VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

13 : 1 | 2016

La scène punk en France

L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981)

The Emergence of Punk in France: Between Dandies and Autonomists (1976-1981)

Pierre Raboud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5076>

DOI : [10.4000/volume.5076](https://doi.org/10.4000/volume.5076)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2016

Pagination : 47-59

ISBN : 978-2-913169-41-8

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Pierre Raboud, « L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981) », *Volume !* [En ligne], 13 : 1 | 2016, mis en ligne le 25 novembre 2019, consulté le 13 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5076> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5076>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981)

par

Pierre Raboud

Université de Lausanne, IEPHI

Résumé : Les années d'émergence du punk en France sont souvent présentées comme divisées en deux premières vagues : la première serait marquée par un dandysme et une proximité avec les Beaux-Arts ; la seconde serait quant à elle militante et issue de milieux plus populaires. Cette interprétation recoupe deux visions d'une « histoire en train de se faire » du punk en France : une première se focalisant sur Paris et sur les aspects esthétiques relatifs à ce genre, une seconde décentralisée, plus populaire et militante. Au moyen de l'étude des productions (fanzines, visuels, musique) issues de ces deux premières vagues, cet article entend dépasser cette dichotomie présumée et apporter une analyse historique originale comparant ces deux temps de l'émergence du punk en France. À travers le prisme de la thématique de la rupture, il montre quelles sont ces différences et comment elles s'expriment. Au-delà de ce constat d'une différence entre une rupture symbolique et une seconde plus militante, la démarche de cet article permet, de plus, d'expliquer cette adaptation du punk en mobilisant les changements que connaît la société française et le territoire qu'occupe la scène punk (crise, évolution des squats).

Mots-clefs : *Adaptation – appropriation – emprunt – contestation – transgression – révolte – DIY – auto-production – auto-organisation – scènes*

Abstract: The early years of the punk scene in France are often presented as a succession of two distinct waves: a first one marked by dandyism and the art-school milieu, and a second more militant and popular one. These interpretations coincide with two visions of the ongoing history of French punk: one that focuses on Paris and aesthetic questions, another that aims broader issues and is more politically involved. Through the analysis of the scenes' productions (fanzines, music, visual identity), this paper proposes a historical study of the two first steps of the punk's emergence in France. The prism of dissent enables us to observe differences between both waves and their means of expression. The first wave practiced symbolic dissent, while the second expressed conflict. Beyond this observation, we will show how these differences can be understood as an adaptation process. Punk in France evolved to face the historical changes endured by society (crisis, social struggle) and the scene's territory (development of squats).

Keywords: *adaptation – appropriation – borrowing – DIY – self-production – self-organization – protest – transgression – revolt – mutations – scenes*

Les débats qui entourent la question de l'émergence du punk en France sont nombreux. Un lieu commun voudrait que les débuts du punk se présentent sous une forme dichotomique opposant une première vague des toutes premières années (1977-1979¹), faite de dandys parisiens, à une seconde apparue au début des années 1980, aux revendications plus politiques, chacune d'entre elles se disputant par ouvrages interposés la légitimité du discours des origines. À titre d'exemple, les ouvrages de Pépin et Rudeboy, acteurs ou héritiers de la seconde vague, répondent à ceux de Pacadis et d'Eudeline, acteurs de la première vague. Cet article souhaite interroger la pertinence de ces périodisations en se concentrant sur les années 1976 – premier festival punk de Mont-de-Marsan – à 1981 – avènement de la gauche au pouvoir –, afin d'éclairer les fondements de cette conflictualité. Cette étude de l'émergence du punk en France et de ses différentes composantes suivra le fil rouge des liens entretenus entre cette scène et la société française.

Quelle rupture ?

Les rapports que le punk entretient avec la société ont été le plus souvent thématiques en termes de rupture, que ce soit avec la majorité silencieuse (Hebdige, 2008 : 21), avec la musique dominante de l'époque (McNeil & McCain, 2006) ou encore avec le consensus d'après-guerre (Savage, 2002 : 9-13). Cette volonté de rupture possède évidemment des limites soulignées dans différents ouvrages (Sabin, 1999 ; Redhead, 1997 ;

Muggleton & Weinzierl, 2003) critiques à l'égard de la vision héritée du Centre for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, qui lisait les sous-cultures jeunes sous l'angle de la résistance (Hall & Jefferson, 1976), impliquant, selon ces critiques, une vision héroïque des dominés et une généralisation de la résistance. La rupture constitue néanmoins un angle d'analyse intéressant pour saisir l'évolution du punk. Il reste à préciser quelles réalités recoupent cette idéologie de rupture au cœur de la scène punk en France.

