies et les homosexuels, dont le mode de vie et les mœurs seront jugés comme allant à l'encontre des « valeurs traditionnelles » de la classe ouvrière britannique dont les skinheads s'érigeaient en gardiens. Contre les immigrants pakistanais dont le manque d'effort d'intégration supposé sera condamné par les mêmes comme portant atteinte à la cohésion du monde ouvrier.

Ces agressions contre les pakistanais, appelées *paki-bashing*¹⁰, et auxquelles se mêleront parfois, aux côtés des skinheads, des *rude boys* d'origine jamaïcaine, prendront une telle ampleur au début des années 1970 qu'elles deviendront rapidement un sujet d'inquiétude pour le gouvernement anglais et un nouvel objet d'indignation, et non le moindre, de la part des médias britanniques envers les skinheads.

Dans les stades et dans la rue, les skinheads feront désormais l'objet d'une étroite surveillance policière limitant leurs agissements. Quant aux espaces de musique et de danse, ils étaient désormais devenu « une espèce de sanctuaire, un territoire à défendre contre toute forme de contamination de la part des blancs¹¹ » (Hebdige, 2008 : 42).

Dès lors, discrédité par ses excès, cloué au pilori, ne disposant plus d'espaces d'expression, n'étant plus

Skinheads : du reggae au *Rock Against Communism*

adossé à aucun courant musical, cette contre-culture désormais muette et paralysée, privée de ses fondements et sans autre perspective de développement, semblait devoir appartenir définitivement au passé.

La seconde génération de skinheads, le basculement vers une contre-culture

Le mouvement skinhead semblait avoir quasiment disparu au début des années 1970 et rien ne laissait présager qu'il pourrait réapparaître un jour, ne serait-ce que parce que la musique, élément essentiel de toutes contre-cultures, lui faisait défaut. Il resurgira pourtant, de façon assez inattendue, dans un contexte bien différent, porté par une nouvelle génération imprégnée de nouvelles références stylistiques et musicales, conservant certes des éléments du passé mais qui seront soumis et agrégés à d'autres influences en cours.

Du punk à la oi!, le retour des skinheads

Loin de la période de croissance et de prospérité qui avaient caractérisé les années 1960, cette nouvelle génération de skinheads émergera au début des années 1980 dans une Angleterre ébranlée par le choc pétrolier de 1973 et qui sombrera dans une crise économique sans précédent. Les vieux bastions industriels s'effondreront entraînant un chômage de masse tandis que partout se multiplieront de graves et violents conflits sociaux, grèves mais aussi émeutes dans les quartiers pauvres tels que Brixton où les populations immigrées subiront cette crise de plein fouet en plus d'un harcèlement policier incessant.

C'est dans cette atmosphère de désenchantement général que le *punk* surgira en 1976. « Enfant illégitime d'une société en crise » (Carlet, 2004 : 13), cette contre-culture deviendra un véritable phénomène de société en exprimant une critique radicale et spectaculaire envers toutes les valeurs établies en général et contre la starisation¹² du *rock* en particulier. En revanche, et à l'inverse des skinheads qui s'en étaient sentis exclus, les *punks* montreront « une certaine attirance pour les milieux rastas de Londres et leur culture homogène et consistante » (Seca, 1988) et intégreront le *reggae* à leur révolte « en tant que bande son prête à l'emploi pour sa rébellion » (Bradley, 2008 : 513). Dans sa détermination à opérer une nouvelle « révolution de la jeunesse » qui passerait par une urgente et nécessaire « réappropriation » de la musique en général afin de revenir à plus d'authenticité, le *punk* ouvrira une brèche et nombreux seront les groupes qui s'y engouffreront, prenant à leur tour la musique à bras-le-corps, compensant souvent le manque de moyens techniques et financiers par la sincérité et la motivation.

Il en sera ainsi des groupes de *street-punk* qui se targueront d'interpréter un authentique « son de la rue » et qui deviendront rapidement le point d'attraction d'une jeune génération attirée par l'authenticité et la radicalité de cette scène à un moment où le *punk*, qui avait violemment brocardé la dérive mercantile d'un *rock* ayant perdu sa sincérité première, se trouvera bientôt lui-même accusé de suivre le même chemin¹³. Parmi ces formations *street-punk*, les Cock Sparrer (1974), considérés comme les pères spirituels du genre et qui chanteront le quotidien de la classe ouvrière

anglaise. Les Sham 69 (1976) qui deviendront rapidement le groupe de référence de cette nouvelle scène grâce à la personnalité hors norme de leur chanteur Jimmy Pursey qui fera figure de véritable *working class hero* auprès de ses nombreux fans dont une partie importante se constituera en une turbulente *Sham Army*. Puis les Cockney Rejects (1979) et leur répertoire axé sur les bagarres de rue et les affrontements dans les stades de football.

Rassemblés autour de cette scène *street-punk* et particulièrement présents au sein de la *Sham Army*, ceux d'abord qualifiés de *bald punks* constitueront le noyau d'un renouveau skinhead doté de nouvelles références esthétiques¹⁴ et musicales.

Cette nouvelle génération de « *néo-punks*¹⁵ » n'aura, surtout à ses débuts et avant qu'une sorte de synthèse n'émerge avec les générations suivantes, que peu de choses en commun avec les skinheads de 1960. Une fierté d'appartenir à la classe ouvrière associée à un chauvinisme¹⁶ assez affirmé ainsi qu'une inclination certaine pour la violence formeront tout de même une sorte de fond commun. Sinon, sous le couvert d'une même appellation, c'est souvent le mépris qui sera le mieux partagé entre ces deux générations, les plus anciens considérant les plus jeunes comme des résidus du *punk*, ces derniers voyant leurs aînés comme des vestiges du mouvement *mod*.

Dans la lignée des formations *street-punk* qui avaient initié et fédéré cette nouvelle génération de skinheads – « les skinheads sont de retour » avait déclaré Jimmy Pursey lors d'un de ses premiers concerts, déclenchant plutôt que constatant un

phénomène – apparaîtront bientôt des « formations mixtes », composées pour moitié de *punks* et de skinheads¹⁷, qui précéderont les premiers *skinbands*, toujours directement issus et inspirés du *street-punk*, mais formés uniquement de skinheads décidés à jouer « de la musique de skins pour les skins » afin de mieux se distinguer d'un mouvement *punk* devenu à leurs yeux trop commercial et trop consensuel. Progressivement, la scène *street-punk* allait se muer en scène *oi!*¹⁸ donnant naissance au mouvement *oi!*, composé de jeunes skinheads et de *punks* en rupture avec leur propre scène.

