HAL
open science

# Le cas de la sous-culture punk féministe américaine : vers une redéfinition de la relation dialectique "mainstream -underground" ?

Manon Labry

▶ **To cite this version:**

Manon Labry. Le cas de la sous-culture punk féministe américaine : vers une redéfinition de la relation dialectique "mainstream -underground" ?. Sociologie. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. Français. NNT : 2011TOU20059 . tel-00639269

**HAL Id: tel-00639269**

**https://theses.hal.science/tel-00639269**

Submitted on 8 Nov 2011

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Thèse

## En vue de l'obtention du

# Doctorat de l'Université de Toulouse

**Délivré par l'Université Toulouse II – Le Mirail**
**Etudes du monde anglophone**

**Manon Labry**

23 Septembre 2011

# Le cas de la sous-culture punk féministe américaine. Vers une redéfinition de la relation dialectique « mainstream »-« underground » ?

Ecole doctorale Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (ALLPH@)
Laboratoire Cultures Anglo-Saxonnes

**Thèse dirigée par les Professeurs Nathalie Dessens et Philippe Birgy**

**Rapporteurs :**
**Monsieur Claude Chastagner, Professeur, Université de Montpellier III**
**Monsieur Georges-Claude Guilbert, Professeur, Université de Tours**

# Le cas de la sous-culture punk féministe américaine.

# Vers une redéfinition de la relation dialectique

# « mainstream » - « underground » ?

Laboratoire CAS (Cultures Anglo-Saxonnes) EA 801 Université de Toulouse - Le Mirail / Maison de la Recherche / 5, allées Antonio-Machado
31058 TOULOUSE Cedex 9

# Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier vivement ma directrice de recherche, Madame Nathalie Dessens, pour ses précieux conseils, sa disponibilité, sa rigueur et sa constance, ainsi que mon co-directeur, Monsieur Philippe Birgy, pour son aide avisée en matière de théorie et de musique. Un grand merci également à Messieurs Claude Chastagner et Georges-Claude Guilbert qui ont aimablement accepté de faire partie du jury de soutenance.

Je remercie aussi le laboratoire CAS, ainsi que l'IDA, qui m'ont tous deux accordé leur soutien financier en me faisant bénéficier de bourses de mobilité qui ont rendu un travail de terrain possible.

J'exprime ici toute ma gratitude à mes parents, pour leur confiance à toute épreuve, leur aide et leur soutien indéfectible en tous points, ainsi qu'au reste de ma famille, qui a suivi de près l'évolution de ce travail. Ma plus profonde reconnaissance va ensuite à Sophie, pour l'aide constante qu'elle m'a fournie. Son soutien moral était aussi précieux que ne l'ont été nos discussions pour faire avancer mon travail et ma pensée. Ce travail n'aurait probablement pas été mené à terme sans elle.

Un très grand merci enfin à mes amis, tous autant qu'ils sont, pour m'avoir soutenue, divertie et suivie de près en nombre. Une mention spéciale à Laure, Luc, Gégé, Morgane et Bœuf, pour m'avoir épaulée fidèlement et fait avancer mon travail. Merci enfin à Clara, qui m'a fait bénéficier de sa bibliothèque longtemps.

Ce travail doctoral consiste en une considération de la nature complexe et ambivalente des relations qui sont tissées entre « culture dominante » (« mainstream ») et sous-cultures contestataires « underground », à travers l'examen du cas de la sous-culture punk, et plus spécifiquement, du cas de la sous-culture punk féministe américaine (sous la forme du courant « riot grrrl » notamment). En nous appuyant sur les discours des actrices et acteurs de ces sphères féministes et anticapitalistes d'une part, et d'autre part sur la production théorique à laquelle ont pu donner lieu les phénomènes sous-culturels marginaux et/ou contestataires, en particulier depuis la fin des années 1970, nous souhaitons mener une réflexion sur le rôle social que peut revêtir ce genre de regroupements sociaux. De quel(s) sens leurs protagonistes investissent-t-ils leurs pratiques ? Quel peut être l'objectif d'une telle démarche, si tant est qu'il y en ait un ? Par ailleurs, il s'agit également de s'interroger sur le concept de subversion : où peut-encore se situer un éventuel potentiel disruptif, dans une société qui, comme l'ont déjà souligné beaucoup de penseurs, ainsi que beaucoup des détracteurs de cette « idéologie dominante », semble en dernière analyse assez bien s'alimenter, paradoxalement, de sa critique. Ce sont ces questionnements qui sous-tendent, dans le cadre d'une dernière partie, la mise en perspective diachronique du punk que nous proposons, en comparant cette tendance avec les réjouissances carnavalesques médiévales telles que les a décrites Mikhaïl Bakhtine, et avec l'esprit dionysiaque que Nietzsche s'est employé à cerner.

Mots clefs : sous-culture, punk, féminisme troisième vague, riot grrrl, underground, DIY, subversion, carnaval, Dionysos

# Rethinking the 'Mainstream/Underground' Dialectic: A Case Study of American Feminist Punk Subculture

This dissertation seeks to analyze the complex and ambivalent relationships that exist between mainstream ‘dominant’ culture and oppositional underground subcultures, through the study of American feminist punk subculture (notably under the form initiated by the riot grrrl networks). By confronting the views and discourses expressed by insiders of this feminist and anticapitalist subculture on the one hand, and drawing from the theoretical background of subcultural studies on the other hand, we want to examine the social function of these types of networks. How do insiders conceive their own involvement and their subcultural practices? What is the purpose of an anti-establishment underground subculture, if ever there is one? We seek also to question the concept of subversion: is it possible for a subcultural group to exert a disruptive potential in a society that apparently largely feeds on criticism of itself. We will sketch out some answers to these issues in the last part of this work by drawing some parallels between punk and feminist punk subcultures, medieval carnivalesque practices as they are described by Mikhaïl Bakhtin, and the Dionysian spirit depicted by Nietzsche.

Keywords: Subculture, punk, third wave feminism, riot grrrl, underground, DIY, subversion, carnival, Dionysus

# Table des matières :

**Remerciements**…….…….3

**Résumé en français et mots clefs**……4

**Résumé en anglais et mots clefs**…….……..5

**Table des matières**…….……6

**Introduction**……..…… 9

**I) Définitions et remises en contextes : constitution et caractéristiques de la sous-culture punk**…..…….…….……21

1) Les racines du punk. Tour d'horizon de ses premières manifestations……22
   a. Premiers développements américains et constitution des réseaux initiaux.23
   b. L'avatar britannique……...……36
   c. Les épigones du punk……..……47

2) « Jigsaw Youth ». Comment dégager des éléments de cohésion pour une tendance disparate ?…….……...….51
   a. Généalogie du nom « punk »…….…..53
   b. Punk, l'individu de la « Blank Generation »……..…….55
   c. Du second degré disruptif à l'esthétisation politisante……58
   d. L'obédience à l'idéologie Do-It-Yourself……...66

3) La place des femmes et du féminisme dans le rock et le punk jusqu'à la fin des années 1980……...74
   a. Rock, punk et masculinité……75
   b. Le rôle du mouvement féministe « seconde vague » et de la « women's music » ...……..81
   c. Le *backlash* des années 1980, et le nouvel élan à la fin de cette décennie..85

**II) « Revolution Grrrl Style Now ! » : le courant riot grrrl et son héritage**……..98

1) Les premiers « girl germs »…….……98
   a. Contextes…….……98
   b. Emergence du réseau initial……..104
   c. Premiers développements locaux……..107

2) Extension des réseaux et entrée en scène des media de masse……...…..111
   a. Premières couvertures médiatiques « mainstream »……...…..111
   b. Réactions et dissensions au sein du réseau initial……...…..118

c. Dissolution progressive des premiers réseaux et manifestations épigones du courant……..…..125

3) Aspects idéologiques I : riot grrrls et pratique féministe……137
a. Riot grrrls et féminisme « troisième vague »……137
b. Un féminisme destiné à une population jeune……..148
c. Une conception systémique des rapports d'oppression……154

4) Aspects idéologiques II : Identité et communauté……162
a. Des identités en construction……162
b. Expression et révolution……167
c. L'importance de la communauté……...172
d. Bilan provisoire……181

**III) Remise en contexte théorique. Le champ des études sous-culturelles et le cas de la sous-culture punk féministe américaine**……185

1) Définition générale et émergence du concept de sous-culture……..185
a. La double paternité Tönnies – Durkheim……..185
b. L'Ecole de Chicago : sous-cultures, anomie, sociologie urbaine et criminologie……192
c. Sous-cultures, interactionnisme et Etudes Culturelles……..198

2) Constitution de la disciplines « Etudes sous-culturelles ». Le CCCS……...209
a. Sous-culture : une double résistance à la culture dominante et à la culture « parente »……...210
b. Sous-cultures spectaculaires, résistance symbolique et « Hégémonie »...215
c. Hebdige, Barthes et les mythes……222
d. Sous-cultures, récupération et commodification……..227

3) Critiques et développements contemporains……231
a. L'approche trop univoquement classiste du CCCS……...231
b. Les limites de l'approche sémiotique……237
c. Une vision assez manichéenne de la dialectique « mainstream » - « underground »……..240
d. Post-sous-culturalisme » et retour à l'individu……..……..244

4) Le punk féministe à la lumière des théories sous-culturelles……252
a. Bilan provisoire et recentrage……252
b. Anticapitalisme, « mainstream » et « underground »……..258
c. Riot grrrls, théorie, identité et communauté……..…261
d. Riot grrrls, media et récupération……..270

**IV) Punk, carnaval et esprit dionysiaque. Changements de perspectives**……287

1) L'esprit carnavalesque et l'esthétique grotesque……...……288
a. Carnaval et études culturelles……289

b. Le carnaval comme second principe de réalité…….……291
c. Lien social et organicité, grotesque et subversion……294
d. L'esprit carnavalesque et l'esthétique grotesque après la Renaissance…300

2) L'esprit dionysiaque selon Nietzsche……306
a. Monde officiel apollinien et second principe de réalité dionysiaque……307
b. L'extase dionysiaque comme dépassement des mythes hégémoniques ?.312
c. L'effroi et la jubilation……..317
d. L'esprit dionysiaque et la logique : Socrate contre Dionysos...…….…..323