Une étude du corpus des principaux groupes² des toutes premières années du punk en France (Stinky Toys, Métal Urbain, Olivensteins, Starshooter et Asphalt Jungle) ainsi que des fanzines (*Gare du Nord*, *Annie aime les sucettes* ou de *La Punkitude*) montre que les contenus portant sur la critique de la société sont alors rares. Les textes varient ainsi entre l'évocation de la ville sous l'angle du roman noir (« Planté comme un privé » d'Asphalt Jungle), de la futilité (« Birthday Party » de Stinky Toys) et d'une provocation dilettante (« Fier de ne rien faire » des Olivensteins). À cet égard, les paroles de « Driver Blues » de Stinky Toys, titre sorti en 1977 sous forme de double single avec « Boozy Creed », sont particulièrement représentatives : « Don't need a lover don't need a bride / Just need a driver for my brand new car ». Si Stinky Toys peut faire figure, à certains égards, de groupe atypique, ce genre de paroles se retrouve néanmoins de façon récurrente dans les titres d'autres formations, comme l'indiquent les exemples cités ci-dessus. De même, les interviews présentes dans *La Punkitude*, fanzine de la région de Montpellier édité par Vincent Berlan-

dier depuis 1977, lequel réalisera de nombreuses affiches pour la scène punk, abordent essentiellement des enjeux liés directement à la musique. Ainsi, dans le numéro 8 paru en 1978 (fonds d'archives fanzinothèque : Ar. PER5043), l'interview de Métal Urbain se compose de cinq questions qui traitent de la définition du punk, mais interroge aussi le groupe sur la façon de se financer, et se termine sur l'importance de l'image, sans jamais évoquer le contenu des paroles ni le positionnement politique des membres du groupe. De son côté, le fanzine *Annie aime les sucettes* traite bien du punk, mais sans le percevoir comme un objet de subversion culturelle, Iggy Pop côtoyant Brigitte Bardot dans le numéro 5 paru en 1978 (fonds d'archives fanzinothèque : Ar. 9393).

Cette absence peut sembler d'autant plus étonnante que la France est alors touchée par la crise économique. Le chômage réapparaît avec la fin des Trente Glorieuses (Jeanneney & Pujals, 2005 : 358), tandis que le programme de rigueur du gouvernement Barre en 1976 prévoit une augmentation des cotisations et la diminution de certains remboursements pour redresser la Sécurité Sociale (Valode, 2014 : 260). Même si certains textes y font référence, comme la chanson « Quelle crise Baby » de Starshooter, sortie en 1977 sur l'album *Starshooter*, c'est sous l'angle de la décadence et de la rupture amoureuse : « Bill mon copain s'est trucidé / Parce que sa nana s'est gazée / Je crois que j'veais pas résister / Quelle crise baby. » Le titre de la chanson en lui-même renvoie directement à une forme de dédain pour un mot omniprésent dans le discours médiatique de cette année-là. À noter que Starshooter, tout comme Stinky Toys, sont

signés sur des majors, les premiers étant produits par Pathé Marconi / EMI, les seconds par Polydor. Ces deux firmes font alors partie du cercle fermé qui domine le marché mondial du disque (Tournès, 2008 : 77), représentant chacune entre 10 et 20 % des parts de ventes en France au début des années 1970 (Guibert, 2006 : 131). Cette inscription dans le circuit commercial traduit la place occupée par la scène punk : malgré une presse, y compris spécialisée (Robène & Serre, 2016), généralement critique, les groupes s'intègrent au marché, ayant également accès aux lieux utilisés déjà par les générations précédentes et par des groupes appartenant à d'autres styles musicaux comme le Golf Drouot. Certes, cette scène ne dispose alors que de peu de canaux de diffusion et de production propres. Mais le transfert d'Asphalt Jungle en 1978 du label Skydog, fondé par Marc Zermati, pour le single « Planté comme un privé » à EMI pour le double single « Poly Magoo / Love Lane », traduit la logique d'intégration aux industries culturelles présentes dans cette scène. Le registre commercial n'est effectivement pas le même entre la société anglaise EMI et un label que le fondateur décrit ainsi dans une interview de 1977 :

Skydog est une compagnie de disques indépendante, nous n'organisons pas de concerts pour gagner du fric, mais pour promouvoir la nouvelle musique que nous aimons, une musique radicale, qui tourne délibérément le dos au show-biz et au système entier! (Pacadis, 2005 : 261)