La *oi!* se définira comme étant, selon Garry Bushell¹⁹ (Worst, 1999 :7) : « pro-britannique et pro-ouvrière », conformément à l'orientation générale du mouvement skinhead, ainsi que, toujours selon Bushell, « anticapitaliste, anti-establishment mais apolitique » (Rock'n'Folk, 1982 :112). Si la *oi!* revendiquera et revêtira sans conteste un aspect social, l'aspect politique restera assez flou, se cantonnant à une condamnation du « système » et de tous les « politiciens » aux accents assez populistes.

Loin des rythmes jamaïcains, et avant que la vague *2-Tone*²⁰ ne vienne faire redécouvrir aux plus jeunes toute une culture musicale et esthétique qui avait fondé leur mouvement, ces skinheads avaient donc trouvé une musique leur permettant de se faire voir et entendre à leur tour. Une musique qui se retrouvera rapidement, comme eux-mêmes, au centre de bien des polémiques.

Des tentatives d'entrisme de la scène oi!...

La constitution de ce nouveau public de skinheads qui ira s'affirmant ne contribuera pas à pacifier ni une scène *street-punk* déjà peu réputée pour sa quiétude ni ensuite la jeune scène *oi!* Dans l'atmosphère électrique de ces concerts, nombreuses seront les rixes entre bandes de quartiers ou de villes différentes, les rivalités entre supporters, les affrontements entre subcultures, sans compter les querelles pour le moindre prétexte. Bien que problématiques en matière d'image, de promotion et d'organisation de concerts, ce ne seront pourtant pas les seules violences qu'auront à affronter les groupes de ces deux scènes. Dès 1977, ils devront en outre faire face aux provocations politiques de jeunes gens, fans ou simples provocateurs, qui profiteront de ces concerts pour clamer leur soutien au *National Front (NF)* ou au *British Movement*, deux formations d'extrême droite ouvertement racistes et xénophobes.

Cet activisme s'accroîtra au milieu des années 1980 révélant une stratégie d'entrisme qui déstabilisera grandement le milieu de la *oi!* (Lescop, 2003 : 109-128). Cette entreprise, encore inédite, de récupération d'un courant musical et d'une contre-culture sera principalement menée par le *NF* que la crise avait contribué à sortir de son isolement politique et qui ambitionnait de devenir la troisième force politique du pays²¹. Il lui semblera d'abord nécessaire d'apporter du « sang neuf » à sa formation alors essentiellement composée de militants vieillissants. Par l'intermédiaire de sa branche jeune, les *Young National Front (YNF)*, il mènera alors une intense campagne de séduction envers la jeunesse britannique en investissant notamment stades de football et lieux de concerts, perçus l'un et l'autre

comme vecteurs possibles de son idéologie et viviers potentiels de recrutement. Le climat du monde de la musique de cette époque, reflétant à sa manière les doutes et les tensions affectant la société anglaise, pouvait en effet s'avérer, d'une certaine façon, favorable au *NF* : par provocation les *punks* exhibaient des croix gammées²², par dérision, le monde de la pop flirtait avec les discours ou l'imagerie nazie²³. Cela ajouté au remarquable impact que semblait avoir la musique sur les jeunes britanniques en particulier, si prompt à suivre les modes et à en endosser tous les uniformes.

Même si sa politique de séduction ne se limitera pas à ceux-ci²⁴, les skinheads seront particulièrement courtisés par le *NF* qui devait certainement voir en ces jeunes prolétaires à cheveux courts et au comportement violent de futures « sections d'assaut » pouvant être mises à son service. Estimant pouvoir les atteindre collectivement via la musique qu'ils écoutaient, Joseph Pearce, responsable des *YNF*, affirmera d'abord à la presse britannique que la *oi!* représentait le courant musical de son parti. Déclaration mensongère puisqu'il n'existait alors ni lien ni affinité d'aucune sorte entre les différents groupes de *street-punk* ou de *oi!* et le *NF*. Sur la base de cette trompeuse affirmation mais se fondant également sur les allégations d'une presse disposée à voir en tout skinhead un néonazi²⁵, de nombreux activistes d'extrême droite se rendront alors à des concerts *oi!*. Mais déçus de n'y trouver ni la connivence promise ni l'ambiance souhaitée, ils se livreront en retour à une surenchère de provocations. Les heurts dans la salle et sur scène, avec les musiciens eux-mêmes, seront fréquents et bien des concerts se termineront en batailles rangées.

Garry Bushell lui-même, l'homme qui avait promu la *oi!* et dont les opinions socialistes étaient connus²⁶, sera poignardé à plusieurs reprises par une quinzaine d'individus, non skinheads, appartenant à cette mouvance néo-nazie.

Beaucoup de groupes *street-punk* ou *oi!*, lassés de ce climat de violence, décideront d'arrêter là leur carrière, comme l'avait déjà fait *Sham 69*, dépassé par les débordements de son propre public, ou s'essaieront à d'autres genres musicaux nettement moins exposés. Finalement, il ne se trouvera aucun groupe parmi ceux qui portaient alors le drapeau de la *oi!* pour valider les propos de « Joe » Pearce concernant une prétendue identité de point de vue entre ce courant musical et son courant politique. Sa brutale tentative de récupération n'aboutira, finalement, qu'à accentuer le discrédit et l'opprobre pesant déjà sur ce type de musique et son public tout en participant activement à sa déliquescence et en contribuant à transformer chaque concert en un terrain d'affrontement politique.

... à l'autonomie de la scène RAC

Déterminé, malgré tout, à mener à bien son projet de séduction de la jeunesse par la musique, le *NF* finira par trouver son homme providentiel en la personne de Ian Stuart Donaldson, chanteur et leader charismatique du groupe *Skrewdriver*, formation *punk* en 1977 mais qui, après remaniement, deviendra dans les années 1980 *skinhead* et « *pro-NF* », inaugurant un mélange des genres qui ne tardera pas à faire des émules. Ensemble, ils créeront un label explicitement nommé *White Noise Records* afin de promouvoir de nouvelles formations musicales nationalistes.