3) La sous-culture punk. Convergences et divergences…….327
a. Bilan provisoire…….328
b. La vie sans rampe……..331
c. Organicité vs communauté ? Le cas des riot grrrls……...334
d. Le punk américain des années 1970 et le principe d'individuation……..339
e. Illogisme et subversion…….347

4) Synthèse et ouvertures……351

**Conclusion générale**……...…….……..358

**Bibliographie**….……363

**Discographie**……..383

***Annexes***……385

Entretiens. Précisions méthodologiques…….386
Entretien avec Dyanne (Harum Scarum, Red Herring,…) ……..……..387
Entretien avec Marlene, Jocelyn et Yag (Queercontrol Records)……..……394
Entretien avec Alison Wolfe (Bratmobile, Partyline,…)…….….….401
Glossaire…….……406
Index……...410

# Introduction

*Assez souvent comme [Socrate] le raconte en prison à ses amis, il eut une vision qui lui disait chaque fois « Socrate, cultive la musique ! » Jusqu'à ses derniers jours, il se tranquillise en se persuadant que sa philosophie est l'art des muses porté à sa plus haute expression et ne croit pas qu'une divinité lui parle de la « musique vulgaire et bonne pour le peuple ». Enfin, en prison, pour rassurer pleinement sa conscience, il se résout à cultiver cette musique dédaignée. Dans cet état d'esprit, il compose un hymne en l'honneur d'Apollon et met en vers quelques fables d'Esope. Ce qui lui fit un devoir de ces exercices, ce fut un avertissement semblable à la voix de son démon ; sa lucidité apollinienne lui disait que, tel un roi barbare, il ne comprenait pas une haute divinité et qu'il était en danger de se rendre coupable à son égard par incompréhension. Cette parole entendue en rêve est le seul indice d'une pensée qui dépasse les frontières de la logique. Peut-être – ainsi dût-il s'interroger – ce que je ne comprends pas n'est-il pas forcément absurde ?… Peut-être existe-t-il une région de la sagesse d'où le logicien est banni ?… Peut-être même l'art est-il le complément nécessaire de la science ?…*[1]

Appréhender, dans le cadre d'un travail doctoral, un courant tel que le punk, d'une manière générale ou, plus spécifiquement, le punk féministe, en tentant de ne pas en dénaturer la signification et le propos, s'avère être un exercice périlleux, presque contradictoire en lui-même. Elire, pour ce faire, le prisme dichotomique d'une relation supposément dialectique entre culture « mainstream » et sous-cultures « underground » contestataires relève véritablement de la gageure. A lui seul, d'ailleurs, le choix du terme (et du cadre de lecture et d'analyse) de « sous-culture » s'avère, à certains égards, problématique pour envisager les phénomènes qui nous occupent. Cette question ressurgira dans le présent travail. Précisons simplement d'ores et déjà qu'en optant pour cette appellation, nous avons souhaité nous adosser, en partie, à une démarche scientifique et un contexte théorique, issus d'une sous-catégorie des études culturelles (notamment anglo-saxonnes). Le terme de « sous-culture »

[1] Friedrich Nietzsche (traduit de l'allemand par Cornélius Heim), *La Naissance de la tragédie* (Paris : Editions Gonthier, 1964) 95.

sera donc à considérer comme une traduction imparfaite du vocable « *subculture* », un vocable parfaitement dépourvu de la connotation négative que revêt le préfixe français « sous- ».

Le punk et le punk féministe ont déjà fréquemment été envisagés en tant que phénomènes sous-culturels, dans les sphères académiques comme dans les sphères médiatiques et culturelles. Néanmoins, ces courants, bien que l'on puisse dégager quelques caractéristiques relativement invariables, sont tout sauf homogènes et clairement circonscriptibles. Il apparaît en dernière analyse, compte tenu du fait qu'il s'agit de réseaux informels, de tendances fuyantes, évasives, bigarrées, évolutives, et désirant le rester, que l'une des manières les plus envisageables d'aborder ceux-ci soit de les décrire partiellement « en creux », comme nous pourrons le voir. Mentionnons seulement ici qu'à notre sens, ils ne sont, en tout cas, en aucune façon réductibles à un courant musical : la diversité de la nature des productions musicales pouvant être associées aux sphères punk concourt d'ailleurs à invalider l'idonéité d'une approche de ce type.

La scène punk, ou plutôt la scène qui sera *a posteriori* considérée comme ayant jeté les bases et donné son orientation initiale au punk, émerge aux Etats-Unis, dès la fin des années 1960, notamment, mais pas uniquement, à New-York. Il faudra toutefois attendre la seconde moitié des années 1970 pour que le terme « punk » se répande réellement, et soit finalement associé, d'abord, à cette tendance, puis, bien plus largement, à la traduction anglaise de cette culture, à partir de 1976. Durant la première décennie américaine du punk, davantage que d'une sous-culture relativement structurée, comme cela sera plutôt le cas en Angleterre, il s'agit en quelque sorte de l'agrégat de personnalités hautes en couleurs, « marginales », cultivant pour beaucoup un certain nombre d'affinités avec les cercles artistiques, et qui convergent et gravitent régulièrement autour de salles de concert qui laissent le champ libre à une génération émergente de formations musicales d'un genre résolument nouveau.

Cette scène se constitue en effet, en grande partie, en réaction à la culture et à l'idéologie hippie. D'un point de vue musical, du Velvet Underground à Blondie, en passant par les Stooges, les Ramones, les New York Dolls ou le Patti Smith Group, il s'agit fondamentalement de fouler aux pieds ce qui est devenu prérequis dans le domaine du rock au fil des années précédentes, nommément l'expertise technique et l'aspect « grand-spectacle » des concerts. Pour tous ces artistes, c'est à l'« énergie » qu'est accordée la primauté, à l'élan créatif et passionné. C'est cet état d'esprit, sous-tendant, à l'origine, essentiellement le processus créatif, qui donnera par la suite lieu à un certain nombre de développements dans des domaines plus variés, développements davantage assortis d'une démarche politique, et qui

initiera l'idéologie Do-It-Yourself (DIY) (pour donner quelques exemples, le DIY concernera par exemple la diffusion de productions musicales ou littéraires, ou sera à l'origine d'une forme de mutualisation des savoirs et savoir-faire, ou encore sous-tendra des modes de vie alternatifs en autogestion).

Cette contrevenance aux canons et à la tradition rock va, par ailleurs, de pair avec une certaine mise à mal de bon nombre d'autres codes et convenances. Au cœur du courant polymorphe et hétéroclite que l'on a coutume de qualifier de « punk », se trouve, en effet, au moins un invariant : la répudiation de l'idéologie dominante capitaliste et de la société du spectacle, le refus d'obtempérer et d'avancer conformément à leurs règles. La philosophie de l'action que constitue le Do-It-Yourself participe d'ailleurs de cette dénonciation, plus ou moins frontale : elle est fréquemment envisagée comme le contre-pied de ce que les protagonistes de ce courant identifient comme une typicité de la société consumériste, à savoir une omniprésente incitation à la passivité. Si, au départ, cette opposition à l'idéologie dominante se manifeste davantage dans les pratiques que dans les discours, et si le punk américain de la première heure relève plutôt d'un geste de déni vaguement méprisant et aboulique, celle-ci se fait de plus en plus frontale au fil des années : le punk s'assortit petit à petit de messages politiques plus radicalement contestataires.

Le courant punk féministe américain compte parmi ces développements subséquents plus politisés, du moins dans l'acception plus traditionnelle de ce dernier terme. Dans le cadre de ce travail, nous avons choisi de porter notamment notre attention sur l'une des manifestations les plus visibles de ce courant punk féministe, en nous penchant sur le cas du phénomène riot grrrl,[2] ainsi que sur certaines de ses formes dérivées. Il faut ici préciser qu'à l'origine, le punk avait, d'une certaine façon, permis aux femmes d'accéder à l'espace scénique dans une mesure plus grande que ce n'était le cas par le passé dans le monde du rock. En bousculant les normes et les conventions les plus acceptées, le punk, au départ, avait aussi transgressé les normes de genre, et facilité l'expression des femmes dans ces sphères. Le courant riot grrrl naît cependant au début des années 1990, au terme d'une décennie de « *backlash* »[3] pour les femmes dans le monde du punk (et sans doute dans la société de manière plus générale). Pendant les années 1980, en effet, les cercles punk deviennent à leur

[2] Précisons ici que nous avons choisi de ne pas mettre de majuscules lorsque nous faisons mention de l'appellation « riot grrrl ». Il n'existe à notre connaissance pas de *doxa* en la matière, mais il nous a semblé que le fait de ne pas mettre de majuscules reflétait davantage la démarche de ces jeunes femmes, qui ont toujours tenté de ne pas se constituer en mouvement clairement défini, comme nous allons le voir.

[3] Titre de l'ouvrage de Susan Faludi, *Backlash : The Undeclared War Against American Women* (New York : Crown Publishing, 1991) dans lequel celle-ci décrit le contrecoup, après la décennie d'avancées qu'avaient constituée les années 1970, que subissent les femmes dans les années 1980 aux Etats-Unis.

tour très codifiés et se masculinisent, notamment avec le développement de la scène « hardcore ».[4]

En réaction à ce retour de bâton, mais aussi parce qu'elles souhaitent développer une forme de féminisme qui leur ressemblerait, de jeunes femmes commencent ainsi à s'associer, notamment à Olympia, dans l'Etat du Washington, et à Washington, DC, pour développer leur propre culture punk, féministe et anticapitaliste. Au départ très locaux, ces réseaux s'étendent peu à peu grâce à la diffusion, à l'écart des média de masse, des productions musicales et littéraires de ces jeunes femmes. La sous-culture se cimente progressivement autour d'une base de références musicales commune (parmi les premiers groupes associés à cette tendance, l'on peut par exemple citer Bikini Kill, Bratmobile, Heavens to Betsy ou encore le groupe britannique Huggy Bear), mais également par le biais de fanzines,[5] qui donnent lieu à de nombreux échanges et permettent la diffusion d'informations. Par ailleurs, certains de ces collectifs informels nouvellement créés se rassemblent régulièrement lors de réunions non-mixtes du type des groupes de conscience féministes des années 1970, ou encore lors de festivals ponctuels lors desquels sont organisés concerts, expositions, ateliers et discussions de natures diverses.