Si les punks français n'évoquent pas la société et se concentrent sur des aspects musicaux, peut-on pour autant parler d'absence de rupture? Une telle

conclusion reviendrait à adopter une approche de la politique restreinte à « un univers spécialisé, dans lequel les concepts de parti, d'idéologie, d'élection, etc., ont une place déterminante » (Maurer, 2000 : 16). Or nous pensons que cette approche n'est pas pertinente pour saisir les processus sociaux liés au punk : car dans cette première vague, une forme de rupture se joue bel et bien, qui s'exprime dans une volonté d'action portée par l'éthos du Do It Yourself (DIY) et dans une rupture au niveau musical. Cette vague de nouvelles formations représente l'affirmation que chacun peut former son groupe sans se préoccuper de savoir jouer. Cette rupture se redouble d'une volonté de retour au son idéalisé des origines, qui a pour conséquence un son multiforme, allant du son proche du rockabilly (Asphalt Jungle) au rock plus dur usant de synthétiseurs (Métal Urbain), en passant par des compositions plus pop (Stinky Toys). Elle s'exprime aussi dans un rejet des normes qui dominent alors le champ. Patrick Eudeline, dans *L'Aventure Punk*, qu'il écrit en 1977, critique longuement les groupes Genesis et Pink Floyd, et la valorisation de la virtuosité musicale que ces formations incarnent (Eudeline, 2004 : 42). La chanson « Get Baque » de Starshooter, sortie en single en 1977, est quant à elle consacrée à une critique des Beatles : « On veut plus des Beatles et d leur musique de merde! », « On continue de nous faire croire que c'est les meilleurs. C'est de la musique pour supermarché. » Dans ce morceau qui pastiche le titre du quatuor de Liverpool, les paroles mêlent insultes et critiques du goût dominant pour des artistes reconnus et de la musique commerciale.

La rupture punk ne se réduit pas non plus à la simple arrivée d'une avant-garde dans le champ culturel ; elle se concrétise dans le refus de tout code du bon goût et dans la délectation pour le scandale. Au-delà de la musique, l'esthétique de rupture est également visible à travers l'action de différents collectifs. Parmi ceux-ci, Bazooka, né en 1974, joue un rôle déterminant. Le numéro 5-6 de leur publication *Bulletin Périodique*, interdit aux moins de dix-huit ans, consacre ainsi plusieurs pages aux Stinky Toys. Le collectif est ensuite engagé pour réaliser différentes couvertures d'albums, dont *Planté comme un privé* d'Asphalt Jungle en 1977. Un des principaux labels de punk, Skydog, fait également appel à lui pour réaliser la couverture de deux des premières compilations réunissant différents groupes punk français : *Skydog Commando* (1977), puis *La crème de Skydog* (1978). Ces visuels mêlent à chaque fois imagerie punk facilement identifiable (provocation esthétique avec une figure à demi écorchée) et expérimentation graphique, utilisant différents éléments géométriques et typographiques, sans référence politique marquée, comme pourrait l'être par exemple le « A » d'Anarchie. L'influence de Bazooka sur les scènes punk, aussi bien au niveau graphique que politique, renforce la catégorisation de cette première vague comme étant orientée davantage vers l'expérimentation artistique et individuelle que vers l'organisation d'une militance cohérente. Bazooka partage avec le punk le goût du scandale, se définissant volontiers alors comme « réactiviste », terme que le collectif explicite ainsi dans *Libération* en 1976 :

Ce sont ceux qui sont contre toute la gauche et pour le retour du fashisme [sic], de l'antisémitisme et de la

L'émergence du punk en France...

violence. Tuons des enfants abandonnés dans la rue.
(de Chassey, 2012 : 129)

Cette provocation se retrouve au sein de la scène punk. Ainsi, les Olivensteins écrivent en 1978 des chansons comme « Patrick Henry est innocent³ » ou « Pétain, Darlan, c'était le bon temps », dans le but avoué de provoquer. On peut encore mentionner le salut nazi effectué par le chanteur de Métal Urbain, qu'il justifie précisément comme un acte de provocation pure, s'inscrivant également dans une pratique associée au punk, des groupes comme les Sex Pistols ou Siouxsie and the Banshees ayant déjà fait appel à ce type de symbolique : « Le fait de faire ça, c'est plus pour provoquer le mec en face parce qu'il vient d'avoir une attitude, genre de censure. » (Rudeboy, 2007 : 14) La primauté portée par cette première vague punk à la dimension graphique et au détachement ostentatoire vis-à-vis de la critique sociale ou de l'évocation d'enjeux économiques ont contribué à superposer l'image du punk à celle du dandy, celui-ci s'incarnant dans des personnages de la scène parisienne, dont les exemples les plus célèbres sont ceux de Patrick Eudeline et d'Alain Pacadis, la biographie consacrée au dernier portant justement le terme de « dandy » en titre (Burnier & Buot, 2013).