Avec l'aide logistique et financière du *NF*, Ian Stuart, via *Skrewdriver*, mettra en place les premiers concerts intitulés *Rock Against Communism (RAC)*, organisés à la fois en réaction et sur le modèle des populaires concerts antiracistes *Rock Against Racism*²⁷. La fonction que devait revêtir l'organisation de tels événements, en accord avec la stratégie du *NF* d'embrigadement de la jeunesse par la musique, sera ainsi définie par Ian Stuart :

« la musique est très importante dans notre mouvement. Pour nous, cela concerne beaucoup de gens plus jeunes que les politiciens ne peuvent pas toucher. Car beaucoup trouvent la politique ennuyeuse... Aller à un concert c'est plus marrant... nous pouvons ainsi atteindre beaucoup plus de gens. Si les jeunes écoutent les paroles et qu'ils y croient, alors ils vont s'impliquer dans le parti nationaliste de leur propre pays. » (*Skinheads : la haine*, 1991)

Au milieu des années 1980, cette scène *RAC*, fer de lance d'un rock ultranationaliste particulièrement virulent, parviendra, dans l'ombre, sans publicité, du fait des menaces d'interdiction ou de contre-manifestations, à se développer notablement, attirant ici et là des centaines de fans et faisant émerger dans le sillage de *Skrewdriver* de nouveaux groupes estampillés *RAC*.

La collaboration entre Ian Stuart et le *NF* s'achèvera cependant quand ce parti, alors en quête de respectabilité, prendra conscience que les *skinheads* embrigadés sous sa bannière lui portaient, du fait de leur exubérance et leur comportement indiscipliné, un fort préjudice en matière d'image. Il n'y aura donc plus d'intérêt pour un parti voulant incarner « l'ordre », à continuer à soutenir une mouvance aussi tapageuse et désordonnée, politiquement incontrôlable, médiatiquement ingérable, ne contribuant qu'à effrayer et

éloigner de lui des électeurs peu disposés à voter pour un « parti de naziskins ». La rupture déjà latente entre le *NF* et la scène *RAC* sera complète en 1986, soldant là une entreprise de récupération et une collaboration qui, pour le *NF*, s'était finalement révélée politiquement contreproductive²⁸.

La perte du soutien logistique du *NF* allait pousser Ian Stuart, Skrewdriver et d'autres formations *RAC*, déterminés à continuer seuls, à devoir s'organiser d'une manière autonome. Ils mettront alors en place, en 1987, à l'instar de la scène *punk* et en inaugurant à cette occasion une sorte de *Do It Yourself* d'extrême droite, leurs propres structures d'information, de production, de promotion et de distribution²⁹. Ceci se fera d'abord par l'intermédiaire d'une publication nommée *Blood & Honor*³⁰ puis par la création d'un label répondant au même nom. Le tout devant progressivement constituer un réseau à vocation internationale³¹ ouvert à tout ce que le monde pouvait compter de mouvances politiques et de courants musicaux situés à la droite la plus extrême. Considérant que « le mouvement skin n'a pas d'importance en soi. Ce qui compte, c'est le nationalisme » (Le nouvel Observateur, 1993 :10), Ian Stuart ne restreindra pas ses activités à ce seul mouvement. C'est pourquoi, ouvrant la voie et montrant l'exemple, Ian Stuart et ses musiciens joueront différents styles de musiques sous différents noms³² afin d'approcher le plus large public (Lescop, 2007 : 244-271). Néanmoins, et quoique le *RAC* ait développé assez rapidement vis-à-vis de la musique *oi!* et du mouvement skinhead en général une stratégie assez opportuniste, consistant à se servir d'abord de l'une et de l'autre avant de s'en éloigner dès lors que leur utilité s'avèrera limitée, reproduisant l'attitude

qui avait été celle du *NF* vis-à-vis du *RAC* lui-même, la *oi!* et le mouvement skinhead resteront durablement marqués par cette immixtion politique.

La diffusion du modèle naziskin

Car, paradoxalement, alors que, musicalement, les principales formations *RAC* telles que Skrewdriver, Skullhead, No Remorse, Brutal Attack... ne se définiront jamais comme étant des groupes de *oi!*³³, alors que ces formations et leur public ignoreront en général, une grande partie de la « culture skinhead » originelle à commencer par ses premières influences noires³⁴, c'est pourtant cette image très frelatée de la *oi!* et du skinhead issue du *RAC* qui deviendra l'archétype, jusqu'à la caricature, de celui-ci et de sa musique. Avec la diffusion de la scène *RAC*, cette image s'exportera et s'implantera à travers tout le continent européen, aux États-Unis puis ailleurs encore, prélude à une internationalisation du « phénomène naziskin ».

À ses débuts toutefois, l'entreprise de récupération menée par le *RAC* n'aura pas eu pour effet immédiat de transformer, contrairement à l'approche journalistique, tout skinhead en militant d'extrême droite. Certains le deviendront effectivement, souvent d'une manière assez superficielle, plus par provocation que par conviction, par adoption d'une attitude plutôt que par une adhésion à une idéologie, par un effet de mode certes détestable mais temporaire³⁵. Elle aura surtout séduit de nouveaux venus et eu pour autre effet de populariser durablement un « accoutrement » skinhead et la musique *RAC* à l'intérieur de milieux nationalistes qui ne disposaient alors guère d'autres éléments d'identification et de reconnaissance. En ce sens,

le basculement de la contre-culture skinhead en une contre-contre-culture sera aussi le produit d'un effet de mode propre aux milieux nationalistes.

Reste qu'au départ, l'influence du *RAC* sur le mouvement skinhead n'aurait peut-être pas été si importante et si décisive si elle n'avait bénéficié d'une médiatisation à la fois exclusive et excessive.

Exclusive d'abord. Les factions naziskins focaliseront très tôt l'attention des médias britanniques au détriment des autres composantes, apolitiques ou antifascistes, de ce mouvement. Ils procureront une forte visibilité aux premières, offrant à leurs discours et à leurs actions une résonance qui les enhardira, ne laissant aucun espace d'expression aux autres³⁶. Ces médias tendront de la sorte à entériner une situation, la prédominance des naziskins, qui n'était pas acquise dans les faits.

Excessive ensuite. Sans parvenir pour autant à rentrer dans la compréhension du phénomène ni à en limiter les effets, par sa recherche du sensationnalisme, les médias contribueront, en augmentant son impact, à la diffusion du phénomène naziskin. En la matière se complètera d'une manière cynique la recherche du spectaculaire pratiqué par un certain journalisme prompt à exagérer l'importance de certains groupuscules pour en accentuer l'aspect dramatique et la constante recherche de publicité commune à toutes les mouvances minoritaires et radicales qui ont tout intérêt à voir ainsi valorisée leur capacité d'action ou de nuisance.

Ainsi, de généralités en amalgames et de simplifications en réductions, les skinheads se trouveront tous assimilés à des nazis. Il faut dire que présenté d'une manière aussi schématique et manichéenne,

le « skinhead » avait le mérite de pouvoir incarner, pour les médias, mais pas seulement, un ennemi commode, entre le marginal violent et le déviant politique, une figure du mal parfaitement identifiable, une représentation idéale de l'intolérance la plus stupide sous sa forme la plus brutale³⁷.