A la différence des réseaux punks américains de la première heure, les riot grrrls construisent leur sous-culture de manière « autoréflexive », en quelque sorte : nourries des exemples antérieurs des phénomènes de récupération qui ont pu toucher certaines sous-cultures, mais aussi des réflexions théoriques ayant trait à ces sujets, elles modèlent en effet leurs réseaux, construisent et actualisent leurs discours et leurs pratiques en menant une réflexion sur la nature et le potentiel éventuel d'une telle entreprise sous-culturelle, qui plus est contestataire. Les riot grrrls désirent en effet majoritairement se tenir à l'écart des réseaux traditionnels de communication, considérés comme l'un des murs porteurs d'une société capitaliste et patriarcale qu'elles honnissent. Mais, néanmoins, elles souhaitent également diffuser à large échelle leur idéologie Do-It-Yourself, anticapitaliste et féministe (dit de la « troisième vague »), résumée dans leur slogan « Revolution Grrrl Style Now ! », et encourager le plus grand nombre de jeunes filles à engager leurs propres actions, créer leurs propres collectifs et mener leurs propres « révolutions ».

Le réseau riot grrrl « première mouture » est principalement resté en activité durant la première moitié des années 1990. Comme nous le verrons, en effet, celui-ci s'est vu

[4] Pour une brève définition de ce terme, voir le glossaire en annexe. Nous reparlerons également de cette tendance dans le cadre de notre première partie.

[5] Petits magazines autoproduits, photocopiés et troqués ou donnés. Le contenu de ces fanzines est variable : ils s'apparentent tantôt à des sortes de journaux intimes, de « blogs papier », mais peuvent également être le support d'échanges de savoirs et de savoir-faire dans des domaines très divers.

progressivement sapé, d'une part, par des dissensions internes liées à l'immixtion des media de masse et à la représentation de leurs actions dans certains magazines à grand tirage, et, d'autre part, parce que les réflexions d'ordre « théorique » liées à ces questions ont fini par entamer les énergies que ces jeunes femmes consacraient auparavant à l'action ou à la production culturelle. L'initiative des riot grrrls a cependant fait un certain nombre d'émules au cours des années suivantes et jusqu'à aujourd'hui, que nous évoquerons dans le cadre de ce travail.

C'est précisément cette tension entre les fins et les moyens, pour ainsi dire, et la série de contradictions et de difficultés qui en découlent qui a suscité notre intérêt. Nous sommes partie d'un constat simple et de contradictions et difficultés déjà fréquemment mises en évidence par nombre d'observateurs et observatrices des phénomènes sous-culturels, voire parfois (comme c'est le cas en l'occurrence) par les protagonistes de certains phénomènes sociaux de ce type eux et elles-mêmes. Il s'agissait pour nous de tenter de comprendre les rapports de tension internes à un courant sous-culturel qui se positionne lui-même dialectiquement vis-à-vis de la culture dominante. Plus précisément, c'est l'écueil suivant qui nous a, le premier, interpellée et a, à son tour, fait germer une série de questionnements subséquents : comment concilier le désir de disséminer une idéologie anticapitaliste aux visées séditieuses, de subvertir le système dominant, tout en refusant d'utiliser les ressources que ce dernier met à disposition pour le faire ? En d'autres termes, « les outils du maître ne permettant pas de détruire la maison du maître », comme le dit Audre Lorde,[6] comment changer d'outils et comment, d'une certaine façon, diffuser leur mode d'emploi à grande échelle ?

Comment, surtout, éviter que le maître ne se réapproprie les nouveaux outils, art dans lequel il est, là aussi, passé maître ? Car c'est sans doute avant tout de cela qu'il s'agit dans toute réflexion ayant trait à ces domaines : de la question des processus de récupération par l'idéologie dominante – à des fins commerciales mais probablement surtout idéologiques – des phénomènes sous-culturels potentiellement subversifs. C'est à cela que se retrouve immanquablement acculé l'observateur de phénomènes sous-culturels : à la contemplation du fascinant spectacle (le mot n'est pas choisi au hasard) d'un centre phagocytaire qui ramène constamment à lui ses marges, sans doute pour faire oublier que si marges il y a, c'est qu'il y a limites.

En un mot, il s'agit, en définitive, de s'interroger sur ce que veut, mais aussi sur ce que peut, une sous-culture contestataire. Quel est le rôle social de cette dernière ? Que suggère-t-

[6] Audre Lorde, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », in Audre Lorde, *Sister Outsider : Essays and Speeches by Audre Lorde* (Berkeley : The Crossing Press, 1984) 110.

elle ? Mais aussi, et surtout, peut-être, d'ailleurs, quel est son objectif ? Vers quoi tend-t-elle réellement, si tant est qu'elle tende vers quelque chose, et de quels moyens dispose-t-elle pour atteindre à cet objectif ? De quel(s) sens les protagonistes de ces associations humaines investissent-ils et investissent-elles leurs pratiques ? Et si volonté de subversion il y a réellement, où se situe l'éventuel potentiel disruptif, et comment le développer sans retomber dans les rouages de la « logique dominante » ?

La considération de la relation, toute en tensions, entre marge et norme, entre « underground » et « mainstream », structure une grande partie des études consacrées aux phénomènes sous-culturels, plus spécifiquement lorsque ces derniers se doublent de velléités contestataires ou révolutionnaires. De manière très grossière, et comme on pourra le déduire de ce qui vient d'être énoncé, le bataillon de questions qui surgissent après le constat de ces rapports ambigus nous semble s'organiser peu ou prou autour de deux schèmes, interrogatifs eux-mêmes : celui du « pourquoi ? » et celui du « comment ? ».

C'est le premier schème qui regroupe la série de réflexions autour du rôle social de ce genre de phénomènes sous-culturels, en lien étroit avec une problématisation des concepts de « mainstream » et « underground ». Dans cette perspective, nous allons le voir, l'on remet en particulier en question le caractère foncièrement tranché de ces deux blocs supposément antithétiques, en soulignant au contraire le caractère poreux et perméable de leurs frontières respectives, et leur étroite dépendance mutuelle, un peu dans une perspective hégélienne de la dialectique du maître et de l'esclave : pas de « sous-culture » sans « culture », et réciproquement, pas non plus d'autorité ni de suprématie de la culture sans sous-cultures marginales.

Dans ces conditions, la sous-culture est-elle en définitive vouée à demeurer sous-culturelle ? A constituer le pendant/étai d'une culture dominante « hégémonique », dont le propre serait, dans cette perspective, d'autoriser un peu à chacun pour lénifier la violence de la réalité de la servitude, et conserver un monopole relativement consenti par la majorité ? Ne constituerait-t-elle, cette « possibilité sous-culturelle », que l'une des nombreuses soupapes de sécurité qui garantissent la perpétuation de l'ordre en place? Question plus ardue encore, les protagonistes de ce genre d'associations continuent-ils d'adhérer à ces phénomènes sous-culturels contestataires en pleine connaissance de cause ? S'agit-il réellement, en définitive, de permuter les termes de normalité et marginalité ?

Le second sous-groupe, que résume la question « comment ? », collige quant à lui une série de questionnements touchant notamment aux phénomènes de récupération et de commodification dont nous parlions plus haut. Il intéresse, plus spécifiquement, le rôle que

peuvent par exemple jouer les media dans ces processus. Il revêt une importance d'autant plus cruciale que le courant que nous avons choisi d'étudier, joue, en quelque sorte, en grande partie sur le terrain de ces derniers. Les punks féministes ont, en effet, fait le choix d'un activisme culturel, un *modus operandi* qui induit infailliblement le recours à un certain nombre de media de natures diverses, que ceux-ci soient, par ailleurs, de masse ou indépendants.

C'est en cela que ce sous-groupe ressortit davantage du domaine du « comment ? » : compte tenu de la vélocité avec laquelle sont opérés ces phénomènes de « digestion », quelle ligne tenir et quelles solutions, s'il y a réellement de leur part volonté de subversion, s'offrent aux intéressé-e-s, par exemple en ce qui concerne le problème de la visibilité et de l'accessibilité de leurs pratiques, de leurs actions et de leurs productions ? Mais encore, pour prétendre à une éventuelle quelconque efficience, vaut-il mieux développer une approche assimilationniste ou séparatiste ? Vaut-il mieux s'engager dans la dénégation ou dans la négociation ?

On l'aura sans nul doute compris, ces deux séries de questions peuvent tout autant être posées d'un point de vue externe que d'un point de vue interne. On le verra, la ligne est d'ailleurs souvent ténue entre les deux focalisations possibles : cette ambiguïté rejaillit dans les travaux consacrés aux études sous-culturelles, et en fait un champ disciplinaire encore en construction, hésitant, peinant à déterminer son propre rôle. En ce qui concerne la sous-culture punk féministe, c'est en tout cas bel et bien le cas : comme nous le disions, les protagonistes de ce courant s'interrogent abondamment sur leurs propres activités, tant sur la forme que sur le fond.

Dans la plupart des productions littéraires issues de ces sphères, le métadiscours fait ainsi quasiment jeu égal avec le discours, et témoigne, d'une part, des réflexions de ces féministes anticapitalistes relativement à la signification et à l'éventuelle portée de leur entreprise et, d'autre part, du soin que ces dernier-e-s ont porté à contourner les mécanismes d'incorporation idéologique et de récupération mercantile. Tout en tentant de ne pas tomber dans les rets de l'archétypal « Nous contre Eux », nous verrons que ces féministes, en s'inspirant notamment des théories postmodernes, se sont employé-e-s à cultiver l'ambivalence et, pour esquiver les procédures d'étiquetage de la part d'un système dominant jugé essentialisant, se sont inlassablement efforcé-e-s de ne pas se constituer en bloc homogène.

Néanmoins, d'abord, malgré leur circonspection et leurs tactiques, la tendance initiée par ces punks féministes n'a pas complètement échappé à l'engrenage d'une réinscription

dans la logique dominante. En outre, le dynamisme et la vigueur de leurs réseaux ont parfois souffert d'un excès d'attention portée à ces questions conceptuelles et spéculatives. Troisièmement, nous semble-t-il, ces dernières ont fini par donner lieu à une forme d'engluement des discours, autour de problèmes insolubles, discours généralement empreints de pessimisme ou de nostalgie.