Pourtant, au tournant des années 1980, ce refus social prend une autre forme et s'exprime à travers un répertoire renouvelé. Sur le plan musical d'une part, une nouvelle vague émerge : les formations comme La Souris Déglinguée, Oberkampf ou encore Les Brigades participent à définir un style sonore plus homogène, qui laisse moins de place aux expérimentations. Ce dernier changement peut s'expliquer par l'évolution d'un genre musi-

cal qui, à partir d'un début multiforme, construit un style défini comme authentique à la suite du travail de codification entrepris par les acteurs du champ, des médias aux musiciens en passant par les industries culturelles (Peterson, 1992). D'autre part, les textes se radicalisent : ceux-ci expriment une posture contestataire, dans laquelle l'État se retrouve parfois directement désigné. Le nom des groupes reflète déjà ce changement : « Brigades » ou « Haines Brigades ». La Souris Déglinguée, sur le titre « Jaurès Stalingrad », sorti en 1981, scande « À bas l'État », « Résistance ». La même année, sur « Rock'n'Roll Vengeance », présent sur le même premier album éponyme, ils chantent « Est-ce que tu le sais pourquoi je te hais / Pourquoi je me bats toujours contre toi ». Encore en 1981, Oberkampf crie dans « Couleur sur Paris », sorti en mini-album : « Il est temps de changer » et « On est gouverné par des croulants ». Les paroles usent ainsi d'un champ lexical qui adresse des critiques littérales et construisent une opposition concrète entre un *nous* et un *eux*. Les symboles liés au fascisme ou à la pédophilie disparaissent également progressivement. Ces groupes ont aussi des points communs quant aux canaux de production, étant distribués par des labels indépendants fondés par des acteurs de la scène, comme New Rose pour La Souris Déglinguée, voire autoproduits dans le cas d'Oberkampf.

Ce changement de ton se retrouve également dans de nouveaux fanzines. L'édito du premier numéro de *Burning Rome*, paru en 1980, annonce ainsi :

Quatre ans plus tard ceux qui n'avaient vu là qu'une aubaine financière, qu'une mode vestimentaire, qu'une musique comme une autre, doivent déchanter. L'émeute

en paroles dans les salles de concert s'est transformée en acte dans la rue. [...] C'est de ces mouvements, de ces groupes dont nous voulons parler, et aider à ce que les rebelles d'aujourd'hui ne soient pas sans cerveau, sans cause et sans aucune chance. (*Burning Rome*, n° 1, 1980, fonds d'archives fanzinothèque : Ar. 1798)

Les interviews du même numéro se focalisent sur le contenu des textes, les questions portant sur leur sens et les positions politiques qui y sont défendues, comme dans celui du groupe Killing Joke qui débute par « Quels sont les principaux sujets de vos morceaux ? » et se poursuit par « Que pensez-vous des émeutes de Brixton ? ». Des enjeux plus larges sont également abordés, comme la question de l'égalité homme/femme, que l'on retrouve dans le fanzine *On est pas des sauvages*, qui paraît à partir de 1980 à Pau, et dont une rubrique spécifique nommée « Sapho » traite, à partir du numéro 5, de la présence des femmes dans la musique et du féminisme en général. De plus, les éditos de ce fanzine évoquent de façon récurrente la question du chômage ou des émeutes. Celui de son premier numéro martèle « En 80, c'est le chômage, la répression et les contrôles de police. Lycéens tristes. Étudiants morose. Immigrés expulsés. En 1980, on en a marre. [...] Alors on rêve. C'est Londres. C'est 1977 » (fonds d'archives fanzinothèque : Ar. 3468). Se côtoient ainsi thématiques musicales et sociales. Ces sont ces mêmes parallèles que *Burning Rome* souhaite mettre en lumière : « Les liens entre un mouvement rock et l'ensemble des problèmes à vivre dans les années 80 sont maintenant évidents pour tous » (*Burning Rome*, n° 1, 1980, fonds d'archives fanzinothèque : Ar. 1798). Ainsi, un nouveau type de rupture peut être identifié, qui s'exprime par une critique politisée de la société.

À l'image du dandy succède celle de l'autonome. Cette dernière figure désigne en effet de multiples collectifs radicaux de l'époque en France et avec lesquels les punks cohabitent.