Voulant réagir à l'image exécrationnelle qui était donnée de leur mouvement, certains skinheads tenteront de défendre une vision du « vrai skinhead » contre ceux qui n'en avaient, selon eux, que l'apparence.

Légitimité, authenticité et ambiguïté

À la fin des années 1980, le mouvement skinhead apparaîtra comme coupé entre deux époques et fragmenté en plusieurs mouvances musicales et politiques, dont une en particulier faisait ombrage à toutes les autres. Partant de ce constat, il se trouvera des skinheads qui voudront redonner une cohérence à cet ensemble en refondant une histoire commune qui servirait d'assise légitime à une expulsion de l'élément contre-contre-culturel de leur contre-culture. Ils voudront ainsi défendre, à l'encontre des médias, une vision juste d'un mouvement dénué de toute ambiguïté... à moins qu'il ne s'agisse juste d'une vision d'un mouvement doté au contraire de quelques fortes ambiguïtés.

Vrais skinhead, faux skinheads ?

Une vision juste...

En 1983 sera créé en Angleterre un *skinzine*³⁸ appelé *Hard As Nails* qui, au travers de sa *Campaign For Real Skinheads* et malgré son aspect artisanal et la modestie de son tirage, nourrira l'ambition, selon

ses propres termes, de « réhabiliter » l'« authentique » mouvement skinhead victime d'une « spoliation » exercé par l'extrême droite³⁹.

Si Hard As Nails contribuera à fédérer les skinheads dits traditionnels, sa *Campaign For Real Skinheads* ne pourra guère contrebalancer à elle seule et à son modeste niveau l'image négative du skinhead ordinairement propagée par tous les grands médias. Mais au delà de la validité ou de l'efficacité d'une telle campagne, l'exposé proposé par les rédacteurs de Hard As Nail de ce que le « vrai » mouvement skinhead était supposé être demeure intéressant en ce qu'il montrera à cette occasion une volonté de redéfinir globalement la contre-culture skinhead. Ainsi s'élaborera une sorte de synthèse entre le mouvement skinhead des années 1960 et celui des années 1980 afin de constituer un héritage commun regroupant divers éléments, passés et présents, censés faire consensus : la classe ouvrière, le style vestimentaire, le ska et la oi!, le football ainsi qu'un patriotisme dénué de toute dimension politique...

Participant de cet effort de construction d'une histoire et d'un imaginaire partagé, seront invoquées les « glorieuses » premières années du mouvement skinhead incarnant un « âge d'or mythique » réputé porteur d'un état d'esprit spécifique appelé *spirit of 69*⁴⁰.

Celui-ci sera dépeint comme ayant fondé les « très riches heures » d'un mouvement à son zénith, initié par des jeunes ouvriers fiers de leurs origines sociales ayant su tourner le dos à un mouvement *mod* embourgeoisé et miné par la dérive décadente du psychédéisme pour se mêler, à rebours des préjugés de l'époque, avec les *rude boys* d'origine jamaïcaine. De cette belle rencontre naîtra la subculture

skinhead qui offrira le spectacle réjouissant d'une jeunesse noire et blanche unie, dansant ensemble sur les mêmes rythmes du reggae. Une vision du passé quelque peu idéalisée, faisant peu de cas des affrontements entre bandes, des hordes sauvages et déchainées du hooliganisme et des agressions commises envers la communauté pakistanaise...

En l'état, ce *spirit of 69* sera par la suite largement repris et invoqué par tous les skinheads qui, dans la lignée de la campagne lancée par Hard As Nails, voudront par un rappel du passé, ou plutôt un appel au passé, défendre une image de l'« authentique » skinhead et légitimer un engagement antiraciste.

Ainsi des *SHARP*, les *SkinHeads Against Racial Prejudice*⁴¹, qui, à cette fin, utiliseront comme logo le casque *trojan* du label britannique Trojan Records, label qui avait grandement contribué à diffuser et à populariser la musique jamaïcaine au Royaume-Uni. Son usage symbolique voulant être un rappel des origines musicales du mouvement skinhead, lesquelles démontreraient la nature fondamentalement antiraciste de ce mouvement. Ce qu'exprimera Roddy Moreno⁴² :

« un vrai skinhead ne peut pas être raciste. Sans la culture jamaïcaine les skinheads n'existeraient pas. Ce fut cette culture, mélangée avec la culture anglaise des milieux ouvriers, qui a fait des skinheads ce qu'ils sont. » (Marshall, 1991 : 151)

Ainsi encore des *redskins*, les « skins rouges », qui, dans leur combat antiraciste et antifasciste en appelleront, en plus du *spirit of 69*, aux origines ouvrières de leur mouvement pour arguer que cette fierté d'appartenir au monde des travailleurs,

si souvent proclamée par les skinheads, devrait trouver conséquemment un prolongement logique dans un combat politique aux côtés de syndicats et de partis ouvriers.

Souvent présentés par les médias comme étant des skinheads « atypiques » car se revendiquant antiracistes et antifascistes, voire communistes, à rebours des représentations communément admises, ces skinheads se targueront néanmoins d'apparaître plus en cohérence avec l'ensemble de l'histoire du mouvement skinhead que les *boneheads*⁴³ du RAC. Alors que les premiers montreront souvent un respect scrupuleux, quasi fétichiste, des codes vestimentaires initiés naguère et des musiques ayant fondé leur mouvement, les naziskins s'en affranchiront eux volontiers : le style paramilitaire aura souvent leur préférence et le *skinhead reggae*, musique noire jouée par des jamaïcains, s'accordera difficilement avec leur *white noise* et leur *white power*. Ils s'en affranchiront d'autant plus facilement que tous ces éléments ne leur apparaîtront pas, de leur point de vue, revêtir une importance essentielle.

