VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

13 : 1 | 2016

La scène punk en France

Bérurier Noir. Sociogenèse culturelle et itinéraire personnel

Bérurier Noir. Cultural Sociogenesis and Personal Career-Path

François Guillemot

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4928>

DOI : 10.4000/volume.4928

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2016

Pagination : 61-85

ISBN : 978-2-913169-41-8

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

François Guillemot, « Bérurier Noir. Sociogenèse culturelle et itinéraire personnel », *Volume !* [En ligne], 13 : 1 | 2016, mis en ligne le 25 novembre 2019, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4928> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4928>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Bérurier Noir

Sociogenèse culturelle et itinéraire personnel

par

François Guillemot

CNRS, IAO, ENS de Lyon

Résumé : À travers un exercice périlleux d'égo-histoire, cette contribution sur le groupe Bérurier Noir s'attache à présenter certains aspects culturels et politiques de la genèse du groupe alternatif des années 1980. L'auteur a privilégié une perspective culturelle qui permet de mieux comprendre les sources d'inspiration des chansons et des thématiques portées par ce groupe musical entre 1983 et 1989. Au fil de quatre temps forts, les lecteurs sont plongés dans un tourbillon d'actions débutant au lycée Paul Valéry (Paris 12^e), se poursuivant dans la rue sur le Parvis Beaubourg, les squats et l'Usine Pali-Kao, pour investir le Zénith de Paris en mars 1988, le Québec et finalement l'Olympia les 9, 10 et 11 novembre 1989 alors que le mur de Berlin tombe. Sur le plan culturel, l'imaginaire élaboré par Bérurier Noir au fil de son existence est dévoilé : du cinéma d'avant-garde japonais aux films politiques européens, de la bande à Baader-Meinhof à l'association Actes Énergie Perdue, de la boutique Harry Cover (aux Halles) aux dojos de Karaté, du « No Future » au « Yes future », du noir et blanc à la couleur. En outre, l'Asie apparaît comme le fil conducteur invisible d'une expérience plus personnelle. Cette contribution peut se concevoir comme un essai d'interprétation d'une histoire culturelle en construction.

Mots-clés : *arts martiaux – autonomie – cinéma politique – groupe Baader-Meinhof – histoire culturelle – mouvement punk – Paris – Londres – genèse culturelle – imaginaire asiatique – observation participante*

Abstract: Through a perilous exercise of ego-history, this contribution seeks to present some cultural and political aspects of the genesis of Bérurier Noir, the famous French alternative musical band of the 1980s. In order to better understanding the sources of inspiration of songs and themes carried by this group between 1983 and 1989, the author have privileged a cultural perspective. By four highlights, readers are immersed in a whirlwind of actions debuting at lycée Paul Valéry (Paris 12th district), continuing in the streets of Paris in alternative and artistic places, in the Zenith in March 1988, in Quebec (Canada) and finally at the Olympia concert hall on the 9, 10 and 11 November 1989 when the Berlin Wall fell. Culturally, the imaginary developed by Bérurier Noir throughout its existence is unveiled: Japanese avant-garde cinema and European political films, the Baader-Meinhof group influence and the artistic association Actes Energie Perdue, from the Harry Cover shop (Les Halles in the centre of Paris) to Karate dojos, from "No Future" to "future Yes," from black & white to color. In addition, Asia emerges as the invisible thread of a more personal experience. This contribution can be seen as a tentative interpretation of a cultural history in progress.

Keywords: *autonomy – Baader-Meinhof group – cultural history – martial arts – political cinema – Punk movement – Paris – London – cultural genesis – asian imaginary – participant-observer*

À Raphaële A.

« Je me méfie de tous les faiseurs de système et m'écarte de leur chemin.
L'esprit de système est un manque de probité »
Nietzsche, *Le crépuscule des idoles*,
Maximes et traits 26, 1888

« Il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre »
Camus, *L'envers et l'endroit*, 1958

D'entrée de jeu, je mesure parfaitement l'aspect étrange de l'exercice d'ego-histoire ou d'auto-socioanalyse auquel je vais me livrer dans cet article¹. C'est au départ à la demande de Christopher E. Goscha, éminent historien du Viêt Nam contemporain, que j'ai accepté de m'y prêter lors d'une conférence organisée par le Centre d'histoire des régulations sociales de l'université de Québec à Montréal le 30 octobre 2013. En effet, il m'était demandé d'évoquer mon parcours de jeunesse, disons globalement, entre vingt et vingt-six ans, lorsque j'officialisais dans une formation musicale qui connut son heure de gloire à la fin des années 1980. J'ai depuis toujours considéré, et je le pense encore, que cette aventure collective méritait d'être contée, mais que l'exercice en revenait à des chercheur-e-s en sciences humaines et sociales, et non à l'un de ses acteurs. Or il m'est assigné la tâche ingrate de jouer un triple rôle : celui du créateur, celui de l'acteur et celui du chercheur en histoire. Mon propos doit donc être pris pour ce qu'il est : une représentation partielle d'une expérience collective et une reconstruction intellectuelle bien postérieure à des événements qui se sont déroulés il y a plus de trente ans. Pour ce faire, j'ai délibérément choisi d'inscrire mon parcours dans une problématique qui sert de fil conducteur quasiment invisible

à cette expérience musicale et qui rétrospectivement me semble intéressante au regard de mon parcours actuel : l'Asie et ses différentes représentations. Cette vision rétrospective et introspective s'appuie sur un corpus de textes, d'images, de sons et d'actions qui ont rythmé ma vie à cette époque. Je ne dissenterai donc pas ici sur les principes et valeurs alternatives attribués à Bérurier Noir ni ne ferai l'exégèse des textes, laissant la tâche à d'autres.

Ceci m'amène à parler des sources qui illustrent mon propos. Je renvoie ici le lecteur au corpus d'une soixantaine de textes de chansons rédigés entre 1981 et 1989, augmenté de quelques textes repris dans Molodoï, autre formation musicale dans laquelle j'ai officié dans les années 1990 (mais que j'ai toujours considéré comme indissociable de ce qui l'a précédé). Ce corpus textuel est accompagné d'un corpus visuel, composé d'images fixes ou animées, de graphismes et de documents personnels en grande partie inédits qui, dans le cadre de cette publication, restera invisible. J'ai délibérément écarté la presse musicale (officielle ou underground) pour ne pas parasiter ma réflexion, mais il faut garder à l'esprit qu'il existe une somme importante de documents sur le groupe, principalement de type journalistique, qui permettent d'en reconstituer

l'itinéraire année après année². Je m'inscris également ici dans la continuité intellectuelle d'un texte produit en janvier 1997 et publié dans les annexes de la biographie d'Erwan Marcil *Conte cruel de la jeunesse*³. Une certaine représentation géopolitique du monde, qui transparait dans les titres du groupe, me permet d'élargir en quelque sorte le champ dédié à l'Asie, ou du moins de raccrocher le reste du monde à cet *ethnoscape* (Arjun Appadurai⁴) fantasmé, porté par Bérurier Noir pour la période concernée, qui s'incarne dans des imaginaires extrême-orientaux véhiculés par le groupe, tant dans les textes que du point de vue sonore ou visuel sur scène, alors qu'aucun membre fondateur du groupe à cette époque n'avait encore mis le pied hors d'Europe. Enfin, cet article peut se concevoir comme un essai d'interprétation d'une histoire culturelle en construction qui pourrait déboucher sur d'autres investigations, ou comme la tentative d'une sociogenèse de l'univers mental du groupe à travers ses diverses sources d'inspiration.

L'apprentissage du nihilisme⁵ (1974-1979)

Pour appréhender l'histoire du groupe et de son champ, il est nécessaire de se plonger dans un avant-Bérurier Noir, marqué par des années lycées touchées de plein fouet par la politique dans les années 1970. Cette époque fut sans doute formatrice d'une certaine vision du monde assez binaire où les extrémismes se côtoyaient, s'entrelaçaient parfois puis se confrontaient violemment. Mon entrée en sixième en septembre 1974 fut marquée par les bagarres entre les anciens partisans de la Ligue

Communiste (devenue LCR en 1974) et Ordre nouveau (Parti des Forces Nouvelles en 1974), qui se déroulaient à la grille du collège-lycée Paul Valéry dans le douzième arrondissement de Paris. Par mesure de sécurité, on nous faisait sortir par une grille dérobée sur le côté du lycée pour nous éviter d'être mêlés aux échauffourées entre ces deux groupes qui éclataient à la sortie des cours jusque tard dans la soirée. J'ai vécu l'encerclement du lycée par les forces de l'ordre et pu observer les files de cars de CRS sur le boulevard longeant le stade du lycée. Ces deux mouvements radicaux, dissous un an plus tôt, le 28 juin 1973, par Raymond Marcellin, alors ministre de l'intérieur, donnaient une certaine couleur au temps. Gaz lacrymogènes et barres de fer, un univers ultra politique, une adrénaline, une violence, s'infiltraient jusque dans les classes des plus grands.