Vers l'anarcho-punk

L'hypothèse la plus souvent mentionnée pour expliquer cette translation de la scène punk vers une scène plus militante souvent qualifiée d'anarcho-punk est celle de l'évolution de l'origine sociale des acteurs. Or cette hypothèse, peu étayée empiriquement, ne répond que partiellement à la question, d'autres critères entrant en compte. D'une part, à partir des années 1980, le genre a évolué au niveau international vers l'anarcho-punk. Ce ne sont plus les Sex Pistols, séparés depuis 1978, qui incarnent la figure de référence dans les fanzines, mais des groupes comme Crass, porteurs d'un message politique anarchiste théorisé (Cross, 2004). D'autre part, la situation économique a évolué : la crise, amorcée au début des années 1970, touche alors plus durement le pays. Le chômage dépasse les 6 % dès 1981, alors qu'il était de 4,5 % en 1977 (Jeanney & Pujals, 2005 : 358), tandis que l'inflation, stabilisée pour un temps à 9,6 % en 1977, atteint 14 % en 1981 (Jacquet, 1999 : 24-25). La thématique de la crise cesse d'être un objet de moquerie et nourrit désormais le corpus du point de vue politique. Le début des années 1980 marque également le regain des luttes sociales : manifestations étudiantes du mois de mai 1980 (Valode, 2014 : 275), actions contre la vie chère en mars 1979 à Paris, organisées par les autonomes qui font, selon le rapport de police, deux cents blessés et causent

des millions de francs de dégâts suite à l'endommagement d'installations commerciales (Rivoal, 1979 : 3). Surtout, entre 1976 et 1980, la scène du punk en France fait face à une situation marquée par la rareté des infrastructures disponibles pour se produire en live, qui touche alors le rock en général et devient de plus en plus problématique avec l'augmentation du nombre de groupes créés dans l'élan du DIY (Rudeboy, 2007 : 9). La scène n'a en effet à disposition que des lieux éphémères ou destinés prioritairement à d'autres utilisations comme les discothèques, les bars ou les salles des MJC (Pépin, 2007 : 26). De plus, ces dernières ne sont accessibles pour l'organisation de concerts que pour le cas de Paris et de sa proche banlieue (Guibert, 2006 : 224-226).

Une partie de la scène punk française va alors se saisir d'une autre opportunité de se produire, en se déplaçant vers les squats. Ces derniers se multiplient au début des années 1980 et nombre d'entre eux sont gérés par les autonomes⁴. Ces lieux se veulent être des espaces où « peut s'exprimer un refus global du système » (Péchu, 2010 : 98) ; ils matérialisent spatialement la volonté de rupture de la scène punk et lui donnent une cohérence. Le punk ne se contente pas de bénéficier stratégiquement des rares lieux disponibles pour se produire en concert ; il les investit de manière idéologique. Le numéro 5 du fanzine *Burning Rome* reviendra en 1982 sur cet aspect dans un édito qui verbalise l'enjeu des squats comme celui de la rue des Cascades à Paris :

Rappelons tout de même que les Cascades n'étaient pas qu'un espace sympa où organiser des concerts à prix libre, c'était aussi et surtout pour ses résidents per-

manents un espace de gratuité où une vie quotidienne dégagée des contraintes temps/travail essayait de s'établir. (fonds d'archives fanzinothèque : Ar. 0017)

Bien que punks et autonomes ne se confondent pas, ces deux groupes vont cohabiter et interagir. Marcelo Tari, dans son analyse du mouvement autonome italien, alors très influent en France, le définit comme « la lutte pour l'espace, pour arracher, même momentanément, des territoires à l'État, aux entreprises, au biopouvoir, au contrôle cybernétique » (Tari, 2011 : 129-130). La focale portée sur la thématique de l'espace explique en partie la communauté d'intérêts entre autonomes et punks, cette question représentant un enjeu crucial pour les seconds, étant donné le faible nombre de salles disponibles pour répondre aux besoins de groupes de plus en plus nombreux. De fait, dès 1979, un rapport de police sur les autonomes (Rivoal) assimile déjà les punks à cette mouvance, en les définissant comme l'une des composantes d'un regroupement hétérogène de marginaux. Cette cohabitation se lit par exemple dans le fait que les fanzines punk comme *Burning Rome* annoncent eux-mêmes être disponibles dans les squats. L'alliance temporaire de la scène punk française avec le milieu autonome lui offre les conditions de son existence, le territoire constituant une dimension déterminante (Straw, 2004 : 412). Cette insertion dans le milieu autonome, associée à une situation sociale plus tendue, entraîne une politisation du punk en France (Bacot : 2002, entendue comme un élargissement de la conflictualité). La rupture initiée par le punk dépasse désormais la seule dimension esthétique, pour embrasser des thématiques plus larges, renforçant l'impact des textes et

intégrant de nouvelles problématiques sociales et politiques, comme les luttes féministes.