Il pouvait donc apparaître paradoxal, du point de vue des *SHARP* par exemple, qui orienteront toutes leurs actions au nom et au sein du mouvement skinhead, que ce soient non pas eux mais les personnes les moins sincèrement impliquées dans ce mouvement, et donc les moins légitimes pour l'incarner, qui fassent figure de « vrais skinheads » aux yeux du plus grand nombre. Cependant, si l'on considère que les mouvements sont ce qu'il en a été fait et non ce qu'ils devraient être, il apparaît que distinguer, comme le font les *SHARP*, tels des « gardiens du temple », l'« authentique » mouvement skinhead de ses ver-

sions « dévoyés », c'est parler non pas en observateurs mais en « croyants⁴⁴ ». Si les *SHARP* tenteront de tirer leur légitimité du passé, les naziskins, ayant remporté médiatiquement la bataille de l'image, tireront la leur du présent, d'une situation de fait. Ce que résumera Serge Ayoub alias Batskin⁴⁵ :

« qui connaît les skins des années 60? Tout le monde s'en branle. Quand on parle à quelqu'un dans la rue des skins, on parle du skin nationaliste. Le redskin, le machin, le *SHARP*... tout le monde s'en tape de ces appellations. Un skin [...], c'est le skin nationaliste, un point c'est tout.⁴⁶ »

...ou juste une vision ?

La musique aura donc joué un grand rôle dans la sous-culture skinhead, conduisant ce mouvement à des évolutions successives importantes, le faisant *apparemment* passer, en quelques années, des sonorités noires au *white noise*, d'une contre-culture à une contre-culture.

Apparemment, car il faudrait alors admettre comme explication de cette évolution l'hypothèse selon laquelle les skinheads, éjectés d'une scène reggae alors dominée par une sorte de *black power* version jamaïcaine, aurait construit en réaction une scène *white power* bien à eux avec leur propre musique. Que ce serait « lorsque les “frères jamaïcains” [iront] se tourner vers le mouvement rasta et considérer l'occident comme une “nouvelle Babylone” que les skins [iront] se replier sur d'autres territoires » (Barreyre, 1992 : 47).

Cette vision d'une évolution continue d'un mouvement skinhead, marqué par le ressentiment, apparaît peu convaincante. D'une part, parce que entre

les années 1960 et les années 1980, soit une vingtaine d'année plus tard, c'est une autre génération de skinheads qui s'est manifestée dans un contexte bien différent et avec des références autres, fondant un second mouvement skinhead plutôt que continuant le précédent qui s'était achevé une dizaine d'années auparavant, de n'avoir pu, précisément, se replier sur d'autres territoires. D'autre part, parce que cette influence politique, incarnée et diffusée par le *RAC*, viendra de l'extérieur du mouvement skinhead et sera le produit de l'ingérence d'un parti, le *National Front*, qui mènera d'en dehors une opération de récupération.

Reste à savoir si la contre-culture skinhead des années 1960 et 1980, « hors *RAC* », qui s'est trouvée adossée à d'autres contre-cultures via le reggae et le punk ne contenait pas en elle des ferments qui aurait pu favoriser, voire la prédisposer à devenir ou à faire émerger en son sein, même partiellement, une contre-culture.

Les skinheads, dans leur volonté de se faire l'incarnation d'un monde ouvrier qui n'existe plus et qu'ils essaient « magiquement » (Hebdige, 2008 : 128) de ressusciter – c'est là le sens du style skinhead – apparaîtront, par leur crispation sur des valeurs passéistes, par leur opposition aux évolutions sociales en cours et leur souhait de voir se rétablir un ancien état des choses, comme appartenant à un « mouvement qui va de l'arrière ». La contre-culture skinhead, sous-culture largement sous-politisée, qui se manifesterait au moins en tant que telle en réaffirmant « des valeurs associées à la communauté ouvrière traditionnelle [...] à contre-courant de la tendance généralisée » (Hebdige, 2008 : 84) peut, en ce sens, faire figure de sous-culture conservatrice,

voire de contre-culture réactionnaire. La contre-culture initiée par le *RAC* et ses réseaux peut, quant à elle, être appréhendée plus simplement comme une contre-culture d'extrême droite ayant emprunté ses formes plastiques à la sous-culture skinhead et s'opposant à la culture dominante d'une façon explicitement politique et idéologique.

Certes, il y eu toujours des « skins à gauche » pour s'identifier au parti travailliste⁴⁷, plus socialement que politiquement, de par leurs origines ouvrières et via une culture de classe⁴⁸, comme il y eu, dans une moindre mesure, des « skins de gauche » parmi les figures importantes de la scène *oi!*, tel Garry Bushell, ainsi que des formations musicales et des mouvances de skinheads, tels les *redskins*, pour affirmer leur sympathie pour les idées socialistes. Reste que la haine bien souvent exprimée des hippies, des intellectuels, des homosexuels, leur défense d'un modèle traditionnel puritain et leur chauvinisme, sans compter leur propension à la violence aveugle, ne prédisposaient pas particulièrement la majorité des autres skinheads à faire figure de progressistes ou à se reconnaître parmi ceux-ci⁴⁹.

Si chez les skinheads, la classe ouvrière a bien, depuis le départ, une existence effective doublée d'une importance affective, cette notion de classe restera le plus souvent cantonnée au stade « d'une expérience syncrétique de l'appartenance [n'allant pas] jusqu'à la prise de conscience de la nécessité de transformer les conditions de vie de tous par une lutte commune » (Hoggart, 1970 : 127). Ce sentiment d'appartenance ne transformera donc pas le mouvement skinhead, ni dans les années 1960, ni dans les années 1980, avec le renfort de la *oi!*, cette *working class music*, en un mouvement doté d'une conscience de classe ayant

une portée politique concrète. Cette « conscience sans conséquence » car privée de tout soutien idéologique ôtera à la mouvance *oi!* et skinhead toute dimension révolutionnaire. La « révolte skinhead » originelle puis exprimée par la *oi!* restera alors moins une lutte de classe qu'une lutte de déclassés, une simple contestation, une crispation issue des angoisses et des réflexes de défense de rejets d'une classe laborieuse en crise et désorientée assistant, sans pouvoir s'y résoudre, à l'effacement de leurs repères

identitaires traditionnels. Ce faisant, ne voyant pas de perspectives dans le combat politique dont ils ne parviennent pas à cerner les enjeux, sans idéalisme, versant conséquemment dans un apolitisme teinté de cynisme, la plupart des skinheads, au sein de cette sous-culture réactive n'offrant à leur désarroi qu'un fragile refuge compensatoire, seront par là même susceptibles de verser à tout moment, par un pur besoin d'agitation, dans un extrémisme irrationnel, sans direction, purement émotionnel.

