

« Race et classe dans le mouvement punk des années 1970 en Grande-Bretagne : résistance et violence chez les Sex Pistols »

Maude Lafleur

Pour citer cet article :

Lafleur, Maude. 2014. « Race et classe dans le mouvement punk des années 1970 en Grande-Bretagne: résistance et violence chez les Sex Pistols », *Postures*, Dossier « Violence et culture populaire », n°19, En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/lafleur-19>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : *Postures*, « Violence et culture populaire », n°19, p. 105-119.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Race et classe dans le mouvement punk des années 1970 en Grande-Bretagne

| résistance et violence chez les Sex Pistols

La marginalité provoque une attitude ambivalente chez le reste d'une population qui associe rapidement marginalité avec violence et criminalité. Dans le champ des *cultural studies*, la question de la marge met en lumière les relations de pouvoir entre les différents groupes culturels. Ce n'est pas un hasard si Stuart Hall et Dick Hebdige, tous deux en lien étroit avec le Centre Contemporain des *Cultural studies* (CCCS), se sont lancés dans une étude du phénomène des sous-cultures spectaculaires juvéniles. C'est donc avec l'appui de leurs observations que nous examinerons le contexte de création de ces groupes, somme toute assez récents, et que nous en dresserons un bref historique. La plus connue et la plus extrême de ces sous-cultures est sans doute le punk. Nous ferons un détour par la sociologie de la déviance, telle que vue par l'américain Howard Becker afin de comprendre l'idée de contestation qui

sous-tend les sous-cultures étudiées. Bien qu'on retrace les débuts du punk avec la formation des Sex Pistols autour de 1975, il faut comprendre que cette sous-culture est le résultat d'une chaîne de réactions contre-culturelles. Nous verrons, d'ailleurs, que la notion d'ethnicité ou de race est centrale dans les sous-cultures spectaculaires en Grande-Bretagne et qu'il en résulte une oscillation constante entre des groupes xénophobes, des groupes noirs ou des groupes blancs influencés par ces derniers. Le punk, bien qu'apparaissant comme une sous-culture xénophobe, s'est d'abord développé en continuation, ou en s'inspirant fortement, du mouvement rastafari. La violence mise de l'avant par les Sex Pistols, et les groupes punks en général, est présentée comme une résistance que les membres de la culture tentent d'intégrer dans la lignée d'une violence légitimée en comparant leur position d'opprimés à celle des Africains exilés. Nous prouverons qu'il en résulte plutôt d'une violence typiquement anglaise qui s'inscrit dans une tradition culturelle britannique classique.

Briser l'hégémonie : le rôle des sous-cultures

Le début du punk se retrace au fondement des Sex Pistols en 1974. Après une carrière musicale d'à peine trois ans et d'un seul album (*Never mind the Bollocks*), les Sex Pistols atteignent le statut de groupe iconique qui, à la fois, fascine et terrifie l'Angleterre. Connus pour leur tendance à la violence, leur style vestimentaire extravagant et leur esprit contestataire, les Sex Pistols attirent un public jeune et plutôt violent. Les autorités sont fréquemment appelées à intervenir lors de leurs concerts. En 1979, soit en pleine apogée du mouvement punk, Dick Hebdige, sociologue britannique et grand acteur des *cultural studies*, écrit *Subculture : the meaning of style*. Il signale que les *cultural studies*, étant à l'époque un courant de pensée de nouvelle date, se trouvent aux prises avec deux définitions contraires de la culture : une, déterminant la qualité de la production culturelle – soit le combat entre culture savante et culture populaire – et une autre, englobant les caractéristiques du mode de vie d'une société. Le sociologue souligne l'apport de Roland Barthes aux *cultural studies* : « En appliquant une méthode d'origine linguistique à des formes de discours non langagiers comme la mode, le cinéma, la cuisine, etc., Barthes a ouvert des horizons insoupçonnés au *cultural studies* contemporaines » (Hebdige, 2008 p. 13). C'est de lui qu'Hebdige tire son approche et c'est pour cette raison qu'il analyse le style des sous-cultures comme un système de signes. Ainsi, le style vestimentaire des punks devient une part intégrante de leur message. Bien entendu, en se

positionnant comme tel, Hebdige privilégie une définition de la culture en tant que mode de vie.