Je ne fus pas épargné par cette ambiance, et un dérapage fut initié par notre petite bande d'élèves de cinquième (j'avais douze ans) lorsque nous nous décidâmes d'attaquer le foyer du collège à coups de gros pétards assemblés. Les raisons de cet acte de hooliganisme scolaire étaient d'ailleurs assez peu claires, si ce n'était de faire un grand coup d'éclat dans un lieu qui nous était interdit (nous étions trop petits) et qui paraissait habité par des babas-cools « cannabisés ». Nous avions les cheveux mi-longs et les idées très courtes. La classe de cinquième fut très formatrice car nous bénéficions d'un professeur de français, M. David, communiste déclaré, portant béret, qui attachait beaucoup d'attention à l'expression théâtrale, à la culture et à la lecture. *Le mur* de Sartre, *L'étranger* de Camus, *Le K* de Dino Buzzati, *Le théâtre et son double* d'Artaud faisaient déjà partie

de mes lectures préférées, tout comme la presse quotidienne, en particulier le *Canard Enchaîné* puis quelques années plus tard *Libération* « période Bazooka ». Le lycée Paul Valéry, gigantesque à nos yeux avec ses deux mille élèves, était une sorte d'usine moderne qui offrait de multiples possibilités d'évasions et d'expérimentations. Il comprenait un grand stade, plusieurs cours et des espaces interdits que nous pouvions explorer et dans lequel nous pouvions y organiser nos « quatre cents coups ».

Avec ses projections cinématographiques de qualité, la cinémathèque du collège était également un lieu important. J'y ai découvert presque tout le cinéma de Sergueï Eisenstein (*La grève*, *Octobre*, *La Ligne générale*, *Le Cuirassé Potemkine*, *Alexandre Nevski...*), le génial *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941), l'extraordinaire *Une Page folle* de Teinosuke Kinugasa (1926), mais aussi des films d'Ingmar Bergman et de Rainer Werner Fassbinder, *Le Juge et l'assassin* de Bertrand Tavernier (1976), *Le Limier* de Joseph Mankiewicz (1972), ou encore l'étonnant *Lacombe Lucien* de Louis Malle (1974), *La Strada* de Fellini (1954) et *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais (1955). Mais le plus percutant fut sans doute pour moi Costa-Gavras, qui avec *Z* (1969), *L'Aveu* (1970) ou *État de siège* (1973) dénonçait les totalitarismes de droite comme de gauche⁶. *Mon Oncle d'Amérique* (1980) d'Alain Resnais, basé sur les travaux d'Henri Laborit sur le cerveau, interrogeait notre capacité à réagir dans les situations conflictuelles et démontrait les marges toutes relatives de la liberté. Je découvrais plus tard *Un Homme de trop* (1967) film emblématique de Costa-Gavras sur la résistance, dans lequel le personnage central « hors-sol » pose problème au groupe.

Illustration 1 : FanXoa, autoportrait à l'âge de 16 ans (Paris, juin 1979), quatre ans avant la formation de Bérurier Noir. Badge Métal Urbain « Hystérie connective ».

C'est sans doute marqué par ces influences diverses et fluctuantes que j'adhérais (avec Frédéric, un copain de classe) en juin 1976 au Mouvement des jeunes communistes de France (MJCF) lors de la fête d'Avant-Garde à Ivry-sur-Seine⁷. Mais à ma grande déception, la première réunion au 56 rue du Rendez-Vous dans le douzième arrondissement (local du PCF) à laquelle j'assistais ne correspondait pas du tout à mon attente. On y parlait de

marxisme et d'économie, de plus-value et de réalités sociales étrangères à mes désirs de révolte. Pas de révolution en vue, pas plus de plan d'action excitant et surtout, ô déception, les militants du MJCF n'aimaient pas (mais pas du tout) la bande à Baader. Or pour moi qui arborais l'année scolaire suivante le badge de la RAF (Fraction Armée Rouge, Baader-Meinhof), il y avait forcément un décalage. Ayant repéré mon besoin d'agit-prop, le responsable de section m'investissait vendeur attiré d'*Avant-Garde Hebdo* dans mon quartier, puis distributeur de tracts dans les HLM de Montgallet ou de Reuilly-Diderot. Cela n'a pas duré très longtemps car un jour de colère je décidais de déchirer ma carte de membre dans la cour du collège comme petit acte de dissidence. Ce devait être à la fin de l'année 1977, après le suicide collectif des prisonniers de Stammheim : condamnés en avril 1977 à la prison à perpétuité, Andréas Baader, Jean-Carl Raspe et Gudrun Ensslin étaient retrouvés « suicidés » le 18 octobre dans la prison forteresse. Je me rappelle bien de ces morts pour avoir porté religieusement le deuil de ces « révolutionnaires » emblématiques pour notre génération⁸.

Il faut dire que dans les années 1977-78 le punk et l'autonomie s'étaient emparés de quelques dizaines de lycéens dont je faisais partie. Une première manifestation spontanée eut lieu fin 1977 en hommage à la RAF. Nous nous étions rassemblés en criant « Oui, Baader était un camarade ! » et le fameux « Autonomie et Offensive ! ». Puis le punk s'est imposé. Le lycée accueillit d'abord le gratin de l'underground parisien en la personne d'Eva Ionesco (la fille d'Irina, la photographe controversée) et de Christian Louboutin, futur créateur

de mode. Puis d'autres adolescents se prirent au jeu du punk rock comme Andréa, ma petite amie, qui n'hésitait pas à venir en classe en pyjama rayé de concentrationnaire. Je pouvais compter sur ma grande sœur Valérie (nous correspondrons plus tard, en 1981, avec RAF Punk, un groupe anarcho-punk de Bologne⁹), mais également sur Rémi Pépin et Benoît Gibert, deux futurs musiciens de Guernica avec qui je me lierai d'amitié. C'était le temps des Christs retournés sur nos vestes, des croix gammées graffitées sur les portraits de Marx, des chemises aux slogans nihilistes, des coupes de cheveux courts et bariolés. Tout ceci n'allait jamais très loin car nos accoutrements excentriques attireraient parfois les rockers bananeux de l'école de Boucherie à proximité du Lycée qui escaladaient la grille et cherchaient à casser du « painque ». Le chef de cette bande de blousons noirs portait, comme beaucoup d'autres voyous gominés de cette époque, croix de fer et badge d'Hitler comme prise de guerre à l'ennemi et trophées à arborer¹⁰. Quelques années plus tard, je me suis lié d'amitié avec Tarzan, un rocker issu précisément de l'école de boucherie¹¹. Comme d'autres jeunes punks, malingres et inoffensifs, il m'arrivait de courir très vite pour échapper aux bandes de rockers de la foire du Trône qui cherchaient désespérément des punks à fracasser. Nous n'étions pas nombreux entre la Porte Dorée et la place Daumesnil.

La présence de croix gammée était alors une chose assez courante dans le rock comme dans les arts cinématographiques. L'époque était imprégnée du « kitch nazi » des films *Les Damnés* de Visconti (1969), de *Cabaret* de Bob Fosse (1972), de *Portier de nuit* de Liliana Cavani (1974), d'*Hitler*

une carrière réalisé par Joachim Fest et Christian Herrendoerfer (1977) qui firent grand bruit. Enfin, Sid Vicious, le bassiste des Sex Pistols, arborait fièrement un tee-shirt rouge flanqué d'une croix gammée au centre, que beaucoup de jeunes punks se réapproprièrent par mimétisme, surtout au moment de sa mort le 2 février 1979.

J'ai commencé à traîner dans mon quartier à l'âge treize ans, puis de plus en plus loin vers le centre de Paris, où les Halles en pleine construction formaient un trou géant entouré d'un labyrinthe de palissades de chantier en bois. La confrontation sociale, le sort peu enviable des immigrés¹², l'avènement des bandes et des territoires, la découverte musicale à Harry Cover, Parallèles ou à Music Box (puis de New Rose) ont marqué de leur sceau cette époque trépidante¹³. Du look « Clash » à la politique il n'y avait également qu'un pas, et le contexte des manifestations violentes des années 1977-1979 m'a servi en quelque sorte d'apprentissage de la liberté. L'alcool (la Valstar « bières des stars ») et certaines drogues médicamenteuses (le Fringador, célèbre coupe-faim) ou chimiques (la colle Dissoplast) étaient en effet malgré notre jeune âge, treize à quinze ans, une défonce hebdomadaire, pour ne pas dire quotidienne pour certains d'entre nous. La politique, pour l'heure, se résumait à faire de l'agit-prop pour les Irlandais de l'IRA en grève de la faim (les prisonniers de Long Kesh en Irlande du Nord), à participer, masqués bandana sur le nez, aux manifestations de rues dans les rangs des autonomes, et à vouer un culte au groupe Baader-Meinhof, qui fascinait autant les médias que les jeunes pousses rebelles¹⁴. Bref, une époque qui sentait politiquement le souffre et plus

prosaïquement le gaz des grenades lacrymogènes des CNRS ou la répression redoutée des « bleus », les gendarmes mobiles.

Cette introspection éclair dans le passé des années 1970 me permet de poser le tableau, le champ de notre sociogenèse, celui d'un univers bien chargé en adrénaline qui tout à la fois m'effrayait et me plaisait, celui d'une marge assumée, d'une dissidence ouverte, repérable (vestimentaire), d'une sous-culture bordélique et contrastée. Mes goûts musicaux très éclectiques allaient des grands classiques (qui n'avaient rien de classiques à l'époque) punk de la scène britannique : Clash, Sex Pistols, Damned, Sham 69, Adverts, Slaughter and the Dogs, Cock Sparrer, Siouxsie and the Banshees jusqu'à Throbbing Gristle, Suicide, The Screamers ou les Contortions (la No Wave américaine), en passant par les groupes du revival rockabilly anglais de la fin des années 1970 comme Crazy Cavan and The Rhythm Rockers, Whirlwind ou les Riot Rockers. Tout ceci se combinait avec une admiration pour l'expression visuelle de Target Video, le street art de la scène américaine, le graphisme des fanzines, notamment celui de Bazooka Production, et les happenings artistiques de l'artiste allemand Wolf Vostell (1932-1998¹⁵), l'auteur du bus plombé, ou du groupe artistique et performeur japonais Gutai 具体 (« Instrument + Corps ») en opposition à l'art abstrait (1954-1972¹⁶). La dramaturgie corporelle et musicale de Ian Curtis (Joy Division, « She's lost control », 1979), de Kirk Brandon (Theatre of Hate, « Legion », 1980) ou de Siouxsie Sioux (Siouxsie and the Banshees, « Mirage », 1980) m'habitait. Ces sources diverses, pour la plupart,

expérimentaient et déconstruisaient l'homme, sa pensée, son action ou son corps.