Notes

1. Templars, The. (1994) "Skinheads Rule O.K." Produced by Carl Fritscher. *The Return Of Jacques De Molay*. Germany : Dim Records.
2. Premier ministre conservateur de 1957 à 1963.
3. *Mod* est l'acopope de *modernist*, les tous premiers *mods* étant des fans de *modern jazz*.
4. Le pantalon raccourci, qualifié de « feu de plancher », arrivant au-dessus de la cheville était un élément typique de l'accoutrement vestimentaire du rude boy jamaïcain.
5. Le chanteur jamaïcain Prince Buster faisait déjà figure « d'icône mod » et « ses fréquentes tournées britanniques le voyait escorté, de concert en concert, par des phalanges de *mods* anglais juchés sur leurs scooters ». (Bradley, 2008 : 177).
6. Le *ska*, musique emblématique de l'indépendance jamaïcaine, obtiendra pour la première fois une reconnaissance auprès du grand public en 1964, par l'intermédiaire de Millie Small, une jeune chanteuse jamaïcaine. Son *My boy lollipop* atteindra la seconde place des *charts* britannique, devant les Beatles et les Rolling Stones. En 1967, ce seront encore deux morceaux *ska* qui viendront se classer, à la vingtième place pour le *Al Capone* de Prince Buster et trentième place pour le *Guns Of Navarone* des Skatalites, devenant cette fois-ci les premiers morceaux produits en Jamaïque à rencontrer le succès sur les ondes britanniques. En 1969, le *Israelites* de Desmond Dekker occupera la première place.
7. Laurel Aitken (1927-2005) sera l'un des pionniers de la musique ska jamaïcaine durant les années 1960. Il jouera un rôle important dans la reconnaissance du *ska* et du *reggae* par le public anglais et connaîtra un franc succès auprès des skinheads. Il sera qualifié de *Godfather of Ska* et de *Boss Skinhead*.
8. C'est par exemple ce genre de démarche commerciale qui poussera le groupe britannique Slade à adopté un look skinhead sous la pression de leur manager Chas Chandler, ce dernier pensant que les skinheads étaient en attente d'un groupe à leur image pour s'y identifier. Toutefois, Slade ne connaîtra vraiment le succès que lorsqu'il se tournera vers le *glam rock*.
9. Le *roots reggae* désigne un *reggae* diffusant un message rasta.
10. Un morceau de skinhead reggae de Claudette & The Corporation intitulé *Skinhead A Bash Dem* fera référence à ces attaques de pakistanais par des skinheads : « skinhead say paki them can't reggae/skinhead say paki them can't jeggae/skinhead a bash them (4x)/skinhead say paki no spend money/skinhead say paki no live no way/skinhead a bash them (3x)/.../skinhead say paki no live no way/skinhead say paki no have no woman/skinhead a bash them... »
11. « Les clubs et les soirées connaissaient également un degré important de ségrégation sociale, et même si un petit

Skinheads : du reggae au *Rock Against Communism*

- nombre de jeunes noirs traînaient avec des skinheads, il était rare de voir un blanc dans un blues dance. Une blague circulait à propos du dancing le blues-ville dans le quartier de Wood Green au nord de Londres – un Blanc devait connaître beaucoup de monde pour y entrer, mais il devait connaître tout le monde pour pouvoir en sortir. » (Bradley, 2008 : 295).
12. Dans son roman *Human punk*, l'auteur prête à son personnage principal, un punk, ses propos résumant bien, et vertement, cet état d'esprit : « [...] cette merde de rock progressif à la con, [...] ces éclairages super-coûteux pour millionnaires en rupture de manoir à la campagne, pour rebelles des piscines qui ont que dalle à dire, fascinés qu'ils sont par leur propre trou du cul, [des] branleurs qui s'imaginent lutter contre le système en claquant des milliers de livres en drogues illégales ; on les détestait tous ceux-là, on les déteste toujours. » (King, 2003 : 190).
 13. Dérive dénoncée par le groupe Crass dans son morceau *Punk is Dead*.
 14. Les premiers skinheads, issus des *mods* et influencés par les *rude boys* d'origine jamaïcaine, incarnaient le *dressing smart* : les cheveux étaient courts mais jamais rasés entièrement, les chemises se devaient d'être impeccables, les bretelles se portaient aux épaules, le pantalon, court, laissait découvrir une paire de Dr Martens de hauteur moyenne et bien cirée. Ce style ouvrieriste devait marquer une appartenance revendiquée au monde du travail tout en voulant susciter, par son aspect soigné, une certaine forme de respect. La seconde génération de skinheads, composée pour l'essentielle d'anciens punks, incarneront le *dressing hard* : le crâne est rasé à blanc, le t-shirt aux couleurs du drapeau britannique fait son apparition, ainsi que les nombreux tatouages. Les bretelles battent le long des jambes, le jeans est en partie javellisé et s'interrompt à mi-mollets sur des revers découvrant une haute paire de *paraboos* coquées. Ce style, s'il reprend en grande partie les éléments constitutifs du look skinhead des années 1960, apparaît, de par l'influence *destroy* du punk, beaucoup plus provocant et agressif.
 15. *We are the new punks* chantera ainsi le groupe Antisocial, première formation *skinhead-oi!* issue du punk.
 16. Le port des couleurs britanniques sur ses vêtements sera commun aux *mods*, aux skinheads et même aux punks, souvent pour souligner l'origine anglaise de leur mouvement vis-à-vis des modes venues des États-Unis.
 17. Un style vestimentaire hybride, à la croisée du punk et du skin, se répandra également largement à cette époque sous le nom de *herberts*.
 18. Le terme *oi!*, qui s'écrit toujours ainsi, suivi d'un point d'exclamation agissant comme une scansion, découle d'une contraction de l'interjection *O You!* propre à l'argot cockney. Cette expression populaire finira par qualifier la variante skinhead du street-punk grâce au succès d'une chanson intitulée *oi! oi! oi!* des Cockney Rejects, qui se hissera au rang de classique dans cette scène. Ce terme sera ensuite repris et « officialisé » par Garry Bushell qui, le premier, en fera usage dans nombre d'articles et de revues.
 19. Rédacteur en chef du magazine musical Sound, Garry Bushell sera, dans les années 1980, un grand soutien de la scène *oi!*
 20. Le *2-Tone*, du nom du label de musique créé en 1979 par le fondateur des Specials, Jerry Dammers, désignera un courant musical s'inspirant du ska traditionnel mais en lui insufflant l'énergie nouvelle issue du punk. The Specials, Madness, The Beat, The Selecter, Bad Manners en seront les têtes de file. Ils reprendront le style vestimentaire des *rude boys*.
 21. En 1976, aux élections municipales, le *NF* deviendra la quatrième force politique nationale, et la troisième à Londres.
 22. Ainsi du fameux tee-shirt orné d'une croix gammée de Sid Vicious, bassiste des Sex Pistols et du Bromley Contingent, groupe de fans de ce même groupe, qui feront également un large usage de ce symbole dans leur ornement vestimentaire.
 23. Ainsi par exemple de David Bowie qui, en automne 1976, assure à la presse anglaise, après l'avoir saluée le bras tendu, qu'il « croit au fascisme ». D'Éric Clapton qui, la même année, déclencherà une violente polémique suite à des propos racistes tenus lors d'un de ces concerts. De Jimmy Page qui apparaît sur scène en 1977 en bottes de l'armée allemande et coiffé d'une casquette d'officier SS. De Keith Richards qui à la fin