Il soutient que c'est justement dans les discours et gestes du quotidien que les systèmes de représentation exercent la plus forte influence. Les idéologies sont au cœur de chaque système qu'il soit familial, gouvernemental ou culturel : « Certaines acquérant une position dominante tandis que d'autres restent marginales » (Hebdige, 2008 p. 14). Il rappelle, à cet effet, les travaux de Karl Marx, appuyant que les classes qui dominent par leur puissance matérielle imposent également leur domination au niveau idéologique et spirituel. Dans l'ouvrage *Resistance Through Rituals*, dirigé par Stuart Hall et auquel Hebdige collabore, les chercheurs du CCCS entreprennent de lancer la réflexion sur la formation et les caractéristiques des sous-cultures. Ils explorent la façon dont est mise en place cette domination sociale. Hebdige cite Hall à cet effet :

Le terme « hégémonie » désigne une situation dans laquelle une alliance provisoire entre certains secteurs sociaux est à même d'exercer une « autorité sociale totale » sur des groupes subalternes, et ce non pas tant en ayant recours à la coercition ou à l'imposition directe des idées dominantes qu' « en engendrant et en façonnant une forme de consensus telle que le pouvoir des classes dominantes apparaisse comme tout à la fois comme légitime et naturel » (Hall, 1977 cité par Hebdige, 2008, p. 19).

Ainsi, selon Barthes, les idéologies atteignent un statut de normalité ou de naturalité. Bien entendu, les conflits à l'intérieur des classes dominantes sont inévitables et ces consensus ne peuvent être éternels. C'est donc dans une société hégémonique où les idéologies dominantes s'imposent aux individus, déterminant les normes selon lesquelles ils vivront, que prennent racines les groupes étudiés par les deux sociologues. Si tous deux s'entendent sur le fait que les sous-cultures se positionnent en marge de la culture dominante, Hall ajoute que la relation entre les différents groupes culturels ne s'arrête pas là. Il précise que le groupe le plus important est la classe à laquelle appartient un individu :

In modern societies, the most fundamental groups are the social classes, and the major cultural configurations will be, in fundamental though often mediated way "class culture". Relative to these cultural configurations, sub-cultures are within one or other of the larger cultural networks (Hall et Jefferson, 1976, p. 13).

Chaque sous-culture est donc doublement positionnée : d'abord au sein de sa culture de classe, qu'on appellera culture parente, mais également en marge de la culture dominante. Tous les groupes que nous étudierons proviennent de la même culture parente, soit la classe

populaire. Les sous-cultures juvéniles spectaculaires font donc office d'un phénomène urbain, centralisé à Londres. Pourtant, malgré cette classe d'origine commune, chacune des sous-cultures se démarque par des attributs et des idéaux qui leur sont exclusifs.

La période d'après-guerre est celle qui voit naître l'intérêt pour la jeunesse en tant que groupe social distinct comme le fait remarquer Hall:

The term [Youth Culture] is premised on the view that what happened too "youth" in this period is radically and qualitatively different from anything that had happened before. [...]Of course, post-war youth did engage in distinctive cultural pursuits, and this closely linked with the expansion of the leisure and fashion industries, directed at the teenage market (Hall et Jefferson, 1976, p. 15).

Le style devient une préoccupation et un mode d'expression, de même que la principale caractéristique de l'appartenance à une sous-culture juvénile. C'est dans ce contexte d'après-guerre que les premières sous-cultures juvéniles émergent en Grande-Bretagne en opposition directe aux idéologies dominantes. Pour Walter Benjamin, la violence est directement liée au droit, par conséquent à l'existence quotidienne d'un sujet :

Benjamin analyse plus avant les principes de la violence dans le droit positif, qui distingue, dans son essence, entre la violence sanctionnée de l'État, et celle non sanctionnée, à laquelle l'État doit s'opposer par la violence. Ce qu'il résume par le concept de «monopolisation de la violence» par le droit : car la violence, en existant en dehors du droit, constitue non pas par ses fins, mais par sa seule existence, un danger pour le droit (Kambas, p. 72).

La violence existe uniquement autour du concept du droit, mais se porte au secours de deux buts opposés, c'est donc dire que la violence est protectrice ou déconstructive de droits. Autrement dit, la violence occupe soit le pôle de la résistance soit celui de l'oppression. Ainsi les sous-cultures juvéniles, sont le symptôme d'une résistance, d'une manifestation «spectaculaire» (Hebdige, 2008, p. 20) de la rupture face au consensus hégémonique d'après guerre. D'ailleurs, il y a dans cette hypermonstration une violence inouïe. Johnny Rotten, le chanteur des Sex Pistols, dira qu'en adoptant un look «trash» (Temple, 2002) il voulait forcer les gens à les voir en tant que déchets, en tant qu'exclus de la société. La violence se cristallise à travers cette appellation puisque le véritable message qu'envoie le groupe n'est pas «Nous sommes exclus», mais plutôt «Vous qui nous excluez, regardez ce que nous sommes devenus». L'appellation «trash» est alors retournée contre la société hégémonique et pleinement habitée par les jeunes punks qui repoussent les limites et renversent l'exclusion.