Une telle posture ne débouche pas pour autant sur une implication des punks dans des mouvements sociaux plus larges ni dans des associations. La seconde vague de la scène punk en France, dans le début des années 1980, reste cantonnée à une dynamique de revendication identitaire, à savoir qu'elle « signale une frontière, un ensemble de relations entre l'intérieur et l'extérieur, plus certaines significations attribuées auxdites relations et frontières » (Tilly & Tarrow, 2008 : 149). Ces revendications ne se concrétisent par contre pas dans une implication au sein de campagnes répétées. Ceci s'explique en partie par la situation vécue alors par ceux avec qui ils cohabitent : les autonomes. Ces derniers ne constituent plus à proprement parler un mouvement en 1980, se réduisant plutôt à une mouvance sans organisation suite à la dissolution de ses principaux groupes, dont Camarades en 1980 (Schifres, 2008).

La rupture de la deuxième vague prend donc une signification politique beaucoup plus évidente, même si sa portée reste limitée. En effet, les squats de punks ne mettent pas en place de stratégie revendicative, contrairement à d'autres squats qui leur sont contemporains, comme ceux des occupants-rénovateurs (Péchu, 2010 : 98-99), pas plus qu'ils ne cherchent à s'organiser ou à se constituer en association. Ces limites de la politisation de la scène punk sont à l'image de celle des squats ; elles s'expliquent par le fait que ce type de mobilisations reste faible entre 1976 et 1981. Suite aux changements des rapports de force induits par la montée du chômage et différentes défaites dans des luttes

syndicales, l'univers social français se pacifie largement, malgré des mobilisations ponctuelles (Pignet & Tartakowsky, 2012 : 582).

Pour que le punk participe à une stratégie revendicative, il faut attendre la suite des années 1980. À partir de 1983, qui marque le virage de la rigueur et les renoncements au programme commun, le punk compte dans ses rangs des formations de plus grande audience, et nombreuses sont celles qui s'impliquent au sein de mobilisations sociales. Les luttes contre le racisme et la montée de l'extrême droite (Hajjat, 2012) constituent autant d'occasions d'engagement politique que la scène punk va saisir. Des titres comme « Salut à toi » ou « Porcherie » des Bérurier Noir et leurs paroles anti Front-National, ou les manifestations organisées par l'association « Rock à l'usine », en sont les exemples les plus connus. La scène punk répond alors aux critères pour s'inscrire dans une politique du conflit, à savoir qu'elle implique des « interactions où des acteurs élèvent des revendications touchant aux intérêts d'autres acteurs, ce qui conduit à la coordination des efforts aux noms d'intérêts ou de programmes partagés ; et où l'État se trouve impliqué, soit en tant que destinataire de la revendication, soit comme son instigateur, soit comme tierce partie » (Tilly et Tarrow, 2008 : 20-21).

Au-delà du travail des industries culturelles impliquant l'expansion du genre musical et sa codification, le punk de la deuxième vague, en France, a donc bien intégré les enjeux politiques et sociaux. Cette mise au diapason de la scène punk avec l'horizon d'attente de son époque se concrétise par ses premiers succès commerciaux : l'album

Concerto pour détraqués des Bérurier Noir se vend en 1985 à plus de 20 000 exemplaires, suivi quelques années plus tard, en 1988, par *Houla la!* de Ludwig von 88 qui dépasse les 10 000 exemplaires vendus (Pépin, 2007: 160, 197).

Au regard de cette évolution, les années 1980 et 1981 font figure d'années de transition. Elles définissent un moment où le champ culturel et le milieu contestataire se recomposent profondément, comme en témoigne la politisation progressive de la scène punk autour de la lutte contre le racisme. La scène punk en France passe progressivement d'une dynamique centrée sur le refus social et l'expérimentation de nouveaux codes esthétiques et musicaux à une autre aux accents politiques plus assumés. Ces changements incarnent deux visions du punk qui vont perdurer jusqu'à nos jours dans les mémoires et les débats concernant l'interprétation historique du punk. La question n'est pas de savoir laquelle des deux est juste, mais bien de prendre conscience des enjeux de concurrence autour de ce procès en légitimité : il n'existe pas et il n'a jamais existé de punk uniforme et monocorde, pas plus qu'il n'existe d'interprétation univoque du punk. Le punk oscille entre volonté d'expression individuelle et critique de la société. Ces tendances, que nous avons décrites pour la France, se retrouvent dans les autres pays à la même époque. En Suisse par exemple, certains groupes vont ainsi s'impliquer dans les manifestations animées par la jeunesse au début des années 1980, alors que