L'on peut observer des tendances sensiblement similaires du côté de la production théorique relevant des études sous-culturelles. Celle-ci, quasiment dès ses origines, a majoritairement navigué entre deux conceptualisations antithétiques, une alternance qui a, peut-être, contribué à ce que cette théorie débouche, elle aussi, sur une paralysie discursive de nature semblable, une paralysie démultipliée par les difficultés qu'éprouve cette discipline à s'assigner une fonction. Souvent partisane à mots couverts, elle hésite du coup à l'être de bout en bout, et ne se pose pas dans son entier la question du « comment ? ». Elle semble ainsi mortifiée d'entrée par cette occultation et, de plus, part toujours tacitement du principe que le système est immuable : en ce sens, elle s'assigne une tâche inatteignable et se rend par ailleurs inutile.

Là nous semble se trouver le principal biais : dans chacun des deux cas, et comme nous allons tenter de le montrer dans ce travail, l'on situe la sous-culture (ou bien l'on se situe) sur le terrain de la négociation, et non plus jamais de la contestation. En un certain sens, on peut peut-être aller jusqu'à affirmer que le terme même de « contestation » a été vidé de son acception, et qu'il ne signifie jamais plus, de manière plus ou moins discrètement sous-entendue, que « négociation », et ce tant lorsqu'on se place d'un point de vue conservatiste que d'un point de vue « contestataire ». Or, pour rester dans cette dernière perspective, si l'on négocie, cela signale déjà que l'on est entré dans la logique adverse, qu'il ne s'agira jamais que de l'administration d'un équilibre, plus ou moins à l'avantage de cette logique-ci, entre licence et proscription, que l'on est d'emblée dans une perspective assimilationniste, et que rien ne sert dès lors, et entre autres, de regretter les processus de récupération – qui dès qu'ils deviennent possibles, signalent simplement qu'il était déjà trop tard. Plus question d'une quelconque subversion, dans ces conditions. « Tout élément de contestation ou de subversion d'un système doit être d'un type de logique supérieur ».[7] Dès l'instant où l'on compose avec la logique en cours, fût-ce de manière infime, c'en est à coup sûr fini d'un quelconque potentiel disruptif.

Cela ne signifie d'ailleurs pas qu'il s'agisse de n'entretenir aucun commerce avec le « mainstream » : cela va bien au-delà. Le « mainstream » n'est, en dernier ressort, rien d'autre

[7] Anthony Wilden, cité dans Jean Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort* (Paris : Gallimard, 1976) 11.

que la représentation, immédiatement ultérieure, de la négociation. Il est, en quelque sorte, simplement l'image récapitulative des pertes et gains de chacune des deux parties. En un sens, il n'y a pas de dialectique « mainstream » - « underground », il n'y a qu'une échelle de « mainstream », dans la mesure où ce dernier n'est pas un terme de la tension dialectique, mais bien plutôt son dépassement, la synthèse intervenant après la confrontation de la thèse et de l'antithèse. C'est sans aucun doute que la thèse, celle qui sous-tend réellement l'idéologie dominante, ne se laisse pas si facilement saisir. Rien ne sert à l'antithèse de s'armer, tandis que sa défaite est déjà proclamée, contre la synthèse qui l'a déjà dépassée. D'une certaine façon, et comme nous le verrons, le « mainstream » est un mythe, au sens où l'entend Barthes : dans ces conditions, assurément, la joute « mainstream » - « underground » ne saurait être guère plus qu'un mythe dans le mythe. Pour que dialectique il puisse y avoir, il faudrait être en mesure de pouvoir identifier la thèse, et d'ailleurs, comme nous le verrons, il semblerait que la nature de la thèse annihile intégralement la validité d'un recours à la dialectique.

De là nous semble provenir cette sorte de tournoiement théorique, discursif et pratique : on se place toujours, pour ainsi dire, *a posteriori*. Il est vain d'espérer parvenir à une quelconque ouverture, à un quelconque changement de perspective, si l'on ne cherche qu'à s'inscrire en faux contre le « mainstream », ou bien à réfléchir, par exemple, aux phénomènes de récupération. C'est sans doute l'un des plus grands des tours de force « hégémoniques » que d'avoir fait et de faire accroire que ce qui n'était, en fait, guère plus qu'une conséquence, était la cause, et que d'avoir façonné un épouvantail plus vrai que nature. Et précisément, d'avoir naturalisé les soubassements « hégémoniques » les plus historiques.

En dépit de ces constats, il nous semble que le courant punk contient ou a contenu en lui le germe d'un potentiel réellement disruptif, en réussissant à se placer, quoique sans doute de manière très fugace, sur un autre terrain que celui de la négociation. C'est en tout cas en partie ce que nous allons tenter de mettre en lumière au cours de cette étude. Il s'agit à présent de dire un mot de la méthodologie que nous avons choisi de suivre dans le cadre de ce travail. Afin d'être au plus près de l'histoire hétérodoxe, nous souhaitions initialement nous orienter vers une démarche ethnographique, et tenter de recueillir les points de vue des protagonistes de ce genre de réseaux punks féministes. Nous souhaitions de la sorte éviter, d'une part, de trop injecter notre subjectivité dans cette étude et, d'autre part, sortir des lieux-communs auxquels les études consacrées au sujet ont pu trop souvent donner lieu.

Mais, en définitive, nous ne ferons qu'un usage très limité des quelques entretiens que nous avons menés. D'abord précisément parce que le nombre de ceux-ci s'est limité à une dizaine. Pour dire un mot de notre corpus, il s'est agi d'entretiens menés en personne, dans les villes de San Francisco, New York, Portland, Seattle, ainsi qu'à Bordeaux et Toulouse lors de concerts de musiciennes américaines. Plus précisément, six de nos répondants étaient musiciennes (dans les groupes Harum Scarum/Red Herring, Bratmobile, Scream Club, et Box Squad), trois étaient les fondatrices du label indépendant Queer Control Records, basé à San Francisco, un avait été à l'origine du festival Homo A Gogo, et une avait participé à l'organisation du premier Ladyfest à Olympia.

Les raisons pour lesquelles ce corpus est resté très modique sont multiples. L'éloignement géographique de ces réseaux n'a tout d'abord pas facilité la tâche. D'autre part, une partie conséquente des protagonistes de ce courant punk féministe se montre prudente, voire réticente, à l'égard de ce genre d'entretiens, pour des raisons que nous comprendrons au cours de cette étude ; ainsi, un certain nombre des punks féministes que nous avons contacté-e-s n'ont pas donné suite à nos requêtes. Par ailleurs, c'est volontairement que nous avons relativement rapidement choisi d'abandonner cette méthode car, comme nous le disions, il nous a semblé que la teneur des entretiens que nous avons conduits ne se révélait pas si instructive que nous avions d'abord cru qu'elle pourrait sans doute l'être. A une ou deux exceptions près, il nous a semblé que nous faisions globalement les frais de la fixation discursive que nous évoquions plus haut, et perdions plus de temps que nous n'apprenions de choses nouvelles, par rapport aux interviews que nous avions pu lire par ailleurs, et dont nous nous sommes par conséquent en majeure partie servie. Nous n'aurons donc, finalement, que très peu recours à ces entretiens dans le cadre de ce travail.

En ce qui concerne les sources primaires, nous avons consulté un certain nombre de fanzines (soit des originaux, soit des extraits reproduits intégralement ou en partie sur Internet), blogs, ou sites internet issus ou associés aux milieux riot grrrl et « post riot grrrl », ainsi que, bien évidemment, les enregistrements de nombreux groupes. Dans quelques cas, les jaquettes des albums des formations musicales nous ont également fourni un matériau précieux. Comme nous le disions, nous avons également utilisé des interviews qu'ont pu accorder certain-e-s protagonistes de ces réseaux punk féministes à des journalistes ou des chercheurs et chercheuses. Enfin, nous avons également pu avoir accès à certains articles de journaux « mainstream », parus à l'époque du phénomène riot grrrl, la plupart du temps par le biais d'Internet là encore.

Quant aux sources secondaires, il s'est agi de publications (académiques pour beaucoup, un peu plus « grand public » pour d'autres) consacrées à l'étude du courant riot grrrl (plus rarement des formes dérivées de cette tendance), publications dont le nombre s'est relativement accru depuis ces trois ou quatre dernières années, ainsi que d'ouvrages traitant des formes d'activisme féministe dit de la « troisième vague » de manière plus générale. Par ailleurs, nous avons également largement eu recours à un nombre conséquent de recherches émanant des sphères des études culturelles et sous-culturelles, en particulier depuis les années 1970 et les travaux des chercheurs associés au Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham (CCCS). Les analyses de Dick Hebdige, qui s'appuie lui-même sur les théories développées par Roland Barthes, nous ont notamment été d'un grand secours. Nous avons bien évidemment aussi tiré des leçons des dernières avancées en matière de théories sous-culturelles, et des interprétations post-modernes de ces associations humaines, auxquelles ces quinze dernières années ont donné lieu. Enfin, dans le cadre de la dernière partie de notre travail, nous avons souhaité effectuer un pas de côté et mettre notre cas d'étude en perspective diachronique, pour ainsi dire, avec deux phénomènes sociaux dont nous avons jugé qu'ils présentaient avec celui-ci un certain nombre de similitudes, à savoir les réjouissances carnavalesques et les célébrations dionysiaques. Nous avons choisi pour ce faire de nous appuyer majoritairement sur deux ouvrages, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, de Mikhaïl Bakhtine, et *La Naissance de la tragédie* de Friedrich Nietzsche.

Dans la première partie de ce travail, nous commencerons par envisager le courant punk de manière globale et tenterons de cerner un certain nombre de lignes directrices, malgré les difficultés que nous évoquions. Nous avons choisi de commencer par revenir sur les faits, dans l'ensemble de manière chronologique, avant de tenter de cerner les caractéristiques idéologiques principales de ces scènes punks. Il nous a semblé que nous rendrions ainsi plus fidèlement compte du fait que c'est ultérieurement que le terme « punk » a été accolé à la tendance naissante, mais aussi qu'il était sans doute préférable de procéder ainsi pour appréhender un courant qui ne s'est jamais réellement constitué en tant que tel.