Cette violence, qui est d'emblée mise de l'avant par les Sex Pistols, se veut protectrice de droits qui, que ce soit légitime ou non, sont considérés comme bafoués par les adeptes de la sous-culture. Et si la violence est présente dans les gestes et les chansons, elle l'est également dans ce style vestimentaire « trash » adopté par les jeunes de cette sous-culture juvénile « spectaculaire ». Ainsi, le qualificatif « spectaculaire » désigne « les objections et les contradictions [qui] se manifestent obligatoirement, au niveau profondément superficiel des apparences, à savoir au niveau des signes » (Hebdige, 2008, p. 20). Cette appartenance à une sous-culture juvénile s'inscrit dans un registre de la monstration constante. L'usage d'un signe par une sous-culture se distingue de l'usage de sa culture parente par le détournement du sens. La sous-culture reprend donc des éléments de sa culture de classe et en fait un usage illégitime :

[L]e style d'une sous-culture donnée est toujours lourd de signification. Ses métamorphoses sont « contre nature », elles interrompent le processus de « normalisation ». De ce point de vue, elles sont autant de gestes en direction d'un discours qui scandalise la « majorité silencieuse », qui conteste le principe d'unité et de cohésion, qui contredit le mythe du consensus (Hebdige, 2008, p. 20).

Il faut entendre « spectaculaire » également dans le sens d'extraordinaire. Les sous-cultures que nous étudierons ont en commun d'être qualifiées de violentes et d'extrêmes ou, autrement dit, de déviantes. C'est en 1963 que le sociologue américain Howard S. Becker publie *Outsiders : études de la sociologie de la déviance*. L'importance de clarifier le concept de déviance se fait bien sentir chez Becker : « Notre premier problème est de construire une définition de la déviance. Mais avant d'en venir là, nous examinerons quelques-unes des définitions actuellement utilisées, en signalant ce que les recherches qui partent de ces définitions conduisent à négliger » (Becker, 1985, p. 28). La première définition que Becker relève décrit la déviance comme « tout ce qui diffère de ce qui est le plus commun » (Becker, 1985, p. 29). Le problème majeur de cette vision statistique offre une définition superficielle de la déviance. Dans cette perspective, les gauchers ou les personnes aux cheveux roux seraient déviants. Cette définition occulte complètement l'idée de transgression qui est à la base des études de la déviance et qui est le moteur des sous-cultures spectaculaires. Une deuxième définition se calque sur le modèle d'une maladie physique. La déviance devient un pathogène ayant infiltré un organisme en santé. Cette façon de circonscrire la déviance donne, contrairement à la première, une importance majeure au jugement de valeur. Il devient donc impossible de tracer, entre déviant et conventionnel, une ligne qui sera acceptée

par la majorité d'une population. Il existe également un groupe de sociologues qui ont opté pour une approche plus anthropologique en tentant de déterminer ce qui, dans une société, menace la stabilité et la survie. « Une telle conception a le grand mérite de suggérer des domaines de la société où peuvent exister des problèmes dont les individus ne sont peut-être pas conscients » (Becker, 1985, p. 28). Par contre, il reste difficile de véritablement déterminer ce qui est fonctionnel ou non dans une société donnée et pour cette raison, cette définition reste de nature plus théorique que pratique. La dernière définition préexistante qu'il soulève est la plus proche de sa propre conception. La déviance est alors décrite comme « le défaut d'obéissance aux normes du groupe » (Becker, 1985, p. 28).

Becker va admettre en partie cette idée, en y ajoutant toutefois une composante importante. Il se questionne sur le fait que certains comportements transgressant une norme soient punis alors que d'autres soient banalisés. Selon lui, trois facteurs modulent la réaction des membres d'une société face à la transgression de leurs normes : le temps, les types de personnes qui commentent l'acte ou qui sont lésés et les conséquences qui en découlent. L'apport le plus important de Becker à la définition de la déviance, c'est justement cette idée du regard extérieur. La déviance est un statut attribué par la majorité qui crée les normes : « La déviance n'est pas une propriété simple, présente dans certains types de comportements et absente dans d'autres, mais le produit d'un processus qui implique la réponse de d'autres individus à ces conduites » (Becker, 1985, p. 37). Cette façon de définir la déviance portée par le regard des autres, et non pas comme une propriété intrinsèque à un individu, révolutionne complètement le champ d'étude de Becker. D'ailleurs, cette vision attirera énormément les théoriciens des *cultural studies* comme le font remarquer Hall et Jefferson : « Our starting point, as for so many others, was Howard's Becker's *Outsiders* – the text which, at least for us, best signalled the break in mainstream Sociology [...] of what came to be known as “interactionnist”, and late a “transactional” or “labelling” perspective » (Hall et Jefferson, 1976, p. 15). L'influence de Becker sur les *cultural studies* n'est donc plus à prouver et il faut alors comprendre que l'étiquette « déviant » qui est collée aux jeunes participants à ces sous-cultures ne leur est donnée que par leur relation avec la culture et les idéologies dominantes. Cette étiquette de déviant et l'exclusion qui en découle sera le principal vecteur de l'identification des jeunes punks envers les sous-cultures noires. De plus, ceux-ci étant de plus en plus nombreux en sol anglais, il est normal que les interactions entre les sous-cultures en soient modifiées.