Les imaginaires qui s'imposaient à notre génération de jeunes punks étaient donc en même temps politiques avec l'avènement de l'autonomie, musicaux avec le punk rock et graphiques avec Bazooka, Caro et Jeunet (*Le Bunker de la dernière rafale*, 1981¹⁷). Le dadaïsme n'était jamais loin (*Nada Nada, je suis un poulet*), la dérision ou l'humour à la Topor non plus¹⁸, enfin la mort ou le suicide avec cette interrogation obsessionnelle sur la viande. Des demi-têtes de porcs étaient récupérées dans les boucheries des Halles pour figurer nos natures mortes.

L'Europe occidentale en crise était au centre des itinéraires de cette période. La prépondérance de Londres en tant que matrice des sous-cultures d'avant-garde (punk, ska, skinhead) nous apparaissait évidente. Londres nourrissait les imaginaires des groupes français. Métal Urbain l'avait compris et s'était retrouvé vite à Rough Trade, le label indépendant britannique. L'Angleterre avait son antithèse incarnée par l'Irlande du Nord avec ses prisonniers, sa guerre civile, l'IRA et l'armée d'occupation, Understones ou Stiff Little Fingers. À l'Irlande en guerre répondaient l'Allemagne de l'Ouest avec la RAF, l'Italie des Brigades Rouges ou l'ETA au pays basque. En France, l'organisation Action Directe (1979-1987) commençait à faire parler d'elle jusque dans les squats politiques parisiens que nous fréquentions. Ce tableau lugubre faisait écho aux inquiétudes des films de Rainer W. Fassbinder, de Volker Schlöndorff ou de Liliana Cavani.

Dissidences occidentales en noir et blanc (1980-1984)

Avant l'avènement de Bérurier Noir en février 1983, il convient de dire deux mots sur les Béruriers, la formation musicale créée semble-t-il en 1978, dont je suis devenu le chanteur en 1980. Notre groupe était formé d'Olaf-le-grand (dit le-penseur-alias-Dieu) à la première guitare, de Pierrot à la seconde guitare, et de Bartherrifiant (Barthélémy) à la batterie avant d'être remplacé par Dédé, la fameuse DRM16 d'Electro Harmonix, et moi-même, alias Francisco Lopez (comme m'appelait Pierrot). Notre vie était rythmée par des répétitions-bastons alcoolisées, des sorties non moins alcoolisées, des rencarts dans Paname avec d'autres punks et quelques rares représentations en concerts entre 1981 et 1982, principalement dans des squats parisiens de Belleville (Vilins, Cascades, Botzaris).

Notre univers mental était bien illustré par les brûlots du groupe (premières versions) : « Chromosome Y », « Lobotomie », « Fils de », « J'ai peur », « Les éléphants », « Elsa je t'aime » ou « Il tua son petit frère ». Ces titres aux accents psychiatriques et nihilistes, réécrits et recomposés, figurent en bonne place sur le premier album de Bérurier Noir. Paranoïa, violence, crime et folie restèrent nos sujets de prédilection, mais ils finirent par avoir la peau du groupe lui-même. Notre plan d'action n'était pas que musical, il était aussi éthylique et malgré tout intellectuel. Olaf était un dévoreur de livres (de poche), et moi un grand amateur de littérature politique ou marginale. Je me procurais régulièrement depuis 1977

Illustration 2 : Affiche pour un concert imaginaire de Bérurier Noir à l'Hôpital de Force de Brest (FanXoa, Paris, 1984) : Référence à Charlotte Rampling dans *Portier de Nuit* en guise d'égérie bérurière.

des journaux de la mouvance autonome et libertaire comme *Camarades*, *La lanterne noire*, *Marge*, *Tribune Anarchiste-Communiste* (TAC¹⁹). Pierrot, quant à lui, s'identifiait à James Dean et se réfugiait dans une autodestruction progressive au cours d'interminables « tournées des grands » version prolétarienne. Ce fut le temps également des apparitions furtives de punks dans les films des années 1980 – *Le Cimetière des voitures* d'Arrabal (1983), *Le Marginal* avec Belmondo (1983) ou encore *Tchao Pantin* (1983) – dans lesquels nous faisons de la figuration en bande pour quelques centaines de francs. D'un point de vue économique, je dois rappeler que le décès de mon arrière-grande tante en 1980 fut bénéfique pour nos actions artistiques : c'est grâce à elle que je pus financer les premiers enregistrements de Bérurier Noir en 1983 au Studio Mesa.

Seul rescapé du trio (Francisco-Olaf-Pierrot), je fus de plus en plus souvent accompagné par Loran, le guitariste de Guernica, jusqu'au fameux concert-baptême de Bérurier Noir le 19 février 1983 à Palikao, lors duquel la métamorphose s'est faite sur scène (K7 Visa²⁰). Pour ne pas sombrer comme Pierrot et d'autres avant lui, j'avais pris le parti de me défaire de façon radicale de l'alcool et de « me purger » par la pratique intensive du sport. En décembre 1982, déjà inscrit aux Beaux-Arts de Paris, je commençais le karaté shotokan par un stage en plein air au stade Charléty avant de m'inscrire au Club de la Cité universitaire d'Antony l'année d'après.

Si la dissidence que je tente d'évoquer était déjà présente sous une forme autodestructrice avec les premiers Béruriers, dès la période 1980-1982 la

place de l'action artistique ou de la performance étaient également ubiquitaires dans mon esprit. Cela tenait à mon environnement familial direct, mais aussi à cette formidable usine culturelle qui vit le jour à Paris en 1977 : le Centre Pompidou. Je passais souvent des heures à la bibliothèque publique d'information (BPI) dans les rayons art et histoire, et je trouvais là de quoi nourrir ma culture générale et ma réflexion. Beaubourg, c'était extraordinaire : le parvis rassemblait les performeurs de la rue, anciens taulards tatoués cracheurs de feu qui s'enchaînaient, les rockers en perdition, les marginaux de tout poil, et le musée donnait dans l'avant-garde, la culture de masse, un foisonnement d'actions, d'images et de textes. Un univers à la Jean Genêt au croisement incertain de touristes étrangers, de « montreurs d'ours », de mauvais garçons, de prostituées et de monsieur tout-le-monde. Mon intérêt pour l'Asie et le Japon en particulier doit beaucoup à Beaubourg.

Autre point de fixation pour notre génération : Londres, la capitale du punk et des avant-gardes musicales, vestimentaires et esthétiques. Je m'y rendis en 1979, 1980 et 1981 pour y voir des groupes et toucher au plus près la réalité de ce mouvement. Je ne serai pas déçu. Londres offrait au visiteur son énergie, ses tribus (punks, skins, mods, rastas, rockabilly) et ses nombreux « market », promoteurs des sous-cultures urbaines. En 1979, je fis le voyage deux fois dans l'année pour assister en avril à un concert de Siouxsie and the Banshees qui frisa l'émeute dans une salle de concert surchauffée et encerclée par des dizaines de bobbies puis, au mois d'août, à un concert à l'Electric Ballroom lors duquel je découvris

Joy Division. Ian Curtis, le chanteur, se lança dans sa transe gesticulatoire, hypnotique, puis tomba subitement sur la scène pris par une crise d'épilepsie et le concert s'arrêta net. Enfin, j'allais à Brixton au festival Rock Against Racism avec Stiff Little Fingers, groupe irlandais militant dont l'hymne *Alternative Ulster* pouvait provoquer des émeutes. Les groupes anglais venaient également en France et je suivais avec assiduité les concerts punk au Stadium, au Palace, aux Bains Douches ou au Bataclan.

À Paris, l'usine Pali Kao représentait à sa façon cette avant-garde musicale et artistique. Fondée en 1981, régie sous un bail précaire de trois ans (1981-1983), elle accueillait des performances Butoh (舞踏, Butō), des happenings et des groupes musicaux. J'y verrai un artiste de Butō japonais (Nobutaka Kishi), le groupe Rita Mitsouko et beaucoup d'autres concerts co-organisés avec l'Usine et le label V.I.S.A. (Visuel Image Son Archives). Bérurier Noir y joua d'ailleurs trois fois en 1983. Notre premier concert, le 19 février 1983, marquait le deuil des Béruriers. Pali Kao avait une exigence artistique et ne souhaitait pas faire de concert « traditionnel », il fallait donc innover. C'est ainsi que ce premier concert prit la forme d'une sorte de happening, d'où l'apport de déguisements et de masques pour chaque titre. Loran, guitariste de notre duo, en fut le premier étonné. J'étais arrivé avec une valise remplie de bricoles : robe de chambre « psychiatrique », masque à gaz clouté, casquette militaire, rangers, sirène...

Pour comprendre cette démarche, il faut revenir aux années 1981-1982 à la Faculté d'Arts Plastiques Tolbiac/Saint-Charles où Rémi Pépin,

Benoît Gibert et ma sœur étions inscrits (UER des Arts Plastiques et Sciences de l'Art). C'était un excellent territoire pour y mener des expériences tordues que nos professeurs, et notamment Michel Journiac (1935-1995), soutenaient avec curiosité²¹. Nous avons constitué un petit groupe dit « Nada-Nada », d'inspiration dadaïste punk, initiateur de plusieurs installations artistiques. Nous avons mis sur pied deux créations. La première consistait en un travail vidéographique dans l'atelier de l'artiste Nil Yalter. Dénommée « NadaNada ou le poison nihiliste », il s'agissait d'une vidéo de douze minutes qui présentait un homme allongé au sol, le visage calligraphié, à la manière des fantômes japonais (clin d'œil au film *Kwaidan* (1964) de Masaki Kobayashi), entouré de trois personnages masqués d'inspiration cubiste. La seconde, intitulée « Je suis un poulet » articulait textes, sons, sculptures et peintures autour de la viande.