d'autres vont s'en distancier, décriant toute forme d'engagement politique (Raboud, 2014). L'ethos punk du DIY abrite ces deux possibilités. En fonction des époques ou des lieux, l'une prend le pas sur l'autre, même si les deux tendances coexistent constamment. Ainsi, pour la France, des contre-exemples sont observables pour chaque vague, que l'on pense à Métal Urbain, qui use du terme anarchie fréquemment, clamant « Révolution, résistance / Paris maquis quotidien » dans « Paris Maquis » (sorti en single en 1977 chez Rough Trade) et qui lève le poing dans les différents clips ou live de 1978, ou à l'inverse au fanzine *New Wave* apparu en 1980, qui se concentre sur les aspects musicaux, promettant avant tout « toujours de l'inédit, de l'inconnu, de la valeur sûre à long terme », dans le court édito du numéro 2 (1980, fonds d'archives fanzinothèque : Ar. 1802). Au sein de l'hétérogénéité de la scène punk, particulièrement forte dans ces années d'émergence du mouvement, différentes tendances luttent pour s'imposer comme des références légitimes. Leurs différences ne se réduisent pas à des aspects chronologiques, mais elles se basent sur différents critères tenant à la fois au contenu des textes, aux modes de production ou encore à la composition instrumentale. Cette concurrence orchestrée par les acteurs eux-mêmes se réplique dans les travaux de recherche qui concernent l'histoire du punk en France.

Bibliographie

- BACOT Paul (2002), « La politisation comme élargissement de la conflictualité », *Septième Congrès de l'Association française de Science Politique*.
- BERNIER Alexis & BUOT François (2013), *Alain Pacadis : itinéraire d'un dandy punk*, Marseille, Le Mot et le Reste.
- CROSS Richard (2004), « "The Hippies Now Wear Black", Crass and the anarcho-punk movement 1977-1984 », *Socialist History*, n° 26, p. 25-44.
- DE CHASSEY Éric (2011), *Europunk, la culture visuelle punk en Europe (1976-1980)*, Catalogue d'exposition, Rome, Drago.
- ÉTIENNE Samuel (2003), « "First & Last & Always" : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 5, n° 1, <https://volume.revues.org/2303>.
- EUDELIN Patrick (2004), *L'aventure punk*, Paris, Grasset.
- GUIBERT Jérôme (2006), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Paris & Saint-Amant-Tallende, Irma & Mélanie Seteun.
- HAJJAT Abdellali (2012), « La Marche pour l'égalité et contre le racisme », in PIGENET Michel & TARTAKOWSKY Danielle (eds.), *Histoire des mouvements sociaux en France. De 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte, p. 671-680.
- HALL Stuart & JEFFERSON Tony (eds.) (1976), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Londres, Hutchinson University Library.
- HEBDIGE Dick (2008), *Sous-culture, le sens du style*, Paris, Zones.
- HUMEAU Pierig (2011), *Sociologie de l'espace punk « indépendant » français : Apprentissages, trajectoires et vieillissement politico-artistique*, thèse de doctorat, sociologie, UPJV, 23 juin 2011.
- JACQUET Arnaud (1999), *Valéry Giscard d'Estaing. 1974-1981*, Saint-Aubin, Val de France.
- JEANNENEY Jean-Marcel & PUJALS Georges (2005), *Les économies de l'Europe occidentale et leur environnement international de 1972 à nos jours*, Paris, Fayard.
- MANNHEIM Karl (1990), *Le problème des générations*, Paris, Nathan.
- MAURER Sophie (2000), « École, famille et politique : socialisations politiques et apprentissages de la citoyenneté. Bilan des recherches en science politique », *Dossiers d'études, Allocations Familiales*, n° 15, p. 1-74.
- MCNEIL Legs & MCCAIN Gillian (2006), *Please Kill Me. L'histoire du punk non censurée, racontée par ses acteurs*, Paris, Allia.
- MUGGLETON David & WEINZIERL Ruppert (eds.) (2003), *The Post-Subcultures Reader*, Bloomsbury Academic.
- PACADIS Alain (2005), *Nightclubbing. Chroniques et articles. 1973-1986*, Paris, Denoël.
- PÉCHU Cécile (2010), *Les squats*, Paris, Presses de Sciences Po.

L'émergence du punk en France...