- des années 1980, monte chaque soir sur scène avec un tee-shirt arborant en gros caractères *Obergruppenführer*. De Keith Moon connu pour aimer se promener dans les rues de Londres déguisé en officier nazi...
24. Il y aura ainsi la création d'un *Punk Front*, affilié au *NF*, qui malgré une brève existence permettra la création de quelques groupes punks prônant la xénophobie et la suprématie blanche.
 25. « L'extrême droite fut attirée par notre scène à cause de la presse à scandale, principalement le Mail qui avait tout déformé. Lorsqu'elle a découvert que nous n'étions pas ce qu'ils s'imaginaient, ils s'en sont pris aux groupes de oi et à moi. » (Worst, 1999 :9)
 26. *Bushell is a red* sera le chant entonné par des provocateurs d'extrême-droite saluant ainsi les apparitions de Garry Bushell à des concerts. Le journal *Bulldog*, émanation des *YNF* et dirigé par Joseph Pearce, publiera en outre son adresse en le qualifiant de « traître à sa race ».
 27. Initié par le *Socialist Workers Party*, les *RAR* s'inscriront dans une campagne antiraciste et antifasciste en tentant de politiser le mouvement punk, et plus largement, en cherchant à toucher un public « rock » majoritairement apolitique. Les *RAC* en seront donc, politiquement parlant, le décalque inverse, son appellation se voulant une dénonciation de la nature communiste des concerts antiracistes.
 28. Le *NF* ne parviendra pas, de toute façon, à réaliser ses ambitions électorales, à cause de crises internes, mais aussi et surtout parce que la campagne, l'arrivée et le maintien au pouvoir de Margaret Thatcher avec ses positions très conservatrices provoqueront une hémorragie durable de sa base électorale. Beaucoup de skinheads, de fait guère investis politiquement, abandonneront alors ce parti, soit pour tout arrêter dans la plupart des cas, soit pour se radicaliser en rejoignant des formations ouvertement nazies et tournées vers l'action violente telles que le *British Movement* ou le *National Socialist Action Party*.
 29. Fanzines, disques, tee-shirts, posters...
 30. *Blood & Honour* tire son nom de la devise des Jeunesses hitlériennes, *Blut und Ehre*.
 31. Il y aura des *RAC* organisés par *Blood & Honor* dans la plupart des pays européens (RFA, Italie, Suède, Hollande...) Les USA, quant à eux, interdiront leur territoire à Skrewdriver et à Ian Stuart.
 32. Skrewdriver enregistrera du *hard rock* sous le nom des White Diamonds et du *rock-a-billy*, sous celui des Klan Men. Kevin Turner, chanteur du groupe *RAC Skullhead* qui avait démarré dans un registre proche de la *oi!* avant de se tourner vers le *heavy metal* puis vers le *rock*, se fera connaître, dans les années 1990, individuellement et en dehors de la mouvance nazis, comme « techno MC » sous le nom de MC Techno T, parvenant ainsi à se produire dans quelques uns des plus grands clubs britannique de musique *techno*.
 33. Ian Stuart à propos de Skrewdriver déclarera : « nous n'avons jamais été un groupe de oi!. Nous étions un groupe de rock ». Paul Burnley de No Remorse dira encore : « nous ne sommes pas un groupe de oi!. Nous nous sommes jamais réellement associés à la oi! même si au départ notre musique était proche de la oi! et de la musique punk et skinhead » (Marshall, 1991 : 142). Ces groupes se définiront simplement comme étant des « groupes *RAC* ». Ils seront présentés et vendus sous cette appellation et les amateurs du genre diront écouter du *RAC*.
 34. Les « rythmes noirs » qui enchantaient les premiers skinheads seront rapidement bannis au profit d'un son « métal » jugé « plus blanc » tandis que les tenues soignées issues des *mods* et des *rude boys* laisseront la place à des succédanés d'uniforme militaire.
 35. Témoignage de Cathal Smyth du groupe Madness : « Tout ce truc de droite est à la mode. La moitié des gamins dans les squats de King's Cross où j'habitais cherchent à s'amuser, ils s'ennuient. Une semaine ils sont au National Front, la suivante c'est le British Movement [...]. Si vous essayez d'avoir une conversation intelligente, ils n'ont aucune idée de ce dont ils parlent. » (Reed, 2011 : 186)
 36. En 1982, la BBC tournera un documentaire appelé *Skinheads*. Deux groupes de oi! avaient été précédemment approchés : les Business, une formation antifasciste et antiraciste, et Combat 84, une formation nationaliste. Seul le groupe Combat 84 apparaîtra dans le documentaire.

Skinheads : du reggae au *Rock Against Communism*

37. Daniel Schweizer, réalisateur de reportages consacrés aux skinheads, déclarera : « Même si cela nous fait peur, nous sommes rassurés par l'image du skin fasciste. Les gens ont beaucoup de mal à imaginer qu'il puisse exister des skins de gauche, communistes, antifascistes. Pour certains, donner une image de "bon skin" serait dangereux parce que cela pourrait dédouaner les autres. » <http://www.humanite.fr/node/338587>
38. Contraction de skinhead et fanzine.
39. <http://www.freewebs.com/skins/hardasnails.htm>
40. L'année 1969 étant considérée comme marquant l'apogée du premier mouvement skinhead.
41. Formés aux États-Unis en 1986 sous l'impulsion d'un skinhead apolitique de New York, les *SHARP* essaieront sur le reste du territoire américain sous la forme de sections. Antiracistes et antifascistes, composés de skinheads aux origines diverses, les *SHARP* se montreront, à l'image de la société américaine, très patriotes et volontiers anticommunistes. Leur credo *neither red nor racist* résumant leur positionnement. Les *SHARP* en tant que modèle d'organisation, seront par la suite importés en Grande-Bretagne puis à travers le monde.
42. C'est Roddy Moreno, chanteur du groupe *oi!* les Oppressed, qui importera en 1988 le *SHARP* en Grande-Bretagne. Il deviendra alors la figure emblématique de cette mouvance et sa formation, la référence musicale.
43. Surnom donné aux naziskins du fait de leurs crânes rasés à blanc par les skinheads qui veulent leur refuser une appellation de skinhead qui serait totalement usurpée.
44. Le livre de George Marshall, *Spirit Of 69, a skinhead bible*, possède à ce propos un titre éloquent.
45. Ancien leader skinhead nationaliste.
46. *Sur les pavés*, Autonomiste Media, 2009.
47. Selon Garry Bushell, « la plupart des skins votait, à ce moment là [lors des débuts de la oi!] pour le Labour Party » (Worst, 1999 :8).
48. « Au sein du monde ouvrier, la culture de classe reste profondément enracinée, et avec elle le sentiment d'appartenir à une communauté spécifique, absolument distincte de l'univers bourgeois. Bref, avant tout une façon de se situer, bien plus qu'une idéologie - celle même qui faisait dire à un ouvrier, en réponse à un enquêteur: «I am not a socialist, I am Labour». » (Bédarida, 1990 : 300)
49. Voir à ce propos le film *rude boy* de Jack Hazan et David Mingay (1980) mettant en scène un punk issu des classes populaires qui reprochera plusieurs fois à son groupe favori les Clash de participer à des concerts antiracistes qu'il associe aux communistes, aux étudiants et aux hippies, catégories de personnes qu'il juge éloignées de son monde et pour lesquels il n'éprouve que mépris.