Dans un second temps, nous nous attacherons à considérer l'évolution de la place des femmes dans les sphères rock et punk, jusqu'au tournant que nous semblent avoir constitué les années 1990. A ce stade, nous nous arrêterons longuement sur le phénomène riot grrrl, qui a, selon nous, jeté les bases de l'activisme culturel punk féministe, et initié une tradition qui perdure encore. Nous adopterons le même genre de démarche que pour le chapitre précédent, en établissant d'abord une présentation chronologique avant de dégager les tendances de fond

de leur idéologie, manœuvre aussi périlleuse que ce ne l'était pour le punk, dans la mesure où les protagonistes de ces réseaux punk féministes se sont toujours arcbouté-e-s contre toute forme d'essentialisme, contre toute délimitation précise de leurs pratiques et de leurs idées, dans une perspective postmoderne.

Notre troisième partie sera, dans un premier temps, consacrée à une considération « panoramique » de l'émergence et de la constitution du champ disciplinaire des études sous-culturelles en tant que tel, ainsi que du cheminement de la production théorique qui en a émané. Puis nous envisagerons notre cas d'étude à travers le prisme des enseignements que nous aurons tirés de l'examen de ces contextes théoriques. Plus précisément, nous verrons que les punks féministes américaines se sont employé-e-s et s'emploient à réfléchir à ces deux ensembles de questions, qui ont respectivement trait au « pourquoi ? » et au « comment ? ».

Enfin, dans une dernière partie, nous avons fait le choix de nous départir quelque peu des cadres théoriques qui fournissent traditionnellement une charpente aux études sous-culturelles, afin d'envisager ces phénomènes sous un autre angle. C'est, en effet, en partie le tournoiement discursif que nous décrivions plus haut qui nous a incitée à prendre ce contre-pied. Nous nous attacherons ainsi à montrer que c'est, d'après nous, le même élan qui sous-tend les célébrations dionysiaques antiques, les réjouissances carnavalesques médiévales et le courant sous-culturel que nous nous sommes proposée d'étudier, le punk, sous la forme que prend cette culture dans les réseaux féministes, mais, peut-être surtout, dans sa manifestation originelle, lorsqu'il est apparu aux Etats-Unis, dans le courant des années 1970. Nous verrons ainsi que c'est peut-être précisément l'élan irréfléchi qui recèle le potentiel le plus disruptif. Car lorsque le discours et la logique s'effacent, dans la mise en œuvre d'une appréhension du monde fondamentalement différente, irréfléchiste, illogique, tout entière gouvernée par un ancrage instinctif et solide dans la contingence du présent, la véritable nature de la « thèse », telle que nous la désignions plus haut, se laisse peu à peu mieux saisir.

# I. Définitions et remises en contextes : constitution et caractéristiques de la sous-culture punk

Cette première partie consiste en un nécessaire préalable dont l'objectif est de circonscrire au mieux l'objet de cette étude, en dégageant notamment les dénominateurs communs d'un mouvement hétéroclite, diffus, fuyant. S'engager dans une tentative de définition du punk, puis de ses ramifications féministes, constitue de fait une entreprise sinon vouée à l'échec, tout au moins sujette à d'innombrables pièges, contresens, et autres généralisations abusives.

L'idée d'appliquer une définition à cette tendance (car le mot « mouvement » n'est pas non plus le terme idoine) est déjà en elle-même erronée, car le punk (terme d'ailleurs associé par les media à un courant qui n'avait pas vraiment de nom) a toujours répugné à se voir accoler telle ou telle étiquette, tel ou tel attribut, pour des raisons que nous tenterons d'évoquer sans tomber dans le cliché. Car là réside la seconde difficulté majeure qu'il s'agira de garder précautionneusement en mémoire tout au long de ce travail, et celle qu'il nous tient le plus à cœur de contourner.

Au terme de très nombreuses lectures et d'immenses espérances déçues, s'est dégagée l'impression suivante. Dans beaucoup de publications (de quelque nature qu'elles soient) dans lesquelles il est fait mention du punk, on se heurte à de trop nombreuses généralisations, à d'innombrables galvaudages, à d'agaçantes nostalgies mythifiées et, pire encore, à de trop récurrents lieux communs. Les travaux sur ce sujet (notamment lorsqu'ils évoquent les riot grrrls) décrivent inlassablement ces courants quasiment mot pour mot, en adoptant tous le même point de vue. Ce travail n'a évidemment pas la prétention de donner les clés pour comprendre le punk de façon définitive et irrévocable (d'ailleurs s'il a une prétention, elle est plutôt l'exact inverse de la précédente), ni même de porter un regard juste sur les faits. Il s'agit uniquement et modestement d'envisager le punk et le punk féministe sous un angle de

vue autre, en effectuant un pas de côté et en employant des mots autres que ceux qui, pour avoir été usités sans cesse, semblent être devenus des coquilles vides in-signifiantes.

## 1. Les racines du punk. Tour d'horizon de ses premières manifestations.

En guise de préambule, et pour faire poindre d'ores et déjà le caractère si périlleux d'une tentative de description de la tendance punk, une première remarque doit tout d'abord être établie. On associe généralement volontiers au mot « punk » les noms des Sex Pistols et du Clash, et la tendance britannique qui a monopolisé les unes de la presse à scandale entre 1976 et 1978. Néanmoins, c'est aux Etats-Unis qu'a germé, bien plus discrètement, ce courant qui, dans ses premières manifestations, ne concordait que peu avec l'image du punk que l'on se fait aujourd'hui. Peu nombreux sont ceux qui, de nos jours, décriraient des formations aux accents et aux influences musicaux si divers que le Velvet Underground, Patti Smith, Blondie, les Stooges ou les Ramones comme « punks ».

Pourtant, c'est initialement en référence à ces groupes que cet adjectif fut employé, notamment par la critique musicale (Lester Bangs par exemple), relayée par les créateurs du fanzine *Punk Magazine*, fanzine qui a finalement contribué (entre autres) à ce que le terme se répande.[8] Ainsi donc, la signification originelle du mot « punk » a, de manière quasi immédiate, été détournée de ses origines premières pour désigner le principal avatar du mouvement américain qui, bien que manifestant une parenté certaine avec son aîné, n'en était pas moins significativement éloigné de par la forme et le fond. Pour essayer d'appréhender le punk d'une façon relativement exhaustive, nous évoquerons malgré tout fréquemment, dans cette partie descriptive, le pôle britannique, ne serait-ce que pour mieux faire ressortir la typicité du mouvement américain.

Avant d'essayer de caractériser plus précisément le mouvement punk et de tenter de dégager une spécificité qui rendrait éventuellement compte de la singularité d'un mouvement si composite, il est d'abord nécessaire à nos yeux d'en établir un récapitulatif chronologique.

[8] Nous reviendrons bien évidemment plus longuement sur ce point dans les pages suivantes.

Nous avons choisi de procéder de la sorte car il nous a semblé que nous serions ainsi plus fidèle à la démarche qui a sous-tendu à l'origine ce courant punk, et que d'autre part, un état des lieux des faits permettrait sans doute mieux de saisir l'état d'esprit général de cette culture hétéroclite et singulière.

En effet, les protagonistes de ces premiers réseaux, comme nous le verrons dans le cadre de ce travail, ne se sont pas associés clairement, sous l'égide d'un nom ou avec la volonté de se fédérer en mouvement social ou en sous-culture plus ou moins strictement délimitable. Il s'est davantage agi d'une convergence, informelle, et d'un climat d'émulation qui ont donné lieu à une forme de foisonnement créatif. Ce n'est qu'ensuite que le terme de punk a été élu par certains des protagonistes de ces scènes pour décrire la culture qu'ils avaient finalement créée. C'est pourquoi nous avons préféré d'abord décrire les circonstances et les faits, avant de dégager les quelques éléments de cohésion qui ont fini par s'établir d'eux-mêmes, au fil des années, pour former ce que l'on a *a posteriori* qualifié de « culture punk ».

## a. Premiers développements américains et constitution des réseaux initiaux

Comme nous l'avons dit, c'est donc d'abord vers les Etats-Unis qu'il convient de se tourner, et plus précisément, bien que pas uniquement, vers la ville de New York, aux alentours du milieu des années 1960. En 1963, sur la 47ème rue Est à Manhattan, s'ouvre la Factory, le célèbre atelier d'Andy Warhol, qui déménagera en 1968 pour s'établir à Union Square, tout près d'un bar dont nous reparlerons plus loin, le Max's Kansas City. Plus qu'un atelier d'artiste, le grand loft de la Factory constituait aussi et surtout un repère où gravitait tout une élite underground triée sur le volet par Warhol. Outre la petite cohorte d'habitués (aux mœurs considérées comme peu recommandables, drogués, prostitués, aux pratiques sexuelles « informelles »), constituée de photographes, écrivains, mannequins et acteurs pour les films de Warhol, musiciens, ou simplement d'« élus », la Factory accueillait aussi certains visiteurs plus occasionnels de l'acabit d'Allen Ginsberg, Salvador Dali ou bien encore Marcel Duchamp.

Bon nombre de témoignages de l'époque s'accordent à dire que, notamment lors des soirées, la population bigarrée qui fréquentait la Factory était en elle-même un spectacle

fascinant.[9] Exemple parmi de nombreux autres, Jim Fourrat (propriétaire de clubs et écrivain qui fréquentait le lieu) affirme :

> On aurait dit qu'Andy [Warhol] attirait toutes sortes de gens étranges, un assortiment qu'on n'aurait pu trouver nulle part ailleurs, et c'est pourquoi beaucoup allaient là-bas. Les gens des quartiers chic venaient voir les drag-queens si méchantes et scandaleuses du centre et celles-ci allaient voir à leur tour les gens riches. Pendant ce temps, Andy restait assis et observait le cirque. [10]

Nous pouvons encore citer le témoignage d'Al Aronowitz (journaliste, ancien chroniqueur du *New York Post* et premier « manager » du Velvet Underground), car il met en lumière un autre point :

> C'est tout ce qu'avait à offrir Andy Warhol – une parade de phénomènes de foire – et c'est ça qui attirait tout le monde. Il avait ce local, la Factory, on aurait dit un vrai cirque - 'Venez admirer les phénomènes !' Et tous les jet-setters des quartiers chics venaient pour se rincer l'œil. Mais je n'ai jamais aimé aller à la Factory car tous ces monstres arrogants me dégoûtaient, avec leur morgue et leurs attitudes étudiées, jusqu'à leur façon de marcher en se pavanant en permanence. Tout ça n'était que de la pose.[11]

.