Notre dossier création de mars 1982 portait d'ailleurs sur la viande, dans l'idée de donner une suite aux œuvres artistiques que nous admirions : le bœuf écorché de Rembrandt, le graphisme myologique de Vladimir Velickovic ou les crucifixions de Francis Bacon jusqu'aux performances contemporaines d'Hermann Nitsch, cofondateur de l'actionnisme viennois. Après la fac d'arts plastiques, notre petit groupe voulu intégrer les Beaux-Arts de Paris, espace gigantesque et place forte de la création, idéal pour approfondir notre démarche. Je passai le concours en juin et, malgré une note moyenne, intégrais l'ENSBA en octobre 1982. Nous pouvions introduire nos abats de viande et demi-têtes de porc dans la prestigieuse école pour réaliser nos natures mortes. À l'atelier, je pei-

gnais « Les excréments de plâtre » pour mon amie Valérie J. ou exécutait une série de dessins torturés à l'encre. Carcasses, crimes et autoportraits-suicides formaient la théâtralité tragique de ma représentation graphique.

Le 29 septembre 1982, je fondais avec Yves Fédou, sculpteur, et Olaf, l'association Actes Énergie Perdue (AEP.) dans le « but de créer et diffuser des œuvres qui en elles-mêmes [étaient] des actes ou au service d'un acte. Actes par lesquels l'AEP [souhaitait] démontrer sa position par rapport à l'art plastique actuel et à la perception qu'[avait] le grand public de toute démonstration artistique²² ». Derrière cette définition fumeuse se cachait une volonté d'en découdre avec l'art conventionnel en élaborant des pièces artistiques éphémères, détruites en public après leur réalisation. D'où le sens d'acte, unique et passager, acte de construction puis de destruction d'une « œuvre d'art », et la notion d'énergie perdue pour qualifier cette temporalité courte. À vrai dire, Olaf ne s'impliqua pas dans cette action, laissant la place à Loran qui, en tant que comédien pour enfants, appréciait ce jeu, surtout promu et inspiré par l'explosif Yves Fédou. À notre actif, nous eûmes un « anti-happening » à la Biennale de Paris lors de l'exposition/installation « La viande hurle dans ma mémoire » présentée sur la mezzanine de Beaubourg et co-organisée avec le groupe Abattoir (réunissant les futurs membres de Guernica). Cinq kilos d'abats de viande de cheval avaient été répartis sur des tables ornées de dessins, peintures, sculptures et textes, le tout habillé d'un montage diapo et d'une bande son. L'installation se présentait comme un atelier-boucherie d'art vivant sur la viande et avait pour but de ques-

tionner le public sur le rôle du boucher et notre consommation de chairs²³. Néanmoins insatisfait de l'expérience AEP., je démissionnai de l'association le 9 décembre 1983²⁴. Entre-temps, au mois d'avril 1983, je participai au concours du Prix Fénéon 1983 dans la section littéraire en déposant rue des Écoles un recueil de nouvelles tordues et morbides intitulé « Un jeune homme éventré » ; le prix fut remporté cette année là par Bertrand Visage pour son livre « Au pays du nain²⁵ ».

Les années 1980-1984 donnaient ainsi à voir les imaginaires complexes et torturés fondateurs du Bérurier Noir, époque « noir et blanc ». La violence brutale et absurde était présente partout. Dans la guerre avec « Macadam Massacre », « Frères d'armes », dans la rue avec « Baston » et « Les Rebelles » ou « Conte cruel de la jeunesse », à l'hôpital avec « Lobotomie » et « Les éléphants », dans la passion criminelle avec « Elsa je t'aime », dans le monde de l'oppression avec « Porcherie » et « Nada », ou encore contre l'État autoritaire avec « Chromosome Y » et « Fils de...²⁶ ». Répondre à la violence de l'État apparaissait comme une nécessité. Mais comment faire ? C'est à ce moment que je développais le concept de « petit théâtre de force », et comme nous n'étions encore que deux, nous assimilions notre groupe à une « unité mobile de la guérilla musicale ». La rébellion revêtait une forme agressive et désespérée, illustrée par les riffs hachés, crus et dépouillés de la guitare de Loran, mes vociférations et le minimalisme de Dédé, la boîte à rythmes. Pour qualifier cet univers urbain, dur et délabré, la référence à *Orange Mécanique* s'imposait pour la pochette de *Concerto pour Détraqués*. Tout ceci était dans la droite ligne

du « pessimisme combattif » développé par Lydie sur Radio Cité 96, émission dans laquelle nous étions intervenus en 1984. Pessimisme, car notre vision du monde était sans appel, combattif, car nous étions sûrs de la nécessité de résister. Cette vue de l'esprit me rapprochait de Camera Silens, groupe originaire de Bordeaux avec lequel nous avions joué en 1984 et dont j'appréciais la dureté des titres, incisifs, authentiques et ancrés dans le réel de leurs vies²⁷. Le slogan que j'apposais sous le premier logo officiel du groupe résumait notre démarche : « Tant qu'il y a du noir, y a de l'espoir. »

Les itinéraires étaient bouchés. Le huis clos pesant menait au crime (« Il tua son petit frère », « Le renard », « La nuit noire », « Elsa je t'aime »), à la paranoïa (« J'ai peur ») ou au suicide (« Noir les horreurs »). On ne sortait pas d'une forme de claustrophobie, que le port de masques illustrant la souffrance accentuait en concert. Les itinéraires idéologiques étaient à la fois présents et brouillés. Du « Discours-crosses » à « Porcherie » ou « Manifeste », le discours antiétatique restait primordial. L'État incarnait une forme de mal absolu²⁸. Il oppressait l'individu et la créativité. Il torturait, enfermait, assassinait. « Chromosome Y » illustrait bien cette vision stirnérienne : « Aux mains de l'État la force s'appelle droit/Aux mains de l'individu elle se nomme crime²⁹. » En particulier, le « Discours-crosses » (assemblage consécutif de « crosses en l'air » et « chercher les crosses »), logorrhée politico-extrémiste scandée de dix minutes en ouverture du concert du 1^{er} juin 1983, résumait notre/ma vision cioranesque du néant idéologique. On pouvait lire également cette scansion comme un manifeste contre le nihilisme mondial (et plus

seulement européen). Sur scène, ce soir là, notre liste de titres couchée sur un store blanc était accompagnée d'un portrait de Yukio Mishima en uniforme déclarant : « Je suis prêt à tuer³⁰... »

L'influence de la nouvelle vague cinématographique japonaise des années 1960 se faisait sentir. Je dois citer en particulier Shohei Imamura (1926-2006), Nagisa Oshima (1932-2013), le cinéma onirique de Shūji Terayama (1935-1983) mais également des grands classiques de Akira Kurosawa (1910-1998) comme *Rashomon* (1950) ou *Le Château de l'araignée* (1957), ou les films bizarres et violents du cinéma pink de Noboru Tanaka (1937-2006) et les œuvres politico-sexuelles de Jori Wakamatsu (1936-2012). Le crime pouvait-il sauver l'individu ? La mort pouvait-elle le libérer ou inversement ? J'étais fasciné par les destins des héroïnes noires des films japonais, telle Kayoko Honoo dans *L'Enterrement du soleil* (1960) ou la jeune prostituée (Meika Seri) de *Marché sexuel des filles* de Tanaka (1974) qui allait tourner dans *L'Empire des sens* (1976), voire, à l'opposé de ces rôles, celui de la Pivoine rouge, alias Lady Yakuza, pour son impeccable code de l'honneur.

Le cirque mondial de la guerre : théâtre d'ombres en couleurs (1985-1987)

Le maxi *Joyeux merdier*, diffusé en décembre 1985 en pleine grève des transports en commun, marqua un tournant. On passait du gris à la couleur. La pochette était colorée, illustrée du célèbre duo de clowns à la bombe de Laul. Le disque s'inspirait

du concept des Xmas album des Boys, le groupe punk anglais (*The Yobs' Christmas Album*, 1979), et comme le disait Loran en 2006, il s'agissait d'un « disque sur Noël façon Bérus, ça parle donc du Père Noël ("La Mère Noël"), de la fête ("Vive le Feu"), de la bûche de Noël ("J'aime pas la soupe")... Et "Salut à Toi!", c'est la bonne année³¹! » Le titre « Salut à toi » était l'illustration de ce tournant festif. Il affirmait également un positionnement qui n'était plus franco-français mais tendait à s'ouvrir au monde. L'inspiration de cette chanson peut paraître surprenante. J'étais fortement motivé par le style énumératif du titre « Ancien Combattant » de Zao (Barclay, 1984³²). Mais ce maxi n'était qu'une étape qui devait mener au concept de « folklore de la Zone Mondiale » de 1987.