Du Reggae au Punk : la notion d'ethnicité

En effet, suite aux nombreuses pertes humaines advenues durant la Seconde Guerre mondiale, la Grande-Bretagne encourage l'immigration des pays membres du Commonwealth et des colonies britanniques. Bon nombre de Jamaïcains sont alors recrutés pour travailler pour les compagnies de chemins de fer ou de transport public. Malgré les campagnes qui encourageaient l'immigration des afro-caribéens, ceux-ci sont reçus au sein d'une société raciste et discriminatoire. Une double notion d'exil se met ainsi en place dans la communauté jamaïcaine en Angleterre : d'abord par rapport à l'Afrique, où les populations vivaient avant l'esclavage, et ensuite par rapport aux Caraïbes. Autour de cette notion d'exil, le reggae prend de l'ampleur dans les années soixante. Pour Hebdige, le reggae « puise à une expérience tout à fait spécifique, celle des Noirs de Jamaïque et de Grande-Bretagne » (Hebdige, 2008, p. 32). La musique reggae apparaît d'abord comme un parfait vaisseau pour le discours religieux du rastafari, cette pensée spirituelle qui comprend l'Afrique comme une terre promise et l'empereur Éthiopien, qui fut lui même exilé en Angleterre, comme une divinité (Hall et Jefferson, 1976, p. 138). Ce mouvement était déjà considéré comme marginal, voire dangereux, en Jamaïque puisqu'il met en lumière les relations de pouvoirs et de classes sociales que le gouvernement essayait de camoufler.

Dans les circonstances dans lesquels vivent les Noirs britanniques, il n'est pas étonnant que le reggae, dans lequel on retrouve à la fois la tradition orale des enfants d'esclaves et leur rapport à la religion, interpelle la nouvelle communauté qui est alors « suspendue entre plusieurs horizons » (Hebdige, 2008, p. 33).

Vers la fin des années soixante, le reggae perd ses influences religieuses, mais demeure à la croisée de plusieurs idéologies. En intégrant la quotidienneté, le reggae s'approprie le registre de la monstration d'une appartenance qui passe par l'apparence et devient une sous-culture comme le décrit Hebdige :

Quelque part entre le ghetto jamaïcain de Trenchtown et les immeubles victoriens de Notthing Hill, la religion rastafari était devenue un « style » : une combinaison expressive de « [dread]locks », de blousons militaires et d'herbe proclamant sans ambiguïté le sentiment d'aliénation des jeunes Noirs britanniques (Hebdige, 2008, p. 38-39).

Le message rasta se transforme et devient le symbole de la résistance noire. Les dreadlocks rappellent la chevelure mêlée et pleine de nœuds des esclaves que les jeunes portent alors pour souligner leur

héritage. Le drapeau de l'Éthiopie devient le symbole par excellence de cette conscience des racines africaines. Dans les années qui suivent, plusieurs sous-cultures noires se développent, soit les Hipsters et les Rude boys. Même si leur attitude face à la classe populaire et leur style vestimentaire varient, ces sous-cultures ont en commun d'être un assemblage d'éléments du ghetto et de faire de l'identité ethnique une préoccupation centrale. Nous avons déjà dit que toutes les sous-cultures spectaculaires juvéniles que nous étudions ont en commun leur appartenance à la classe ouvrière. Cette situation socio-économique commune force la cohabitation des Noirs et des Blancs dans le Est-End ou le sud londonien, les districts défavorisés. Des tensions naissent alors de cette cohabitation forcée et les confrontations violentes sont nombreuses. Au contact de ces sous-cultures essentiellement noires se développent deux branches ou généalogies de sous-cultures blanches : celles qui sont influencées par elles et celles qui se développent autour d'une attitude xénophobe. Le rock and roll, musique qui est centrale à bon nombre de sous-cultures blanches dans les années 60, semblait préparer le terrain pour une entente entre les deux communautés. Née de la fusion entre le gospel noir et la country blanche (Hebdige, 2008, p. 53), cette musique jusqu'alors inédite, aurait dû rendre les frontières entre les groupes blancs et noirs poreuses.