Le noyau dur de la Factory, en effet, est souvent décrit par des observateurs moins réguliers comme un conglomérat de fortes personnalités, ayant en général très bonne opinion d'elles-mêmes, arrogantes et élitistes. Avant d'entrer davantage dans le cœur du sujet, il nous semble intéressant de noter que déjà, et de façon prégnante, l'homosexualité, la transsexualité et le travestissement sont au cœur de cette scène qui n'est autre, comme nous allons le voir, que la scène proto-punk américaine.

---

[9] Cette partie descriptive s'appuiera largement sur deux sources : l'ouvrage de Stephen Colegrave et Chris Sullivan, *PUNK*. (Londres : Cassel Illustrated, 2001), et surtout celui de Legs McNeil et Gillian McCain (traduit de l'anglais par Héloïse Esquié), *Please Kill Me. L'Histoire non censurée du punk racontée par ses acteurs* (Paris : Editions Allia, 2006) publié initialement par Grove Press (New York, 1996). En effet, ces deux ouvrages rassemblent de très nombreux témoignages des protagonistes des premières scènes punks. Il nous a semblé que ces témoignages représentaient la source la plus sûre pour établir une chronologie et rendre compte d'un état d'esprit souvent déformé par trop de lieux communs et de subjectivité. Nous avons opté pour les éditions françaises de ces ouvrages, afin de fluidifier quelque peu la lecture du présent travail.

[10] Cité dans Colegrave et Sullivan, 23.

[11] Cité dans McNeil et McCain, 23. La récurrence du terme « cirque » dans chacun des deux témoignages est par ailleurs intéressante.

[12]

En décembre 1965, le Velvet Underground (Lou Reed, John Cale, Maureen Tucker, Sterling Morrison), qui n'a pour l'instant donné qu'une poignée de « concerts-bande-son » dans une cinémathèque New-Yorkaise, se produit au Café Bizarre, un club de Greenwich Village.[13] C'est à cette occasion que le groupe est remarqué par Paul Morrissey et Andy Warhol, et que ce dernier en devient le manager et l'invite à la Factory. Lou Reed affirme : « Andy Warhol m'a dit qu'on faisait la même chose avec la musique que lui faisait avec la peinture, les films et l'écriture – c'est-à-dire quelque chose de sérieux. Selon moi, personne en musique n'arrivait ne serait-ce qu'à s'approcher de l'authenticité, à part nous. Nous faisions un truc spécifique très, très ancré dans le réel. »[14] D'où l'on constate, d'une part que Lou Reed et ses condisciples ne dérogent pas à la règle de l'estime d'eux-mêmes, et d'autre part que dès le début, comme nous aurons souvent l'occasion d'en reparler, la question de l'authenticité est au centre des préoccupations.

Le groupe se produit à plusieurs reprises dans différentes villes américaines (notamment sur la côte Ouest, où ils enregistrent également une partie de leur premier album, *The Velvet Underground and Nico*)[15] avec un ensemble appelé Exploding Plastic Inevitable, sorte de *happening* combinant musique, vidéos de Warhol, danse et effets de lumières. Leur

[12] L'équipe de la Factory en 1968 (par le photographe et habitué Gerard Malanga), site officiel de Gerard Malanga : http://www.gerardmalanga.com/hires/0002.jpg (accès 16 mars 2009).
[13] Vincent Laufer et Bruno Blum, « Velvet Underground » in Michka Assayas (sous la direction de) *Dictionnaire du Rock* (Paris : Editions Robert Laffon, 2001) 2066.
[14] McNeil et McCain, 21.
[15] The Velvet Underground et Nico, *The Velvet Underground et Nico*, 1967, Verve Records.

album, qui sort en 1967, ne rencontre pas de succès commercial, ni ne suscite l'engouement de la critique. Dès lors, Andy Warhol se désintéresse du projet, et le Velvet Underground finit par quitter la Factory. Le but n'étant pas de nous attarder sur ce groupe précurseur, mentionnons simplement que tous ceux qui furent enthousiasmés par le Velvet Underground seraient présents durant la décennie 1970, dans les bars où le punk fit ses premiers pas, et que bon nombre des « élus » du phalanstère Factory auraient aussi un rôle à jouer dans l'émergence de ce courant.

A la même époque à Detroit et Ann Arbor, dans le Michigan, deux autres groupes contribuent à jeter les bases du futur punk. Le MC5 (Motor City Five) tout d'abord, formation rock'n'roll fondée à Detroit en 1965 ayant ensuite migré à Ann Arbor en 1967 à la suite d'émeutes raciales, fait notamment sensation en 1968 lors d'un festival organisé en marge de la convention du parti démocrate à Chicago. Pendant leur prestation, des émeutes éclatent entre participants hippies et police, les contraignant à arrêter leur prestation rapidement et à s'enfuir en camion, mais contribuant aussi à asseoir leur réputation dans le Midwest. Le MC5 est un peu plus politisé (bien que peu théorique) que ne le seront par la suite les premiers punks américains. Influencés par leurs accointances avec les Black Panthers de leur ville, ils forment les White Panthers, qui d'après le peu que nous avons pu en lire, relèvent davantage d'une parodie iconoclaste de parti que d'un projet politique viable. Wayne Kramer (guitariste du MC5) affirme :

> Le discours moralisateur coulait à flot dans cette baraque [la maison où ils vivaient]. En fait « morale » était un terme qu'on n'arrêtait pas d'employer : 'C'est pas moral, mec… Non, ça va être vraiment moral, mec…' On savait que le monde en général craignait et on ne voulait pas en faire partie. On voulait autre chose, ce qui revient à dire qu'on ne voulait pas se lever le matin et avoir un vrai boulot [...] Tout cela était juste instinctif – notre degré de conscience politique – on voulait inventer d'autres façons d'être. [16]

Ces façons d'être différentes se limitèrent toutefois quasiment à « sexe, drogues et rock'n'roll » par la suite.

Dans le sillage du MC5, originaires d'Ann Arbor également, les Stooges (Iggy Pop, Ron et Scott Asheton, Dave Alexander) se forment en 1967, et donnent leur premier grand concert à la fin de l'année. Iggy Pop a étudié à l'université du Michigan la poésie Beat et l'art d'avant-garde, et voue une passion au rock'n'roll, au blues, et au jazz. La musique des

[16] McNeil et McCain, 76.

Stooges reflète les influences variées et expertes d'Iggy Pop. Leur premier album[17] contient des titres remarquables de nouveauté et de puissance, soutenus par des riffs à la fois très simples et bruts, déployant néanmoins une intensité hors du commun, tels « No Fun » ou « I Wanna Be your Dog ». Quant à leurs prestations scéniques, elles sont toujours décrites comme très marquantes, avec au premier plan un Iggy Pop en transe perpétuelle, repoussant toujours les limites de l'envisageable. Son charisme et ses qualités de composition et d'interprétation suscitent en 1968 l'intérêt de Danny Fields, New-Yorkais habitué de la Factory, qui travaille comme conseiller pour la maison de disques Elektra. De cette dernière, il obtient finalement un contrat pour les Stooges mais aussi pour le MC5. En 1969, Iggy and the Stooges partent enregistrer leur premier album à New York, leur producteur n'est autre que John Cale, du Velvet Underground.

A l'instar du Velvet Underground, les disques du MC5 et des Stooges ne rencontrent pas non plus, à l'époque, un grand succès commercial, mais ils apposent indéniablement leur sceau dans les sphères underground, et influencent un grand nombre des témoins de l'époque. Le batteur Scott Asheton explique : « Après le premier album, on n'a pas obtenu tellement de reconnaissance immediate, et les ventes n'étaient pas terribles... ».[18] Décrivant le deuxième album,[19] il continue (et il est intéressant d'ores et déjà de relever la parenté de ses dires avec le discours que tenait précédemment Lou Reed sur l'authenticité) :

> Sur *Fun House*, notre deuxième album, on a essayé de se rapprocher davantage du son original du groupe d'avant le premier album – plutôt apparenté à une jam-session à la forme libre – et on a ajouté Steve McKay au saxophone. C'était pratiquement un disque live en studio. Le peace and love n'y avait pas grande part. Au fond c'était pas tellement notre truc de donner du plaisir aux gens. Ce qui nous intéressait, c'était plus ce qui se passait réellement, comment la dèche est assommante et comment on nous traite vraiment. […] Tu vois : 'Laisse tomber toutes ces conneries, on est de la vermine et on s'en fout.'[20]

Preuve que les systèmes de diffusion traditionnels n'étaient pas prêts pour tant d'innovation provocante, le MC5 se fait limoger par Elektra dès 1969, de même que Danny Fields, suivis de près par les Stooges, qui ne restent sur ce label que jusqu'en 1970. Pour chacune de ces deux formations, la période de créativité et de composition vraiment prolifique est de relativement courte durée : dès 1971, le MC5 commence à péricliter en partie à cause de problèmes liés aux drogues ; quant aux Stooges, c'est en 1974 (bien que de nombreux

[17] The Stooges, *The Stooges*, 1969, Elektra.
[18] McNeil et McCain, 116.
[19] The Stooges, *Fun House*, 1970, Elektra.
[20] McNeil et McCain, 116.

épisodes de cures de désintoxication jalonnent également leurs sept années d'existence) que le groupe cesse officiellement ses activités.

Revenons à présent à New York, pour nous pencher davantage sur le Max's Kansas City. Vers la fin des années 1960, la Factory est désormais située à Union Square, et à quelques encablures seulement de ce bar, ouvert en 1965 par Mickey Ruskin. Danny Fields relate :

> [Les amis artistes de Mickey Ruskin] ont été les premiers clients, et puis avec les artistes sont venus les poètes. Et puis les peintres et les sculpteurs ont commencé à s'y rendre, ainsi que quelques stylistes de mode underground. Moi, j'ai fait venir les gens de la musique. Les gens de Warhol sont venus parce que la Factory venait de s'installer de l'autre côté d'Union Square, à un bloc de chez Max. Avec Warhol c'est immediatement devenu bisexuel.[21]

Max's accueille également régulièrement les protagonistes du Theater of the Ridiculous (avec à leur tête John Vaccaro), une troupe de théâtre peu conventionnelle, furieux mélange d'artistes underground, de transsexuels et travestis et de drogués, qui reprennent et détournent des classiques de la culture populaire. Au nombre des acteurs qui se produisent avec cette compagnie, figurent notamment Wayne (devenue Jayne) County, mais aussi Patti Smith.