L'année 1986 fut une année particulièrement riche en concerts pour le groupe (46 en 1986 contre 11 en 1983, 18 en 1984, 29 en 1985). Si ces chiffres peuvent sembler dérisoires par rapport aux tournées de la plupart des groupes actuels, ils se justifiaient par le fait que Loran et moi continuions à travailler. J'étais « agent d'exploitation » à temps partiel au BHV depuis 1984 tandis que Loran travaillait en tant qu'acteur dans la compagnie de théâtre pour enfants la Pomme Verte. Il officiait brillamment dans la pièce *Alberta, Alberta* (1982) de Françoise Pillet. Partis sur les routes de France et de Navarre, nous n'avions pas vu l'année passer, pourtant marquée par d'importants événements politiques. Celle-ci avait été chargée en contestation, notamment à partir de la fin du mois de novembre lorsqu'avaient débutées les manifestations contre la réforme Devaquet, qui avaient abouties à la mort de Malik Ous-

sekine le 6 décembre 1986. Nous avions fait un concert mémorable à l'Élysée Montmartre dans une ambiance particulièrement chaude. Après le concert, une partie du public très remontée était allée rejoindre les manifestants qui veillaient dans le quartier de la Sorbonne. Bien qu'assagi par ma pratique du karaté, j'étais allé faire un tour sur les lieux le 6 décembre, casque de moto en main et nunchaku en poche car nous redoutions les frappes des voltigeurs qui poursuivaient les manifestants lors d'affrontements violents. La présence des manifestants était peu importante et une petite barricade avait été élevée, une ambiance de fin de manifestation. J'étais parti assez tôt vers 22h avant la charge fatale.

Notre 45 tours *L'Empereur Tomato-Ketchup*, en hommage au film éponyme de Shuji Terayama (1935-1983), dont la sortie commerciale se fit également en décembre 1986, nous propulsa en quelques semaines sur le devant de la scène médiatique. En effet, la radio NRJ programma le titre, lui conférant une audience populaire qui dépassait largement la sphère alternative. Le « Macadam Circus » que nous représentions désormais avait définitivement remplacé la noirceur du petit théâtre de force de 1983. Au « No futur » ou « No wave » de la fin des années 1970, nous défendions grâce à Miki, notre acrobate vietnamien végétarien, qui l'inventa, le « Yes futur ». Cette image positive allait caractériser le groupe de plus en plus populaire. Notre duo emblématique de 1983 s'était transformé en une troupe de près de dix personnes trois ans plus tard.

L'année 1987 avait débuté par une série de concerts relayés par une presse de vivement intéressée par le

Illustration 3 : Rocker de banlieue dans une travée de porcs (portrait d'après photo, FanXoa, Paris, Beaux-Arts, 1984) :
Essai graphique sous influence fassbindérienne.

phénomène. Cette situation nous accablait car nos conditions de tournée étaient plutôt folkloriques et désespérantes. Pour signifier notre ras-le-bol, nous avons organisé notre propre grève. Les concerts de mai et juin furent annulés. Cela nous permettait de souffler et de reprendre contact avec le réel. Pendant ce temps, je faisais la connaissance de Danli Long, violoncelliste originaire de Chine populaire qui officiait dans la troupe musicale Fleuve Jaune. Je l'appréciais beaucoup, mais Danli, qui était un peu plus âgée que moi, me voyait bien quitter la musique et choisir un métier plus respectable dans la Police nationale! Malgré mes cheveux ras, je me contentais de faire le « Chef » (dixit Laul) au sein du groupe³³. Après quelques répétitions, Danli enregistra avec nous « Joli printemps », la fin du titre « Casse-Tête Chinois », présent sur l'album *Abracadaboum*.

C'est à ce moment là que je mis définitivement un pied dans l'Asie parisienne. « Casse-Tête chinois » reste d'ailleurs le reflet de cet imaginaire asiatique qui avait pris forme autant dans le treizième arrondissement de Paris que dans les rétrospectives de cinéma japonais organisées par la Cinémathèque de Paris. Ce titre évoquait sur le ton de l'humour les règlements de compte entre Asiatiques et je suivais déjà la presse publiée par les communautés réfugiées originaires principalement du Cambodge, du Laos et du Viêt Nam. *Les amis du Laos*, *Moukhmer* (Mouvement pour le soutien de la liberté khmère), la revue du FNLPK (Front national de libération du peuple khmer), les revues *Tu Do* [Liberté], *Khang Chien* [Résistance] ou *Nhan Quyen* [Droits de l'homme] construisaient ma réflexion sur cette ancienne Indochine meur-

trie par des décennies de guerre. Je fréquentais les restaurants-concerts chinois, la boîte de nuit Las Vegas de Roger Paschy, un karatéka renommé d'origine vietnamienne (trois fois médaille d'or d'Europe en 1972, 1973 et 1975, et acteur dans *Docteur Justice*, 1975) ou les magasins d'alimentation qui commençaient à fleurir sur les avenues d'Ivry et de Choisy.

Mes préoccupations en 1987 étaient partagées entre la musique et les entraînements de karaté que je pratiquais régulièrement depuis décembre 1982. C'était devenu une véritable passion. Je pratiquais à Paris dans divers dojos improvisés, notamment à l'Église américaine, mais avant cela à Saint-Ouen, à la cité universitaire d'Antony avec Hamid Hamiche, puis avec Moncef Abdelwahed avec qui, une dizaine de karatékas, nous allions régulièrement participer aux stages internationaux à Londres. Grâce à Moncef (aujourd'hui sixième dan de karaté), j'ai ainsi pu m'entraîner sous les ordres des instructeurs de la célèbre Japan Karate Association (JKA) en Europe. Celle-ci était représentée par les senseï Taiji Kase (1929-2004), Keinosuke Enoda (1935-2003, dojo au Marshall Street Baths à Londres), Hiroshi Shirai (1937-) ou d'autres experts comme Tanaka ou le terrible Mikio Yahara (1947-). Au stage de 1987, avant de débiter l'entraînement, la JKA rendit un hommage appuyé à Maître Masatoshi Nakayama (1913-1987) qui venait de décéder au Japon. De retour en France, l'idéal du karaté était incarné par l'association « France Jeunesse du Monde » créée en Seine-Saint-Denis (93) pour promouvoir le sport et les arts martiaux.

On peut dire d'une certaine façon que le concept « folklore de la zone mondiale » avait à voir avec cet

esprit de partage et de justice. Cette plongée dans l'Asie parisienne m'avait fait connaître des jeunes réfugiés, mais c'est assez paradoxalement grâce à Laul, le dessinateur du groupe, que je m'étais rapproché des Vietnamiens exilés. En effet, le père de Laul, qui est général d'armée, avait recueilli chez lui un jeune réfugié vietnamien nommé Minh. Grâce à cette courte amitié, j'avais commencé à graviter dans les manifestations culturelles de l'Association Générale des Vietnamiens de Paris (AGEVP, dirigée à l'époque par Vu Quoc Thao, le fils de Vu Quoc Thuc, ancien ministre de Bao Dai). D'un point de vue personnel et affectif, ce fut aussi cette année là que je rencontrais Cécilia, adolescente adoptée d'origine vietnamienne en rupture familiale, puis Cloé (Thuong Thuong), issue d'une nombreuse famille vietnamienne exilée du Laos, qui serait ma compagne pendant les huit années suivantes.

Mais je dois dire qu'avant l'Indochine il y avait le Japon. Les années 1986-1987 furent pour moi une plongée dans la culture japonaise. Je m'étais inscrit à l'Espace Japon rue Sainte-Anne pour les cours de langue, et je fréquentais assidûment les salles obscures depuis 1982 pour assister aux projections de films japonais underground ou de la « nouvelle vague ». La cinémathèque du Palais de Chaillot proposait dès 1982 des cycles Japon très stimulants³⁴. Le Festival International de l'Avant-Garde du Film et de l'Audiovisuel (FIAG) projeta entre le 19 mars et le 1^{er} avril 1986 une série de douze films long et courts métrages de Shuji Terayama, dont le fameux *Tomato-Ketchup Kotei* (1970). Enfin, la cinémathèque de Beaubourg proposa entre le 17 décembre 1986 et le 5 mars 1987

un cycle cinématographique intitulé *Cinéma et littérature au Japon*, autour d'une exposition sur le « Japon des avant-gardes ». Bref, se trouvait là un concentré de tout ce qui me fascinait : expressionnisme, surréalisme, romantisme, criminalité, suicide, sabre et esthétique. Je pus ainsi revoir *Une Page folle* de Teinosuke Kinugasa (1926) et découvrir *Feux dans la plaine* (1959) de Kon Ichikawa (1915-2008), ou encore *La Harpe de Birmanie* (1956) du même réalisateur. Ces films devenaient des références clés de mon *ethnoscape* exotique. Le cinéma japonais de la nouvelle vague, celui d'Oshima (*Nuit et brouillard du Japon*, 1960) ou Shōhei Imamura (*Désir meurtrier*, 1964), de Yasuzō Masumura (*L'Ange rouge*, 1966), de Yoshida le réalisateur *d'Eros + massacre* (1969), m'intéressait tant sur le plan du discours et de la réflexion qu'il portait que de l'esthétique qu'il véhiculait, et m'inspirait beaucoup. En témoin l'intermède proto-japonais, volontairement incompréhensible, que je prononçais sur le maxi 45 tours *Nada*.

Cette période, qui correspond à une métamorphose de Bérurier Noir, fit évoluer le groupe à la fois visuellement, du noir et blanc à la couleur, et morphologiquement, en abandonnant le duo pour la troupe (les deux Titis, Laul et Helno). Les imaginaires « cold wave » de la période noire s'estompèrent peu à peu pour laisser place à des titres chaleureux (« Salut à toi »), voire des brûlots (« Vive le feu ») ou festifs. Avec la thématique « de la zone mondiale », les imaginaires du groupe s'ouvraient au monde et aux autres cultures (chinoise, tzigane, russe, etc.). Les itinéraires avaient désormais dépassé l'univers dépressif du huis clos pour partir à l'aventure d'autres contrées. Il fallait oser

l'univers de la fraternité universelle. La guerre était toujours présente mais elle s'éloignait de l'Europe pour atteindre l'Asie. Les masques et les costumes se démultipliaient pour illustrer la transformation, les nez rouges investissaient le public. Cette nouvelle configuration me permettait de m'effacer et, paradoxalement, de m'éloigner peu à peu d'un groupe qui était passé de l'ombre des chambres froides à la lumière illusoire du succès.