Malgré l'existence de plusieurs groupes xénophobes, le contact entre Blancs et Noirs étant de plus en plus fréquent, les relations entre ceux-ci sont à même de se modifier et certains jeunes adoptent une attitude plus ouverte. C'est dans ce contexte que naît la figure du Skinhead, ancêtre du punk et figure de l'ambiguïté raciale. Bien que cette sous-culture se transforme complètement dans les décennies suivantes, notamment aux États-Unis, en un sous-groupe de la droite radicale se rapprochant du néonazisme, le Skinhead tel qu'il naît dans les années 1960 en Angleterre combat au côté de ses compatriotes de classe, qu'ils soient Noirs ou Blancs. Selon John Clarke, cette sous-culture se base sur une défense non pas d'un territoire, mais d'une communauté (Hall et Jefferson, p. 99). Les adeptes de cette sous-culture ont une conscience intensifiée d'une scission dans la société britannique. En prenant conscience de leur position au bas de l'échelle et l'acceptant, ils créent une opposition marquée « Us-them » (Hall et Jefferson, 1976, p. 100). Ils se placent volontairement en retrait de la société et organisent contre l'autorité une résistance violente. Arborant un style d'ouvrier modèle – cheveux en brosse, bretelles, pantalons Levis, Doc Martens cirées – le Skinhead renoue plus intensément que toute autre sous-culture avant-lui avec la communauté prolétarienne en supprimant toutes les influences bourgeoises. Hebdige utilise l'expression « White Negroe »

(Hall et Jefferson, 1976, p. 99) pour décrire le Skinhead parce que, pour incarner son identité ouvrière, celui-ci puise dans deux sources contradictoires : la culture des immigrants antillais et celle de la classe ouvrière blanche. Au lieu d'être en rupture avec leur culture parente, les Skinheads utilisent les valeurs de leurs parents pour se positionner au cœur de l'histoire d'une classe prolétaire et en défendre les droits. Les valeurs recherchées par ce groupe sont celles d'une classe organisée selon un mode défensif. Par contre, la condition des ouvriers s'étant relativement améliorée, cette position défensive s'est peu à peu perdue. La position des immigrants jamaïcains dans la société raciste anglaise ressemble alors à celle d'un groupe prolétaire blanc dont la position n'aurait pas été corrompue par des influences extérieures. Leur communauté est plus désespérée et leur souffrance plus pure, ils se rapprochent donc davantage des valeurs idéalisées par les jeunes Skinheads. Leur inclusion des immigrants jamaïcains ne les empêche toutefois pas de mener des attaques contre d'autres groupes minoritaires et de s'occuper au « Paki-bashing » et au « Queer-bashing » (Hall et Jefferson, 1976, p. 102).

Le Punk et ses racines décolorées

Le Punk descend directement du Skinhead, le style prolétarien s'intensifie et des éléments plus subversifs se rajoutent à leur style (épingles de nourrice, chaines, vestes tachées...). L'intrusion du *glamrock* dans le paysage culturel explique la radicalité accrue du punk par rapport au Skinhead. Le message que lançaient David Bowie, Marc Bolan et les autres *glamroqueurs* était un message d'évasion. Ils voulaient démontrer qu'on pouvait s'échapper de son statut par l'imaginaire, qu'on pouvait échapper à sa race et surtout à son genre. Les Punks réagissent à cette sous-culture apolitique en créant une sous-culture plus radicale et plus subversive et en mettant de l'avant le message contraire : « There is no way out » (Temple, 2002).

Le Punk combat le côté naturel attribué aux idéologies dominantes en exagérant l'aspect artificiel et plastique du look. Même si Hebdige ne s'attarde pas sur le terme déviance, la notion, telle que pensée par Becker, permet de comprendre l'esprit de contestation qu'ont en commun toutes les sous-cultures étudiées. Adopter un de ces styles équivaut à une transgression des normes établies et le punk, très au fait de sa déviance, fait tout ce qu'il peut pour donner à voir son esprit contestataire. Le Noir devient alors un symbole de l'aliénation qui est centrale à la sous-culture punk. Il représente, comme l'écrit Hebdige, « l'essence de l'underground et incarne toutes les valeurs qui

cohabitent en marge et en opposition aux normes de conformité et de tempérances de la société majoritaire» (Hebdige, 2008, p. 47). Le reggae est évidemment très attirant pour ces jeunes punks, toujours issus des quartiers populaires, puisqu'il représente l'ultime aliénation, celle qu'eux même voudraient pouvoir représenter. Dans *Filth and Fury*, un rockumentaire¹ qui relate l'époque du point de vue des Sex Pistols, un des musiciens dit que c'est au contact des Jamaïcains de leur quartier qu'ils commencent à entrer dans l'univers de la musique. D'ailleurs, si le punk est la sous-culture qui reprendra le mieux les signes de sa culture parente pour les subvertir, le créole jamaïcain dans lequel est chanté le reggae reste le signe le plus habilement subverti, retournant la violence du colonisateur contre lui en lui rendant sa propre langue étrangère. C'est ce que les Punks feront de l'épingle à nourrice, entre autre, symbole d'abord d'un soin porté à un jeune enfant qui prend une signification violente lorsque portée sur la veste d'un punk ou dans le nez de la Reine.