Dans les premiers temps, Max's est un simple bar dont l'ambiance musicale est assurée par Jayne County. Cette dernière raconte :

> Quand j'étais DJ chez Max, ma politique était que si ça déménageait, je le passais. Je passais le Velvet Underground, les Seeds, Strawberry Alarm Clock, les Nuggets, les Castaways. Je passais beaucoup de garage psychédélique des années 60, Count Five, Psychotic Reaction et plus tard, quand le glam est arrivé j'ai été la seule à passer la démo des [New York] Dolls. […] Plus tard, j'ai été la première en Amérique à passer « Anarchy in the UK » et les disques des Damned.[22]

Les goûts pointus de Jayne County fédèrent ainsi une génération underground autour d'une scène musicale innovante, brute, et minimaliste. Les groupes qu'elle nomme dans la précédente citation constituent les racines de ce qui deviendra l' « arbre généalogique » du punk.

Par la suite, Max's devient une salle de concert (évolution qui n'est pas tout à fait du goût des tout premiers adeptes, qui déplorent le changement de population et d'ambiance) qui

[21] Colegrave et Sullivan, 47.
[22] Colegrave et Sullivan, 50.

donnera l'occasion aux premiers groupes punks de se produire en public. C'est aussi Max's qui fournit l'occasion à Johnny Thunders, Syl Sylvain, Billy Murcia et Arthur « Killer » Kane de rencontrer David Johansen et de constituer un groupe nommé les New York Dolls en 1971.[23] Johansen fréquente alors lui aussi la cohorte Warholienne, et est au fait des avant-gardes new-yorkaises. Il s'inspire, entre autres, du Theater of the Ridiculous de Vaccaro pour instituer ce qui va devenir la marque de fabrique des New York Dolls, le travestissement lors de leurs prestations. Après plusieurs représentations au Mercer Art Center, le groupe devient la nouvelle coqueluche de la scène underground de New York et leurs concerts musclés de rock'n'roll attirent notamment la population de Max's.

Fin 1972, le groupe part en tournée en Angleterre et assied définitivement sa notoriété en jouant en première partie des Faces et en décrochant un contrat avec Mercury Records. Le voyage est écourté par la mort de Billy Murcia, qui sera remplacé à la batterie par Jerry Nolan. Notons encore ici que lors de leur séjour, les New York Dolls qui sont passés par la boutique Sex, sont repérés par son propriétaire Malcom McLaren, dont nous reparlerons largement dans les pages qui suivent. A leur retour, leurs concerts deviennent des événements à ne pas manquer, et déchaînent toutes les passions. Le groupe sort un second album en 1974[24] mais, leur succès se concrétisant davantage lors de leurs performances *live* qu'en termes de ventes d'album, les « Dolls » sont remerciés par Mercury.

A la fin de cette même année, alors que les membres du groupe sont à proie à de gros problèmes de drogues, Malcom Mc Laren vient s'installer temporairement à New York, et devient le manager du groupe. Il convainc les Dolls de s'habiller en cuir verni rouge et de jouer devant un grand drapeau communiste. Il explique :

> J'ai essayé d'insuffler de la politique dans la machine. Il y avait tout le concept de la 'politique de l'ennui' et toute cette idée d'habiller les Dolls en vinyle rouge et de leur balancer le Petit Livre Rouge de Mao – j'adorais tout bonnement subvertir cette espèce de culture pop-trash de Warhol, qui était si foutrement catholique et si emmerdante, et si prétentieusement américaine, où tout se devait d'être un produit, tout devait être jetable. [la suite des événements donnera à ces propos un caractère cynique au-delà du supportable] Je me suis dit, au diable tout ça. Je vais essayer de faire des Dolls l'opposé complet. […] Je vais leur donner un point de vue politique sérieux.[25]

[23] Jean-William Thoury et Michka Assayas « New York Dolls » in Assayas (sous la direction de), 1270.
[24] New York Dolls, *Too Much Too Soon*, 1974, Mercury Records.
[25] McNeil et McCain, 276.

Le résultat n'est autre qu'un échec cuisant. Le groupe a perdu son assurance et son énergie, et le public n'est pas dupe. Deux témoins de l'époque Terry Ork et Gail Higgins se souviennent (respectivement) : « Ils n'avaient tout bonnement aucune énergie. Ils étaient mal à l'aise dans leurs vêtements étriqués. Ils étaient conscients qu'ils essayaient juste de lancer une mode éphémère. J'ai donc dit à Malcom : 'Ca marcherait peut-être à Londres, sur King's Road, mais pas ici'. » « On détestait Malcom. Il accoutrait les Dolls avec ces costumes inspirés de l'esthétique coco et faisait tout son délire politique, alors que les Dolls n'avaient rien à voir avec la politique. Aucun d'entre eux n'y connaissait quoi que ce soit à la politique. On trouvait ça simplement ridicule. »[26] Peu de temps après, le groupe se sépare. Dès 1975, Johnny Thunders fonde avec Jerry Nolan et Richard Hell (qui vient de quitter le groupe Television) les Heartbreakers, dont nous aurons l'occasion de reparler plus loin. Les Heartbreakers marqueront en effet significativement la scène new-yorkaise gravitant autour du CBGB.

Revenons à présent un peu en arrière, pour évoquer le parcours d'une figure capitale pour la suite de notre travail, Patti Smith. Au tout début des années 1970, Patti Smith fraîchement arrivée du New Jersey, tente de se faire une place dans le milieu underground de la Factory et de Max's. Après de nombreuses soirées passées sur le trottoir du Max's en compagnie de son ex-amant devenu homosexuel, Robert Mapplethorpe, le « couple » se fait finalement inviter à la table de Danny Fields.[27] Patti Smith, passionnée de longue date par la littérature et la poésie française du XIXème siècle, en particulier Rimbaud, Camus et Genet mais aussi par Burroughs, Bob Dylan, Keith Richards, Brian Jones et Jeanne Moreau, commence à cette époque à écrire des poèmes. C'est à Max's qu'elle rencontre Lenny Kaye, alors journaliste rock, qui l'accompagnera à la guitare. Le 12 février 1971, Patti Smith donne sa première lecture, accompagnée par Lenny Kaye, au Poetry Project à St. Mark's Church, en « première partie » de Gerard Malanga (un des piliers de la Factory). La lecture est un succès, et grâce à Malanga, Patti Smith obtient une publication chez Telegraph Books, pour un premier recueil de poèmes intitulé *Seventh Heaven*.[28]

Après plusieurs autres lectures, à chaque fois plus acclamées et attendues, Patti Smith décide d'approfondir l'aspect musical de ses prestations, et en 1974, accompagnée de Lenny Kaye et de Richard Sohl au piano, elle donne une série de concerts-lectures à Max's, en première partie du groupe Television. Au tout début de l'année 1975, Ivan Kral rejoint la formation à la guitare avant de passer à la basse, et le Patti Smith Group prend sa forme quasi

[26] McNeil et McCain, 276-277.
[27] McNeil et McCain, 148.
[28] Patti Smith, *Seventh Heaven* (Boston : Telegraph Books, 1972).

définitive (il sera complété par Jay Dee Daugherty à la batterie quelques mois plus tard). En mars 1975, le groupe joue les jeudis, vendredis, samedis et dimanches pendant six semaines au CBGB, ouvert depuis peu et qui devient dès lors le nouveau pôle bouillonnant de la scène punk américaine. A chaque représentation le public est plus enthousiaste, et la rumeur fait boule de neige.[29]

Pendant l'été de cette même année, le groupe enregistre un premier album en studio, après avoir signé un contrat avec la maison de disques Arista, à qui Lou Reed avait recommandé le groupe. C'est John Cale (du Velvet Underground) qui est choisi pour la production du disque, et qui effectue un travail remarquable même si certaines tensions se font sentir avec le groupe, à cause de son extrême minutie, confinant à l'obsession (Patti Smith ira jusqu'à le qualifier de « tyran maniaque »). [30] Le résultat est *Horses*,[31] véritable bijou phonique aux huit chansons novatrices, dont la photo de couverture est signée Robert Mapplethorpe.

De même que le contenu sonore de l'album marque une évolution indéniable du rock, de même, l'attitude et l'allure de Patti Smith (telle qu'on peut la voir sur la pochette de l'album)[32] ouvriront aux femmes de nouveaux horizons, de nouvelles manières de se positionner dans ce milieu très masculin, et inspireront des générations à venir de femmes musiciennes rock. Pour autant, Patti Smith n'est absolument pas féministe, et son androgynie ne reflète aucune revendication quant au statut des femmes dans le rock ou ailleurs. Sa position est même plutôt traditionnaliste et réactionnaire, mais cet aspect de son caractère se double d'une certaine ambiguïté lorsqu'elle endosse sa *persona* d'artiste, de sorte que les barrières de sexes cessent quasiment d'exister lorsqu'elle écrit, et lors de ses représentations. Elle indique sur ce point :

> La plupart de mes poèmes sont adressés à des femmes parce que les femmes sont une meilleure source d'inspiration. Que sont les artistes pour la plupart ? Des hommes. Par qui sont-ils inspirés ? Des femmes. Mon élément masculin est inspiré par la femme. Les hommes, je tombe amoureuse d'eux et ils me dominent. Je ne suis pas une suffragette. Aussi je ne peux pas écrire sur un homme, parce que je suis sous sa coupe, mais avec une femme, je peux être mâle. Je peux me servir d'elle comme d'une muse. Je me sers des femmes. [33]

[29] Colegrave et Sullivan, 74.
[30] Bruno Blum, « Patti Smith » in Assayas, 1766
[31] Patti Smith, *Horses*, 1975, Arista.
[32] Voir plus bas.
[33] McNeil et McCain, 169.