De Saigon à Tien An Men : le sang rouge des illusions (1988-1989)

À la fin de l'année 1987, la troupe dut se restructurer officiellement. Notre clown-choriste Helno avait quitté le groupe pour les Négresses Vertes, la grande Titi était également partie vers d'autres horizons (Titi & Nobru), mais le départ de Laul fut le plus marquant. Il nous avait fait part de son intention dans une lettre du 30 novembre 1987 et nous offrait trois conseils pour survivre :

- 1°. Ne pas faire de l'anti (fascisme, racisme, bolisme...) mais faire du pro (Béru, noir, demer ou tefé...);
- 2°. Attendez sans bouger jusqu'au printemps, observez la nature, épanouissez-vous avec elle;
- 3°. Méfiez-vous, il y a un Judas parmi vous, voire six³⁵!

Il devait revenir néanmoins parmi nous pour la tournée québécoise de 1988.

Déstabilisé, le noyau dur (Loran, Masto et moi-même) reprit les choses en main. Je décidais de fabriquer et de diffuser le bulletin officiel du groupe le *Mouv'ment D'la Jeunesse* (MDLJ). Son numéro zéro paraissait en septembre 1987. Il s'agissait de contrebalancer ce qui sortait dans la presse offi-

cielle et de contrer la vision caricaturale qui était présentée du groupe. Le bulletin était envoyé à nos sept-cents correspondants, et six numéros parurent d'octobre 1988 à janvier 1989. L'année 1988 amena son lot de surprises. Le groupe était à son apogée. Il concrétisa son succès populaire en faisant un pari fou : proposer au Zénith une grande fiesta bérurière à moindre coûts. Le pari, grâce à Patrick « Lemmings » fut tenu le 3 mars 1988 au soir, devant une salle comble de six mille spectateurs avec un concert semblable à une démonstration de force. Nous apprîmes après coup par la voix du responsable du Zénith que les RG s'étaient renseignés sur les moyens d'investir la salle par les forces de l'ordre en cas de nécessité : aux yeux du pouvoir, nous étions devenus une force plus ou moins incontrôlable et donc à abattre. Des indicateurs et autres skinheads d'extrême droite furent téléguidés et manipulés pour mener des opérations contre le groupe. Une adolescente de seize ans (née en 1972) fut ainsi conditionnée pour traquer Loran et moi-même jusqu'à nos lieux d'habitations respectifs situés alors à Guy Môquet, dans le dix-septième arrondissement. L'appartement de Loran fut visité par des cambrioleurs professionnels ; je fus approché par d'autres personnes que je suspectais être des indics. Des membres de notre service d'ordre (partagés entre « rouges et noirs ») étaient filés et inquiétés. L'année 1988 confirma mes doutes quant à la surveillance dont faisait l'objet le groupe. Un véritable thriller allait se jouer : alors que nous étions partis en tournée en Suisse après avoir été récompensés du Bus d'acier le 20 avril 1988, nous apprenions qu'une opération policière avait eu lieu le 17 avril contre la mou-

vance libertaire qui nous soutenait, suite à l'attentat d'un groupe dénommé Black War. La presse en avait rajouté avec des titres racoleurs du type « l'enquête sur Black War mène à Bérurier Noir », nous associant à la seconde génération d'action directe³⁶ ! La télévision annonça notre prix musical tout en nous associant à ce qu'on appelait déjà l'affaire Black War.

Je retournais travailler au sous-sol du BHV, et Fifi, notre chef d'équipe, un antillais décontracté et élégant, me lança sur un ton humoristique : « tu fais du rock terroriste³⁷ ! » Tout ce remue-ménage me renvoyait aux années squat en 1981-1982 lorsque de violents règlements de compte pourrissaient l'atmosphère³⁸. Notre réponse ne se fit pas attendre : surtout ne pas plonger dans la violence, s'armer de patience et produire de nouvelles galettes pour exprimer notre état d'esprit. Deux voies s'offraient alors à nous, qui caractérisaient presque la dichotomie qui couvait depuis quelques années entre Loran et moi : celle de nous cantonner à notre « nihilisme » inefficace ou celle de briser notre propre succès pour retrouver un espace de liberté. Le maxi *Ils veulent nous tuer* et le 45 tours *Makhnovtchina* se voulaient une réplique obligée (et attendue) aux événements politiques. Le groupe affichait une détermination que Marsu, notre manager, relayait à merveille. De mon côté, je tenais plus à un autre choix qui me tenait à cœur et pourrait nous permettre d'envisager de nous détacher de la manipulation politique.

Une opération de sensibilisation de l'opinion publique française au drame des réfugiés indochinois parqués dans les camps en Asie du Sud avait été lancée par le journal franco-taiwa-

nais *Europe Journal* dirigé par Nicolas Druz, un métis sino-vietnamien. La campagne médiatique officielle avait débouché sur le maxi 45 tours de variété intitulé *Sampan*. Nous n'y avons pas participé, fidèles à notre principe de non-collaboration avec les Majors, et avons mis en œuvre notre propre soutien. Deux titres furent enregistrés : « Viêt-Nam Laos Cambodge » et « Comme un Bouddha ». Le premier titre était l'occasion pour moi de rendre hommage à la résistance anticomuniste et pro-démocrate indochinoise³⁹. Le texte ne passa pas et fut censuré au sein même du groupe. Dubitatif, je refis un autre texte plus axé sur les droits de l'homme. Je confectionnais un collage textuel et visuel pour le poster intérieur de la pochette tandis que Laul dessinait un dragon de mer pour le recto. Je consacrais également un numéro spécial du MDLJ (n° 5) à la question des Boat People et des Land People. Nous tournions le clip et même le making off de ce tournage avec François Bergeron. Le résultat me plaisait car il correspondait à une attente forte de ma part : démontrer que les révolutions violentes n'étaient qu'illusion, menant les totalitarismes défaits à de nouveaux totalitarismes. Fascinants dans leur radicalité, les projets révolutionnaires se résumaient pour moi au bout du compte à une grossière supercherie, une question de pouvoir et d'argent. Être le calife à la place du calife, détruire les élites pour devenir l'élite, la nouvelle qui, *in fine*, redeviendrait comme l'ancienne... Une vision clivée et unilatérale du fonctionnement social, une logique qui ne s'encombrerait pas de dissidences. Je voulais me détacher de l'image caricaturale que la presse souhaitait nous affubler, celle du groupe leader de

la scène rock alternative. Cela ne m'intéressait tout bonnement pas, je préférais l'artisanat et la clandestinité.

À la fin de l'année, l'aventure québécoise démarrait, et ce fut un véritable bol d'air pour le groupe après une année chargée de tensions. Les questions de l'indépendance québécoise et de la cause autochtone nous intéressaient. Nous avons été pris en main par Nicolas Bouchard qui animait Tir Groupé chez le distributeur Cargo. À Montréal nous logions chez l'habitant. Comme je me trouvais à proximité du Parc Lafontaine, je parlais m'entraîner le matin. Nous avons joué au Spectrum et aux Foufounes électriques. Dans ce club mythique de Montréal, nous avons beaucoup apprécié la compagnie de Big Michel, décédé depuis. Un an plus tard, le groupe fit une nouvelle tournée, tournée d'adieu cette fois-ci. Le Québec restait un mystère tant l'engouement pour le groupe était fort et sincère. Bérurier Noir déclencha quelque chose dans la tête des jeunes Québécois, une forme de fierté après l'échec du référendum de 1980 mais aussi une interrogation face au destin des autochtones cantonnés dans leur réserve. Double détente donc sur les raisons d'être d'un rock contestataire portant les espoirs de la « jeunesse itinérante » québécoise et canadienne et rappelant la nécessité du respect d'une entente mutuelle avec les premiers habitants de ce territoire. Ces questions allaient devenir plus prégnantes encore lors des tournées de Molodoï avant et après le référendum québécois de 1995.

Que proposait inconsciemment et modestement Bérurier Noir aux Québécois? Une liberté d'esprit et une indépendance d'action, une certaine idée

de la culture française à vocation « universelle » à travers le folklore de la zone mondiale paradoxalement si « franchouillard » dans l'âme. Et, peut-être faut-il le dire, une forme d'identification à un monde de petits blancs Européens, révoltés, en proie à une grande détresse face au cirque grotesque de la « Troisième Guerre mondiale » liée à la fin de la guerre froide et au déclin annoncé de leurs nations. Le punk exprimait cette détresse et s'en accommodait, il la moquait, la mettait en scène visuellement ou physiquement. Le *Yes future* de Bérurier Noir lui donnait une raison de la transcender, de la transformer en une véritable utopie : autodétermination des peuples, indépendance culturelle, affirmation identitaire, alors qu'avec l'avènement de 1989 ce monde était déjà en train de disparaître, ce que la parole du Dalai Lama sur l'interdépendance du monde et donc d'une impossible liberté théorique venait rappeler⁴⁰. Pour avoir vécu plus tard en 1999 une année au Québec, j'ai été frappé par cette forme de schizophrénie largement assumée, cet équilibre constant à trouver entre les chiffres du Nasdaq divulgués sur les antennes de Radio Canada et la défense d'une exception culturelle québécoise, dernière enclave francophone de l'empire nord-américain. C'était compliqué mais c'était aussi ce qui me paraissait remarquable.