Le reggae devient de plus en plus impénétrable pour les Blancs quand celui-ci, qui est d'abord un discours spirituel, intègre un message de plus en plus politique sur l'expérience noire. Cette africanisation exclut d'emblée l'ouverture envers les Blancs. Elle crée une essence noire et efface les limites entre les différences expériences des immigrants jamaïcains. Selon Hall, la première phase de la représentation des Noirs est celle de «l'expérience noire en tant que cadre singulier et unificateur fondé sur la construction d'une identité traversant les différences ethniques et culturelles existant entre les différentes communautés» (Hall, 2007, p. 204). Les Noirs prennent la position de l'autre, invisible dans le discours blanc dominant, essentialisant leur identité autour de l'exclusion et de l'oppression. Avant de poursuivre, il faut comprendre que, pour Hall, la représentation a un double effet. Certes, elle exprime les particularités d'une société donnée, mais elle a également un rôle constitutif. Cette radicalisation du caractère africain et exclusif du reggae a pour effet de participer à une essence noire. Pour Hall, «[l]e moment essentialisant est faible parce qu'il naturalise et déhistorise la différence, confondant ce qui est historique et culturel avec ce qui est naturel, biologique et génétique» (Hall, 2007, p. 224). Le signifiant noir est alors détaché de son histoire, de sa culture, mais surtout de sa classe et de son appartenance ouvrière. Cet essentialisme renforce le binarisme. Pour Hall, il est impératif de refuser la binarité, de ne pas être Noir ou Britannique, mais Noir et Britannique.

¹ Genre filmique qui documente le parcours d'une figure rock et qui fait un retour dans les années 2000 aux États-Unis.

Le mouvement punk ne peut pas soutenir une vraie relation d'influence avec les sous-cultures noires parce que celles-ci, par une politisation plus radicale, renforcent l'exclusion ethnique. À défaut de pouvoir utiliser le drapeau Éthiopien comme symbole de leur aliénation, les groupes punks, qui tentent tout de même de créer une parallèle blanc à l'identité rastafari afin de légitimer leur sentiment d'exclusion et la violence mise de l'avant pour le combattre, se tournent vers un registre familier et convoquent des référents culturels traditionnels anglais. Les Sex Pistols, le premier groupe de musique punk, sont sans aucun doute l'emblème de la sous-culture. L'utilisation qu'ils ont faite du portrait de la Reine et de l'Union Jack, à des fins iconoclastes bien évidemment, a eu pour effet de générer des valeurs d'anarchie et de déclin, contrairement à celles mises de l'avant par le reggae. De plus, c'est contre des problèmes typiquement anglais que les punks réagissent : suite à la grève des vidangeurs qui dura plusieurs mois, les punks expriment leur frustration face aux énormes montagnes de déchets qui remplissent les rues en intégrant le sac de poubelle à leur look. Le chanteur, Johnny Rotten, dira d'ailleurs : « Wear a garbage bag for god sake and then you're dealing with it » (Temple, 2002).

Si le Punk tire son exil et son aliénation dans un territoire qu'il ne reconnaît pas et qui ne le reconnaît pas, il est important de se souvenir qu'il est exilé dans son propre pays. C'est donc dire que l'exil, qui est exprimé par le reggae, est un exil passé face à une terre lointaine, alors que l'exil des punks est fixé dans un présent sans avenir. Comme cet exil est la condition de l'ici-maintenant des punks, Hebdige parle alors d'un « exil volontaire et sans retour » (Hebdige, 2008, p. 70). Le refus de l'autorité, qui est caractéristique du punk, mène inévitablement à la transgression des normes. Ainsi, les comportements violents qui témoignent de cette défiance face à ce qui est normatif sont acceptés à l'intérieur de la sous-culture et même valorisés puisque considérés comme légitimes ou protecteurs de droits. En fait, ce n'est pas seulement l'autorité que ceux-ci rejettent. Cette attitude, qui est porteuse d'un puissant sentiment d'aliénation, est également dirigée contre toute leur société et contre l'hégémonie qui la domine : « C'est cette façon de se sentir étranger à l'« innocence » trompeuse des apparences qui caractérise aussi les Teddys Boys, les Punks et sans doute d'autres futurs groupes de déviants » (Hebdige, 2008, p. 22). Becker souligne d'emblée dans son livre que l'étranger (ou l'outsider) a un double statut : la société le rejette sur le fait des transgressions dont il se rend coupable, mais lui-même n'a pas envie de rejoindre la société ou de s'y conformer. Il se voit comme étranger aux normes mises en place par la majorité et s'éloigne de la normalité pour se soustraire à ces règles.