- PÉPIN Rémi (2007), *Rebelles, une histoire du rock alternatif*, Paris, Hugo.doc.
- PÉETERSON Richard A. (1992), « La fabrication de l'authenticité [La country music] », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 93, n° 93, p. 3-20.
- PIGENET Michel & TARTAKOWSKY Danielle (2012), *Histoire des mouvements sociaux en France. De 1814 à nos jours*, Paris, La Découverte.
- RABOUD Pierre (2014), « "Schwiiz brännt". Achtziger Jugendunruhen et scènes punks suisses : entre reprise, immersion et détachement », *Revue suisse d'histoire*, n° 64(3), p. 451-469.
- REDHEAD Steve (1997), *Subculture to Clubcultures : an introduction to popular culture studies*, Oxford, Blackwell.
- RIVOAL Jean-Yvon (1979), *Les autonomes à Paris*, Archives de la préfecture de police de Paris : GD 12, rapport de commissaire stagiaire.
- ROBÈNE Luc & SERRE Solveig (2016), « À l'heure du punk. Quand la presse musicale française s'emparait de la nouveauté (1976-1978) », *Raisons politiques*, n° 62, p. 83-99.
- RUDEBOY Arno (2007), *Nyark Nyark*, Paris, La Découverte.
- SABIN Roger (ed.) (1999), *Punk Rock : So what? The Cultural Legacy of Punk*, Londres, Routledge.
- SAVAGE Jon (2002), *England's Dreaming. Les sex pistols et le punk*, Paris, Allia.
- SCHIFRES Sébastien (2008), *Le mouvement autonome en Italie et en France. Mémoire de Master II*, Université Paris VIII, <http://sebastien.schifres.free.fr/master.html>
- STRAW Will (2004), « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, n° 2, p. 411-222.
- TARI Marcelo (2011), *Autonomie! Italie, les années 1970*, Paris, La Fabrique.
- TOURNÈS Ludovic (2008), *Du phonographe au MP3*, Paris, Autrement.
- TILLY Charles & TARROW Sydney (2008), *Politique(s) du conflit. De la grève à la révolution*, Paris, Presses de Science Po.
- VALODE Philippe (2014), *La V^e République. Une histoire*, Paris, Archipel.

Fanzines

- Annie aime les sucettes*, n° 5, 1977-1978.
- Bulletin Périodique*, n° 5-6, 1976-1978.
- Burning Rome*, n° 1, 3-5, 1981-1983.
- New Wave*, n° 2-13, 15-26, 1980-1987.
- On est pas des sauvages*, n° 0, 5-6, 8, 10-24, 1980-1984.
- La punkitude*, n° 8, 14, 1977-1978.

Discographie

- ASPHALT JUNGLE, *Planté comme un privé*, Skydog, 1977; *Poly Magoo/Love Lane*, Pathé, 1978.
- BÉRURIER NOIR, *Concerto pour détraqués*, Rock Radical Records, 1984.
- LUDWIG VON 88, *Houla la!*, Bondage Records, 1986.
- MÉTAL URBAIN, *Paris Maquis*, Rough Trade, 1977.
- OBERKAMPF, *Couleurs sur Paris*, Oberkampf Records, 1981.
- LES OLIVENSTEINS, *Les Olivensteins*, Mélodies Massacre, 1979; *Les Olivensteins* (compilation), Born Bad, 2011.
- LA SOURIS DÉGLINGUÉE, *La souris déglinguée*, New Rose, 1981.
- STARSHOOTER, *Starshooter*, Pathe Marconi EMI, 1978.
- STINKY TOYS, *Boozy Creed/Driver Blues*, Polydor, 1977; *Stinky Toys*, Polydor, 1977; *Stinky Toys*, Vogue, 1979.
- COMPILATIONS, *Skydog Commando*, Skydo, 1977; *La crème de Skydog*, Skydog, 1978.

Notes

1. Nous préférons le terme de « vague » à celui de « génération ». Cette dernière notion possède une signification forte en histoire, notamment depuis son élaboration par Karl Mannheim (1990), et implique des changements fondés sur le rythme des naissances qui ne sont pas applicables à l'objet d'étude de cet article.
2. L'étude historique du punk, surtout à partir de 1980, peut rarement prétendre à l'exhaustivité du fait à la fois du nombre important de groupes et de fanzines, et de leur caractère parfois éphémère, voire confidentiel. Nous nous concentrons donc sur les productions principales. Nous établissons ce caractère de « principales » en fonction des paramètres suivant : citations récurrentes dans les fanzines, au sein des magazines musicaux ou de la presse généraliste, nombre de concerts connus, vente des disques, nombre de disques produits.
3. Patrick Henry est un assassin d'enfants dont le procès a défrayé la chronique en 1977.
4. L'autonomie se définit alors à travers une idéologie de l'auto-réduction des salaires et des impôts via des pratiques comme les réappropriations de biens et d'immeubles (Rivoal, 1979 : 1).