En 1989, je quittais les sous-sols du BHV pour me consacrer pleinement au groupe. Ce fut l'année du déclin. Nous, et moi peut-être plus que les autres, étions las de la notoriété et de l'image trompeuse que l'on nous renvoyait. Peu à peu, l'idée d'une autodissolution fit son chemin. Cette idée me plaisait beaucoup, c'était à la fois un acte fort, un

peu théâtral, une pirouette au système médiatico-musical et un acte libérateur. Je ne supportais plus les discours tout faits, la rhétorique pseudo-révolutionnaire et la promotion d'une alternative qui ressemblait désormais plus à un marchepied pour accéder aux Majors qu'à une organisation contre-culturelle efficace. Je rédigeais un « testament » intitulé *En pensant*, qui n'allait finalement voir le jour que très tardivement, lors de notre déformation de 2003⁴¹. Lorsque les manifestations de la place Tien An Men commencèrent en Chine, j'avais manifesté à Paris mais la flamme n'y était plus. La présence d'éléments pro-maoïstes dans les rangs m'exaspérait. L'ère du Grand Timonier faisait encore fantasmer malgré les millions de morts. Avec Loran, nous nous sommes retrouvés à *Europe Journal* avec Nicolas Druz pour envahir de fax le dirigeant Li Peng et le pouvoir communiste chinois. Ce fut notre dernier acte de rébellion, assez dérisoire face à l'ampleur de la répression. Le sang avait coulé sur Tien An Men, et je voulais que l'on marquât le coup avec la sortie d'un maxi 45 tours intitulé *En deuil*, qui comprenait « En pensant » et « Camouflage Dub ». Mais suite à nos problèmes avec le label Bondage, et sans doute aussi à cause des divergences de point de vue entre Loran et moi-même, le projet ne put aboutir. J'avais pourtant préparé le verso de la pochette. L'autre moment fort de cette fin programmée fut la série des trois concerts à l'Olympia (9-10-11 novembre 1989) qui se déroulèrent au moment où le mur de Berlin tombait sous les coups de pioche des manifestants. L'année 1989, c'était aussi celle du retrait des troupes vietnamiennes du Cambodge. Une nouvelle ère était amorcée, tout

redevenait possible. Les années 1980 étaient belles et biens enterrées.

Pendant le septennat dense de l'existence du groupe (1983-1989), les imaginaires ne s'étaient pas tous exprimés. Les questions de rébellion, de contestation et de révolution avaient mobilisé l'espace mental du groupe jusqu'à l'absurdité. Ma pratique du karaté m'avait porté vers une certaine conception de la vie, décelable dans « Nuit Apache » (La vie est un combat contre soi-même⁴²) et « Comme un Bouddha ». D'autres questions plus dérangeantes ne passaient pas la barrière de l'idéologie que l'on voulait à tout prix plaquer sur le groupe et qui me déplaisait. Mishima, que l'on exhibait sur scène le 1^{er} juin 1983, n'était plus à l'ordre du jour. Les questions d'honneur, de fidélité, de patriotisme, les égarements des Centurions des guerres coloniales qui m'intéressaient beaucoup, les bifurcations biographiques, les trajectoires non linéaires n'étaient pas bienvenues. Mes lectures personnelles ou mes goûts musicaux étaient suspects, et je ressentais l'impression d'une sclérose annoncée⁴³. Tout devait être balisé, il n'y avait pas de place pour les erreurs ni les faux pas, l'ambiguïté faisait peur, la contradiction agaçait. Musicalement, nous tournions en rond, il fallait sortir de l'habitude (guitare/boîte/chant/saxo), casser les codes, faire évoluer le théâtre vers l'image... ou vers la musique électronique. Loran s'accrochait à un mythe auquel je ne croyais plus du tout : celui de l'indépendance, de l'autonomie, de la relation de confiance qui pouvait s'établir avec un label et celui de bousculer le système. L'absurdité d'être sur scène me pesait ; je la vivais comme un exercice

obscène d'égoïsme qui ne voulait plus rien dire pour moi.

L'Asie fut une porte de sortie. L'Asie orientale, principalement la Chine, le Japon et les trois pays d'Indochine m'offraient d'autres valeurs, d'autres sons, d'autres odeurs, d'autres couleurs et une esthétique qui me touchait. Je sentais déjà que la fin du groupe me donnerait l'occasion de partir, ou de fuir. La tentation du suicide sur scène ne fut jamais absente de mes pensées d'alors, mais si éventration publique il devait y avoir elle devait être organisée, mise en scène et esthétique. Ce ne fut heureusement que fantasme.

Épilogue

Représentation à la fois cynique et idéaliste du spectacle du monde des années de plomb à la fin de la Guerre froide, Bérurier Noir s'éteignait donc précisément le jour de la chute du mur de Berlin. L'Est rejoignait l'Ouest, neutralisant les dissidences des deux bords et offrant un nouvel horizon. C'est du moins ce que l'on pouvait espérer. Avec Molodoï (1990-1996), les Anges Déchus (1999-2002) et la déformation de Bérurier Noir (2003-2006), je mettais en œuvre une suite asiatique à cette aventure. Quelques titres écrits à l'époque de Bérurier Noir furent recyclés dans Molodoï (« Okinawa », « Fille du Viêt-Nam »), ma nouvelle formation musicale qui ne s'embarrassait pas de préjugés et me permettait de remettre en scène Mishima dans « Soleil et Acier », d'évoquer les « Amazones Hoa-Hao », de faire appel au « Dragon libre », de soulever la cause des Harkis,

de la « Jeune Irlande », de renvoyer dos à dos les « Politiciens » et, avec « Année Zéro », d'évoquer le sort d'une jeunesse européenne en quête d'un nouveau nihilisme.

Cet aperçu forcément partial ne saurait rendre compte de la totalité de ce qui constitua ma formation culturelle et musicale. Je n'ai par exemple pas évoqué la chanson vietnamienne des temps de guerre et d'exil, celle de Khanh Ly, Giao Linh ou Duy Khanh⁴⁴. Tout bien considéré, ces années chaotiques furent constructives car elles participèrent à l'élaboration d'une vision critique du monde et de l'homme. Elles façonnèrent chez moi une méfiance permanente vis-à-vis des idéologies et des pensées trop organisées, développèrent chez moi une curiosité intellectuelle, une soif de savoirs multiples et pluridisciplinaires et la nécessité d'une certaine distanciation. Ces sept années d'observation participante m'avaient appris avec une quasi-certitude que rien n'était certain, que l'homme était éminemment complexe (comme un nombre complexe doté d'un réel et d'un imaginaire), construit sur d'étonnantes contradictions et de terribles paradoxes.

Replacée dans l'approche historique, celle de l'histoire-problème qui pose une question liée aux temps présents, qui tente de résoudre une énigme en revenant aux acteurs étudiés, cette expérience de jeunesse révèle des liens culturels et sociaux souvent ignorés ou invisibles que l'étude des moyens de communications à distance dans la construction des phénomènes et de leur sociogenèse permettrait d'approfondir. Avec plus de recul, quelques points saillants m'apparaissent constitutifs de cette aventure humaine, trop humaine, et collective. Si mon

propos n'a retenu ici que les quelques fragments choisis qui ont pris racine dans les circonvolutions de ma mémoire personnelle, ceux-ci m'ont pleinement habité. Pour dresser un tableau complet, il conviendrait d'y agréger les autres apports de ce collectif que moi-même je dois encore ignorer. À titre provisoire, je retiendrai donc de cette aventure quelques repères clés :

- L'importance de la culture comme moteur invisible de la création d'une autre culture, sortie des sentiers battus, non-conformiste à défaut d'être une véritable contre-culture : une culture des marges, non identifiée comme une sous-culture déjà existante ;
- La transformation de la violence en énergie créatrice, que l'on retrouvait spécifiquement dans Actes Énergie Perdue, et sur laquelle nous insistions ;
- La sociabilité directe avec nos spectateurs à travers les concerts. Toute barrière devait être abattue, une foule bigarrée et unifiée pouvait investir la scène. La solidarité de la jeunesse nous tenait particulièrement à cœur ;
- L'esprit critique face à toute idéologie politique, une méfiance radicale envers toute pensée systémique et suffixe en « isme », la nécessité des remises en cause pour avancer. « La doctrine tue la vie » (Bakounine) illustre pleinement cette dimension ;
- La mise en scène d'une esthétique de l'émotion, un « théâtre de la cruauté » (Artaud) ;

- La nécessité de se préserver un espace secret ou du moins non médiatisé pour survivre aux désenchantements ;
- Le respect et la justice, valeurs transversales des arts martiaux, affichées dans le dojo de Maître Enoeda à Londres.

Ce que je viens d'exposer et de reconstruire, trente ans après la création du groupe, est précisément une partie de cet espace privé constitutif de mon parcours et de ma construction intellectuelle. Pendant presque toute cette aventure, je gardais un pied sur terre au BHV pour des raisons basement matérielles mais aussi pour préserver un certain rapport au monde du travail, un ancrage dans le réel. J'étais chanteur déphasé, acteur masqué, agent d'exploitation exploité et karatéka dissident. Je chantais pour les punks, pour la jeunesse itinérante mais, sorti du monde musical alternatif, je travaillais continuellement avec des ouvriers portugais, maghrébins, antillais, africains, je partageais mes soirées avec des Asiatiques (Japonais, Chinois puis Laotiens ou Vietnamiens) et m'enrichissait de la culture des autres pour retransmettre à notre public bigarré et sauvage une énergie vitale : ce devait être ça le folklore de la zone mondiale, un quotidien authentique, rude, direct, amical et sans fioritures ; une anthropologie urbaine. Mais notre réflexion restait des plus sommaires par rapport à notre action, essentiellement mue par l'émotion et l'intuition. Sans recul et sans garde-fou, nous étions très vulnérables. Indéfinissables, nous voulions le rester, et cela me semblait très bien comme ça.