La rencontre impossible : le punk et l'appartenance ethnique

Malgré la proximité des groupes punks envers leurs camarades noirs, l'écart entre Noirs et Blancs est insurmontable. Sur le plan musical, le Punk joue dans les aigus alors que le reggae donne dans les basses. De plus, les groupes punks iconiques font appel à des influences associée à la culture britannique traditionnelle pour parler de leur exil. Comme le fait remarquer Ruth Adams, les documentaires sur les Sex Pistols dévoilent bien l'influence qu'ont eue sur eux des grands canons de la littérature britannique :

[The films] clearly locate punk within the context of English cultural history. Explicitly illustrated are Lydon's use of Shakespeare's (or, more specifically, Olivier's) Richard III to create his stage persona, and both his and McLaren's employment of Dickensian imagery—Oliver Twist in particular—in the construction of the band's image. McLaren describes the Pistols as his “little Artful Dodgers²” thus casting himself in the role of one of the two most notorious Jewish entrepreneurs in English literature (Adams, p. 470).

The « Artful Dodger », ou « Le Renard » (Dickens, 2005, p. 347) dans sa traduction française, est un personnage de Dickens, un petit voleur qui aide Oliver Twist dans le roman du même nom. En donnant ce sobriquet aux membres du groupe, McLaren se place dans la position de Fagin, le coordonnateur de la bande de voleur, récrivant ainsi l'histoire du jeune orphelin opprimé dans la société victorienne. Ce faisant, le gérant investit les Sex Pistol de l'espoir que porte l'histoire du jeune garçon, soit l'espoir de quitter la position de moins que rien dans la société hiérarchisée anglaise. Le punk s'éloigne de plus en plus de ses racines noires au détour des années 80 en prenant des tendances plus nihilistes. Cette dérive du politique au nihilisme est illustrée à même la discographie des Sex Pistols. Lancé en 1976, *Anarchy in the U.K.* (Sex Pistols, 1976) annonce l'anarchie qui doit inévitablement venir et propose un plan d'action, ou, comme le dit McLaren : « a statement of self-rule, of do-it-yourself » (Stratton, 2007, p. 128). Quand seulement un an plus tard ils lancent *God save the Queen*, cet esprit contestataire se dissipe au profit d'un désabusement et d'un détachement comme en témoignent les paroles : « God save the Queen her fascist regime/ There is no future in England's dreaming » (Sex Pistols, 1977). Les Sex Pistols s'attaquent à la monarchie, symbole ultime de leur aliénation,

2 Le Renard, en traduction française, est le petit orphelin qui intègre Oliver Twist à la bande de voleurs.

sans pouvoir promettre un retour ou une solution comme le feront les musiciens de reggae ou comme ils le faisaient eux-mêmes un an auparavant. Plus le punk devient punk, tel qu'on le conçoit aujourd'hui dans son esthétique nihiliste et désabusée, plus il s'éloigne des groupes qui l'ont influencé et l'ont légitimé. Ceux qui restent plus proche de leur influence jamaïcaine, créent des sous-genres qui se détacheront peu à peu de la sous-culture punk.

En fait, malgré leur opposition marquée à la monarchie et leur esprit contestataire, Ruth Adams affirme que les Sex Pistols trouvaient mieux leur place dans la tradition anglaise qu'ils ne le pensaient :

The Pistols themselves are presented less as menaces to society than the inheritors of the English music hall tradition [...]. The Pistols, it is stressed, were working in the tradition of English, working-class musical theatre, not rock and roll, which was—like other undesirable rogue elements such as heroin, Nancy Spungen, and a uniform of black leather jackets—an American import (Adams, p. 471).

En plus de décolorer leurs racines noires, soit de se délaissier de tout ce qu'ils avaient voulu prendre à la culture jamaïcaine, les premiers punks s'ancrent dans une imagerie et une tradition typiquement anglaise : s'ils entretiennent un rapport ambivalent envers l'ethnicité, c'est d'abord envers leur propre origine. Leur volonté de quitter le territoire et de déconstruire la culture britannique est claire, tant dans leurs chansons que dans les documentaires, mais n'ayant nulle part où aller, ils n'ont d'autres choix que de convoquer le seul imaginaire qu'ils connaissent, soit l'imaginaire anglais. Johnny Rotten dira d'ailleurs à ce sujet : « We declared war to England without even meaning to... » (Temple, 2002). Cette position flottante entre un pays dont ils s'inspirent, mais qu'ils voudraient voir changer, est peut-être ce qui causa leur perte après seulement deux années d'activités.