Bibliographie

- BARREYRE Jean-Yves (1992), *Les Loubards, une approche anthropologique*, Paris, L'Harmattan.
- BEDARIDA François (1990), *La société anglaise du milieu du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Édition du Seuil.
- BRADLEY Lloyd (2008), *Bass culture, quand le reggae était roi*, Paris, éditions Allia.
- CARLET Yasmine (2004), *Stand Down Margaret. L'engagement de la musique populaire britannique contre les gouvernements Thatcher*, Clermont-Ferrand, éditions Mélanie Seteun.
- Envoyé Spécial*, octobre 1991, « Skinheads : la haine », A2.
- HAZAN Jack & MINGAY David (ed.) (1980), *Rude Boy*, Arts/Melodie/
- HEBDIGE Dick (2008), *Sous-culture, le sens du style*, Paris, Zones.
- HEWITT Paolo (2011), *Modes, une anthologie*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- HOGGART Richard (1970), *La culture du pauvre*, Paris, Les éditions de minuit.
- KING John (2003), *Human punk*, Éditions de l'Olivier/Le Seuil.
- Le Nouvel Observateur*, n° 1493, 17-23 juin 1993, p. 8-22.
- LESCOP Gildas (2003), « "Honnie soit la oi !" : naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation et musicale », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 2, n° 1, Éditions Mélanie Seteun, p. 109-128.
- (2007), « De la fascination musicale : stratégies et représentations de l'extrême droite », in Seca Jean-Marie (ed.), *Musiques populaires underground et représentations du politique*, Paris, InterCommunications/EME (proximités Sociologie), p. 244-271.
- MARSHALL George (1991), *Spirit Of 69, a skinhead bible*, Lockerbie, S.T. Publishing.
- MARTIN Denis-Constant (1995), *Aux sources du reggae, musique, société et politique en Jamaïque*, Marseille, Éditions Parenthèses.
- POLHEMUS Ted (1995), *Looks d'enfer!*, Paris, Éditions Alternatives.
- 40 Minutes*, 14 octobre 1982, «Skinheads», BBC.
- REED John (2011), *Madness, One Step Beyond*, Camion Blanc.
- Rock'n'Folk* n°182, mars 1982, p.106-113
- SECA Jean-Marie (1988), *Vocations Rock. L'état acide et l'esprit des minorités rock*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- Sur les pavés* (2009), Autonomiste Media.
- Worst* n° 7, automne 1999, p.8-10
- <http://www.humanite.fr/node/338587>
- <http://www.freewebs.com/skins/hardasnails.htm>

Skinheads : du reggae au *Rock Against Communism*

Discographie des morceaux cités

- TEMPLARS (The) (1994), « Skinheads Rule O.K. » (produit par Carl Fritscher), *The Return Of Jacques De Molay*. Germany, Dim Records.
- MILLIE SMALL (1964), « My Boy Lollipop » (produit par Chris Blackwell), *My Boy Lollipop*, USA, Smash Records.
- PRINCE BUSTER (1965), « Al Capone » (produit par Melodisc Music), *Prince Buster FABulous Greatest Hits* (2002), UK, Trojan Records.
- SKATALITES (The) (1965), « Guns Of Navarone » (produit par Music City); DESMOND DEKKER (1968), « Israelites » (produit par Pyramid), in *Trojan Singles Collection* (1996), vol. 2, UK, Trojan Records.
- HARRY J. ALL STARS (1969), « Liquidator » (produit par New Town Sound Ltd); DAVE & ANSEL COLLINS (1971), « Double Barrell » (produit par Prophecy music), in *Monkey Business*. (1988), UK, Trojan Records.
- CHARMERS (The) (1970), « Skinhead Train » (produit par Lloyd Charmers; CLAUDETTE & THE CORPORATION (1969), « Skinheads A Bash Them » (produit par Trojan Records); DESMOND RILEY (1969), « Skinhead A Message To You » (produit par Trojan Records); HOT ROD ALLSTARS (The) (1970), « Skinhead Speak His Mind » & « Skinheads Don't Fear » (produits par Hot Rod Records); JOE THE BOSS (1969), « Skinhead Revolt » (produit par Joe Mansano), in *Trojan Skinhead Reggae Box Set* (2002), UK, Trojan Records.
- LAUREL AITKEN (1969), « Skinhead Train » (produit par Nu Beat), in *Rise & Fall* (2001), Germany, Groover Records.
- LAUREL AITKEN (1970), « Skinhead Invasion » (produit par Nu Beat), in *The High Priest Of Reggae* (2009), UK, Pressure Drop .
- SYMARIP (1969), « Skinhead Moonstomp » (produit par Sparta Florida Music Group Ltd), (1970) « Skinhead Girl » & « Skinhead Jamboree » (produits par B&C Music Ltd), in *Skinhead Moonstomp* (1970), UK, Trojan Records.
- CRASS (1978), « Punk Is Dead » (produit par Crass), *The Feeding of the 5000*, UK, Crass Records.
- ANTISOCIAL (1982), « We Are The New Punks » (produit par Beat The System), in *Battle Scarred Skinheads* (1995), UK, Captain Oi!
- COCKNEY REJECTS (1980), « Oi! Oi! Oi! » (produit par Layabout Briggs, Hippy Wilson), *Greatest Hits vol. 2*, UK, EMI.