Bibliographie

- FANXOA (2008), « Des jeunes cons sans prétention », *Des jeunes gens modernes : post punk, cold wave et culture novö en France, 1978-1983*, Paris, Galerie du Jour Agnès B. / Naïve, p. 160-161.
- (2016), *Un jeune homme éventré*, Archives de la Zone Mondiale, à paraître.
- MARCIL Erwan (1997), *Bérurier Noir, conte cruel de la jeunesse*, Nancy, Camion Blanc.
- PEPIN Rémi (2007), *Rebelles. Une histoire de rock alternatif*, Paris, Hugo doc.
- ROIZÈS Philippe (2013), *Lutter... ici et maintenant!*, Documentaire, Coproduction LCP-Assemblée nationale KUIV Productions.
- SCHIFFRES Sébastien (2004), *La mouvance autonome en France de 1976 à 1984*, mémoire de maîtrise, histoire contemporaine/sociologie politique, Université Paris X Nanterre.

Notes

1. Nous utilisons ce terme d'« auto-analyse » dans une perspective bourdieusienne et non psychanalytique, et celui d'« ego-histoire » dans sa dimension partielle liée à l'expérience musicale punk. Voir Pierre Bourdieu, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'Agir, 2004, p. 11-14; Pierre Nora, *Esquisse d'ego-histoire suivi de L'historien, le pouvoir et le passé*, Paris, Desclée de Brouwer, 2013, p. 41-69.
2. J'ai dressé la liste de cette documentation contemporaine du groupe dans la bibliographie de l'ouvrage d'Erwan Marcil (1997 : 235-270) (Archives bérurières).
3. François G., « Les enfants de Tien An Men » (Marcil, 1997 : 230-234). On y ajoutera « Introspection et salutations », (Ibid. : 204-206) pour saisir les difficultés que déjà j'éprouvais à parler du groupe.
4. Arjun Appadurai, *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
5. Nous entendons ce terme dans une double perspective : nietzschéenne d'abord, une critique du nihilisme et donc de tous les idéaux, de toutes les valeurs transcendantes, négation du réel; la seconde, dans un sens plus « punk » assez proche de Cioran, un nihilisme comme sorte de condamnation générale des actions humaines.
6. Une perspective qui ne m'a jamais quitté depuis et qui fait écho à cette réflexion de Tzvetan Todorov sur le xx^e siècle : *Mémoire du mal, tentation du bien*, Paris, Robert Laffont, 2000.
7. Voir les affiches de Grapus conservées à Aubervilliers : http://www.aubervilliers.fr/IMG/pdf/10Fi_catalogue_partie_3_sur_3_.pdf (voir p. 111-112 pour les affiches de la Fête d'Avant-Garde de 1976 et p. 115 pour celle de 1977).
8. La protection dont bénéficia des membres de la RAF de l'autre côté du rideau de fer en RDA me conduira après 1989 à relativiser fortement cet engouement de jeunesse.
9. Voir la notice en ligne : <http://www.discogs.com/artist/281697-RAF-Punk>.

10. Une illustration de cette ambiance dans Maurice Lemoine, *Le cuir et le baston*, Paris, Jean-Claude Simoën, 1977. Photos de Yan Morvan.
11. Tarzan était le petit frère de Stan (Stanilas), un punk un peu plus âgé que moi qui fréquentait une des premières bandes de Music Box avec « Mickey creepers », avec lesquels j'ai fait mes premiers voyages à Londres (concert mémorable de Human League et Siouxsie and the Banshees au Rainbow le 7 avril 1979).
12. Voir les films *Le Bougnoul* de Daniel Mossman (1975) et *Dupont Lajoie* d'Yves Boisset (1975).
13. Voir ma réponse à Maurice G. Dantec dans FanXoa (2008 : 160-161).
14. Parmi les manifestations mémorables, celle d'avril 1978, Heide « torturée », celle du 23 mars 1979, marche des sidérurgistes de la CGT. Sur le mouvement autonome, voir les recherches de Sébastien Chiffres : <http://sebastien.schiffres.free.fr/master.htm>; <http://sebastien.schiffres.free.fr/maitrise.htm>
15. Voir *Vostell. Environnements / Happenings 1958-1974*, Paris, Éditions du Chêne, 1974. Un ouvrage que m'offrit Yves Fédou en 1982.
16. Sujet de mon dossier de recherche en Histoire de l'art à la Faculté de Tolbiac en 1981-1982. Archives Gutai : <http://articide.com.pagesperso-orange.fr/gutai/>
17. En particulier le groupe Bazooka mena une opération de destruction graphique au sein du journal *Libération* en 1977 qui marqua les lecteurs.
18. Roland Topor (1938-1997), artiste multi-cartes à l'humour poétique et ravageur. Il faut relire *Café panique* (1982) pour saisir toute la puissance de ce conteur.
19. Cette dernière a été numérisée et disponible sur le site « Fragments d'histoire de la gauche radicale » : <http://archivesautonomies.org/spip.php?article98>
20. L'enregistrement de ce concert produit par l'Association VISA a été réédité sous le titre *La bataille de Pali-Kao*.
21. Michel Journiac était l'une des figures majeures de l'art corporel en France (mais nous ne le savions pas et cela importait peu).
22. Voir les statuts de l'AEP et récépissé de déclaration d'association de la Préfecture de Police, sous-direction administrative du cabinet, 2^e bureau, 5 octobre 1982.
23. Sur Abattoir, voir Rémi Pépin (2007 : 123-128).
24. Courrier à la Préfecture de Police, 9 décembre 1983.
25. Lettre du Secrétariat de la fondation Fénéon, 27 juin 1983. La parution d'*Un jeune homme éventré* est programmée pour la fin 2016 aux Archives de la Zone Mondiale.
26. Notons que le début de la première phrase de « Fils de... » est directement empruntée au manifeste philosophique de Bernard-Henri Lévy, *La Barbarie à visage humain*, Paris, Grasset, 1977.
27. Voir l'album autoproduit *Réalité*, sorti en 1985.
28. Sur ce point, voir le documentaire de Philippe Roizès, *Lutter... ici et maintenant*, 2013.
29. Voir *Ni Dieu ni maître, les anarchistes*, citations recueillis et présentées par Thomas Bernard, Paris, Tchou, 1969, p. 107-110.
30. Mon illustration graphique était tirée d'une photographie de l'écrivain prise sur le balcon du QG des Forces d'autodéfense japonaise lors de sa dernière apparition publique avant son seppuku spectaculaire du 25 novembre 1970.
31. Voir la notice Wikipedia citant le magazine *Punk Rawk*, n° 22 (2006).
32. Créé en 1969 par le malien Idrissa Soumaoro (*Petit imprudent*) et popularisé en France par le congolais Zao.
33. Petit surnom que m'attribuèrent rapidement les ex-Lucrate Milk au sein du groupe : « Ici y a pas de chef, hein chef », renvoyait à Bourvil, à Louis de Funès ou au légionnaire romain de base d'Astérix.
34. Par exemple : « Japon : six cinéastes japonais contemporains », du 23 au 28 février 1982.
35. Laul, « Avis à la propulsion », *Le Mouvement d'la Jeunesse*, 30 novembre 1987 ; http://beruriernoir.fr/IMG/pdf/Mouvement_Dla_Jeunesse_2&3.pdf
36. Le n° 4 du *MDLJ* intitulé « Complot policier contre Bérurier Noir » est dédié à cette affaire.

37. Le sous-sol du BHV était d'ailleurs un endroit excellent pour mesurer l'audience du groupe dans la population. Par deux fois cette popularité résonna dans ce monde où se côtoyaient des ouvriers antillais et d'origine étrangère (maghrébins, portugais) en CDI et des jeunes prolétaires en temps partiel CDI comme moi ou en CDD. La première fois, *L'Empereur Tomato-Ketchup* put résonner sur le quai de livraisons, la seconde ce fut pendant l'affaire Black War. C'est d'ailleurs au BHV que je me liais d'amitié avec Lulu, notre futur éclairagiste et mon futur colocataire au 91 rue des Moines entre 1987 et 1989.
38. Je squattais à Botzaris une partie de l'année 1982 avant de quitter rapidement les lieux à la suite d'un violent règlement de compte nocturne entre squatters.
39. Cette version a été éditée depuis dans le CD *Bloody Party* du DVD *Même pas mort* (2003).
40. Prix Nobel de la paix le 10 décembre 1989.
41. Il fut néanmoins publié en annexe finale de la biographie d'Erwan Marcil (1997 : 284-285).
42. Un titre inspiré des *Mémoires de Geronimo*. Des thématiques portées par la Petite collection Maspéro entre 1967 et 1982 (mouvement des soldats, psychiatrie, torture) inspirèrent d'autres titres.
43. Il est vrai que, par provocation, je ne cachais pas mon intérêt pour quelques chansons de Jean-Pax Méfret (voir *Dien Bien Phu*, *Camerone* ou *Le loup de guerre*), grand reporter au *Figaro Magazine*, pied noir et chanteur anticomuniste. De même, j'appréciais grandement les titres sur l'Asie de La Souris Déglinguée, groupe dont la scène alternative parisienne se méfiait pour son *following* particulièrement remuant.
44. Voir par exemple : F. Guillemot (9 mai 2014), « Khanh Ly : chanter la guerre et l'espérance. Retour sur le destin d'une "diva aux pieds nus" », Femmes et Guerres au Viêt-Nam, <http://guerillera.hypotheses.org/1067>