Il convient de se questionner sur la place que prend la sous-culture punk après la chute des Sex Pistols. Avec la postmodernité, Hall souligne qu'il existe toujours un espace donné pour ces sous-cultures contestataires, mais celles-ci se trouvent plutôt à l'intérieur de la culture dominante, dans un espace régi par celle-ci. D'ailleurs, cette récupération et cette marchandisation de la marge par la culture dominante ne plairait pas aux jeunes qui ont agit en tant que pionniers dans le phénomène des sous-cultures. Ils répondraient probablement que la contestation ne s'achète pas et qu'une fois qu'elle est produite à la chaîne, une sous-culture cesse d'exister. D'ailleurs, les membres des Sex Pistols déplorent ce qui est advenu de la sous-culture punk, traitant leurs successeurs et leurs fans de « fake » ou de « sheep » (Temple, 2002). Pour eux, l'idée

était d'être original et de ne pas laisser la société leur dicter leur façon d'être, bref de résister. Ils diront d'ailleurs que s'ils n'avaient pas créé le mouvement, ils n'auraient pas eu les moyens d'y participer. Ils n'auraient jamais eu assez d'argent pour avoir le bon look.

Il ne relève pas du hasard que les jeunes punks aient arrimé leur sous-culture à une certaine appartenance au rastafari et à la culture populaire noire. Les conditions d'après-guerre qui forcent une cohabitation plus étroite entre les nouveaux arrivants jamaïcains et les jeunes prolétaires facilitent la perméabilité des identités mises de l'avant par les sous-cultures juvéniles qui, de par leur position marginale, remettent en culture l'hégémonie dominante. Taxés de l'étiquette de « déviants », les jeunes punks comparent le sentiment d'exclusion qui en découle à celui de leurs camarades jamaïcains, exilés loin de leur noyau identitaire, l'Afrique. Ainsi, la violence mise de l'avant par les punks se veut une violence protectrice ou réparatrice, visant à corriger ce sentiment d'être exilé à même leur terre natale. Autrement dit, le rapprochement entre le rastafari et le punk et l'influence que le premier mouvement opère sur le deuxième, se veut une légitimisation de la violence mise de l'avant par les Sex Pistols, tant au plan spectaculaire par leur style plastique et artificiel, que par les gestes réels. Par contre, même si les musiciens du groupe iconique ont appris à jouer aux contacts des jeunes noirs de leur quartier et qu'ils partagent la position déviante, exilés en marge de la société, la position contestataire des Sex Pistols se développe à la fois à travers des référents culturels typiquement anglais et contre des problèmes ou des conflits propres à l'Angleterre. Ainsi, en tentant d'établir un parallèle blanc à l'identité rastafari, les Sex Pistols s'ancrent plus profondément dans la culture anglaise, celle-ci même dont ils se sentent exclus. Avec le temps, les Sex Pistols développent une esthétique nihiliste et une violence qui semble puiser à une incapacité à se placer au sein de leur société.

Bibliographie

- ADAMS, Ruth. 2008. «The Englishness of English Punk: Sex Pistols, Subcultures, and Nostalgia», *Popular Music and Society*, Vol. 31, n° 4, p. 469-488.
- BECKER, Howard S. 1985. *Outsiders, Études de la sociologie de la déviance*, Paris, Éditions Métailié, 248 p.
- DICKENS, Charles. 2005. *Oliver Twist* ; traduit de l'anglais par Michel Laporte, Paris, Hachette, 347 p.
- HALL, Stuart et Jefferson, Tony (dir. Publ.). 1976. *Resistance Through Rituals : Youth Subcultures in Post-war Britain*, London, Hutchinson Editions, 287 p.
- HALL, Stuart. 2007. *Identités et culture : politiques des cultural studies*, Paris, Éditions Amsterdam, 327 p.
- HEBDIGE, Dick. 2008. *Sous-culture : le sens du style*, Paris, Éditions La Découverte, Zones, 156 p.
- KAMBAS, Chryssoula. 1984. «Walter Benjamin lecteur des "Reflexions sur la violence" », *Cahiers George Sorel*, Vol. 2, n° 2. pp. 71-89.
- STRATTON, Jon. 2007. «Punk, Jews, and the Holocaust-The English Story» *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*, Vol. 25, n° 4, été 2007, p. 124-149.

Filmographie

- TEMPLE, Julien. 2002. *Filth and Fury*, Film Four, 108 min.

Musicographie

- SEX PISTOLS. 1976. *Anarchy in the U.K.* – Single CD – EMI.
- _____. 1977. *God Save the Queen* – Single CD – Virgin Records.