Il est d'ailleurs fort intéressant de noter que, dans sa jeunesse, les moments où elle était en représentation dépassaient largement le cadre de la scène. Nombre de ses amis la décrivent souvent comme une personne qui étudie perpétuellement son attitude, pour ressembler à telle ou telle de ses idoles. Penny Arcade, l'une de ses amies de l'époque raconte : « Patti était quelqu'un de très exigeant avec les autres, parce qu'elle était elle-même extrêmement motivée. Patti voulait ressembler à Keith Richards, fumer comme Jeanne Moreau, marcher comme Bob Dylan et écrire comme Arthur Rimbaud. Elle se calquait sur cet incroyable panthéon d'icônes. Elle se faisait vraiment une idée très romantique d'elle même. »[34]

[35]

Après la sortie de son album, elle s'engage dans une tournée américaine, puis européenne, lors de laquelle elle rencontrera un succès plus franc encore qu'aux Etats-Unis. Le deuxième album du Patti Smith Group, qui a pour l'occasion changé de producteur, est enregistré dans la foulée durant l'été 1976, et sort en décembre de la même année. L'opus,

[34] McNeil et McCain, 152.
[35] Photo de Robert Mapplethorpe, jaquette de l'album *Horses*.
http://www.postmodern.com/%7Efi/pattipics/htm/_horses.htm (accès 20 mars 2009).

*Radio Ethiopia*,[36] est toutefois moins révolutionnaire que *Horses*, et le public et la critique sont nettement moins euphoriques. Lors d'un concert en 1977, Smith, en quasi transe alors qu'elle interprète l'une de ses chansons, tombe de la scène haute de cinq mètres, et se brise deux vertèbres. Elle reste alitée pendant de nombreuses semaines, et ce n'est qu'à Pâques 1978 que le groupe se remet à se produire, à l'occasion de la sortie du troisième album, l'à-point nommé *Easter*.[37] Le succès est toujours au rendez-vous, mais Patti Smith commence à envisager d'autres perspectives. Un dernier album du Patti Smith Group sort en 1979, *Wave*,[38] qui se vend mieux encore que les précédents, et après une tournée mondiale d'adieux, Patti Smith se retire de la scène pour se marier avec Fred « Sonic » Smith (ancien guitariste du MC5). Elle élaborera toutefois d'autres albums en solo par la suite, notamment après le décès de son mari, dont l'excellent *Twelve*, constitué de douze reprises, sorti relativement récemment.[39]

Après ce long mais nécessaire descriptif de la biographie de Patti Smith dans ses grandes lignes (car répétons-le, elle a non seulement été une artiste punk de la première heure, mais elle a aussi joué un rôle capital pour le futur du rock et du punk féminin), il nous faut à présent continuer notre tour d'horizon des précurseurs punks, et nous tourner vers les Ramones. Le groupe naît en 1974, à Forest Hills, dans le Queens, de l'association de Joey, Dee Dee, Johnny et Tommy qui adoptent le même nom de famille. Aucun d'entre eux ne sait réellement jouer d'un instrument, seul Joey, un jeune homme très grand et très gauche dont le charisme sera pour beaucoup dans leur réputation, a déjà chanté dans un groupe. Leurs chansons sont donc caractérisées par un minimalisme inéluctable, comprenant en général trois accords de guitare et une mélodie accrocheuse, mais leur marque de fabrique est surtout la rapidité d'exécution des morceaux. Courant 1975, les Ramones commencent à se produire au CBGB, où ils s'acquittent de pas moins de vingt morceaux en seulement dix-sept minutes.[40] Cette façon de jouer influencera beaucoup les musiciens punks par la suite, notamment le courant hardcore,[41] une tendance dans laquelle les rythmes de batterie sont accélérés de manière significative.

Les Ramones sont souvent décrits par les témoins et amis de l'époque comme ressemblant à des personnages de bande-dessinées (dont ils sont d'ailleurs très friands), tous

[36] Patti Smith Group, *Radio Ethiopia*, 1976, Arista.
[37] Blum, « Patti Smith » in Assayas, 1767. Patti Smith Group, *Easter*, 1978, Arista.
[38] Patti Smith Group, *Wave*, 1979, Arista.
[39] Patti Smith, *Twelve*, Columbia Records, 2007.
[40] Colegrave et Sullivan, 67.
[41] Pour une description succincte de ce terme, ainsi que pour les tendances musicales diverses mentionnées dans la suite de ce travail, voir le glossaire en annexe. Sur le hardcore plus spécifiquement, voir aussi les pages 39 et 40.

vêtus de jeans troués, tee-shirts basiques et blousons de cuir noir, portant des cheveux longs, maladroits (leur inhabileté est d'ailleurs très souvent alimentée par leurs excès d'alcool et de drogues), hauts en couleurs, sarcastiques, et se retrouvant souvent sur scène dans des situations cocasses, chacun jouant, par exemple, un morceau différent simultanément, se disputant en public, ou bien encore tombant et se relevant les uns les autres.

Danny Fields, après l'une de leurs représentations, leur propose de devenir leur manager, et peu de temps après, leur obtient un contrat avec Sire. Leur premier album, *The Ramones*,[42] enregistré en trois jours, sort en 1976 et il est suivi d'une tournée en Angleterre, qui aura un impact considérable dans la formation de la scène punk britannique. L'amateurisme des Ramones suscite de nombreuses vocations, et propage en Angleterre l'esprit Do-It-Yourself.[43] Danny Fields raconte :

> Paul et Mick [futurs Clash] ont dit aux Ramones 'Maintenant qu'on vous a vus on va faire un groupe.' Les Ramones ont répondu : 'Tout ce que vous avez à faire c'est jouer, les gars. Vous savez, sortir de vos caves et jouer. C'est ce qu'on a fait.' En gros les Ramones leur ont dit, ce qu'ils ont dit à d'innombrables autres groupes : 'Vous n'avez pas besoin de vous améliorer, lancez-vous simplement, vous valez ce que vous valez. N'attendez pas d'être les meilleurs, comment vous le saurez ?' […] C'est ce que les Ramones avaient appris des New York Dolls, vous savez, 'Qu'est-ce qu'on attend ?'[44]

Il est intéressant de remarquer rapidement que, selon les dires des Ramones et de leur manager, ceux qui allaient devenir les futurs membres de la première scène punk anglaise croyaient que ceux-ci étaient de vrais « durs », un gang ou une association de voyous cruels, et que pour l'occasion, les Clash et les Pistols se donnaient des airs de loubards agressifs. Cet élément mérite d'être mentionné, car la scène punk anglaise sera largement plus violente que son aînée américaine, une violence résultant souvent (comme ici d'ailleurs) d'une interprétation erronée des intentions initiales des groupes. En 1977, les Ramones sortent deux albums successivement, *The Ramones Leave Home*[45] et *Rocket To Russia*,[46] qui reste leur album le plus acclamé par la critique. Les Ramones continuent leurs activités jusqu'en 1995, une longévité assez remarquable pour un groupe de punk.

Dans un registre fort différent, mais relevant pourtant de la même scène underground, il est à présent nécessaire de mentionner Blondie, un groupe atypique qui se forme en 1974.

---

[42] The Ramones, *The Ramones*, 1976, Sire Records.
[43] Nous reviendrons par la suite sur l'idéologie et les caractéristiques du « Do-It-Yourself ». Voir notamment pages 59 à 66 la sous-partie 2) d) intitulée « L'obédience à l'idéologie DIY ».
[44] McNeil et McCain, 333.
[45] The Ramones, *The Ramones Leave Home*, 1977, Sire Records.
[46] The Ramones, *Rocket to Russia*, 1977, Sire Records.

Deborah Harry, la chanteuse au physique avantageux, a travaillé comme serveuse chez Max au début des années 1970, et débuté sa carrière d'interprète avec les Stilettoes, une formation musicale s'inspirant largement des « girls groups » des années 1960, composée de deux autres chanteuses, de Chris Stein, qui deviendra par la suite un pilier de Blondie, ainsi que de Fred Smith.[47] Après la séparation des Stilettoes, Stein, Smith et Harry continuent de collaborer, accompagnés d'Ivan Kral, sous le nom de Blondie, mais le groupe prend sa forme définitive en 1976, après le départ de Smith qui rejoint Television, de Kral qui intègre le Patti Smith Group, et avec l'arrivée de Clem Burke à la batterie, Gary Valentine à la basse et Jimmy Destri au clavier. Ainsi constitué, le groupe se produit chaque semaine au CBGB pendant sept mois durant lesquels ils ne seront pas vraiment plébiscités par le public.

Mais tout change lorsque leur premier album éponyme sort, à la toute fin 1976.[48] Durant la tournée qui suit la sortie de l'album, Blondie joue en première partie d'Iggy Pop, et rencontre un succès inattendu. La maison Chrysalis rachète alors le contrat à Private Stock, label avec lequel Blondie avait initialement signé, et leur deuxième album, *Plastic Letters*, sort en 1977.[49] Très vite, le groupe acquiert une renommée incroyable jusqu'en Europe et au Japon, et le troisième album *Parallel Lines*,[50] sorti en 1978, confirme cette ascension fulgurante, contenant son lot de « tubes », notamment le très célèbre « Heart of Glass » qui reste numéro un en Angleterre et aux Etats-Unis pendant plusieurs semaines.[51] La suite est moins glorieuse, les trois albums ultérieurs sont de moindre qualité, des dissensions sévères transparaissent entre les membres du groupe, et surtout, en 1982, Chris Stein tombe gravement malade. Déborah Harry continue de faire quelques projets en solo, ainsi que quelques contributions peu marquantes, avant que le groupe ne se reforme en 1999 pour sortir un album et faire une tournée.

Musicalement, Blondie a peu à voir avec tout le reste de la scène underground New Yorkaise de l'époque (qui est d'ailleurs bien hétérogène, mais Blondie reste vraiment à part). En effet, il est presque même difficile de qualifier Blondie de groupe de rock, tant leurs chansons reflètent des influences variées, allant de la pop des girls bands des années soixante, à la salsa, en passant par le reggae, le rock et même le rap, qui en est encore à ses balbutiements. Par ailleurs, l'attitude adoptée par Deborah Harry ne ressemble en rien à l'image que l'on peut se faire de l'icône punk. Aux antipodes de Patti Smith, elle met en avant

[47] Jean-William Thoury et Michka Assayas, « Blondie » in Assayas (sous la direction de), 168.
[48] Blondie, *Blondie*, 1976, Private Stock Records.
[49] Blondie, *Plastic Letters*, 1977, Chrysalis.
[50] Blondie, *Parallel Lines*, 1978, Chrysalis.
[51] Thoury et Assayas, « Blondie » in Assayas, 168-169.

sa féminité et sa plastique de mannequin, et chante d'une voix sucrée, non dénuée par ailleurs d'une ironie implacable et d'un humour second degré ravageur.

Après ce tour d'horizon de la genèse américaine du punk, il nous faut à présent traverser l'Atlantique et nous pencher sur les premières manifestations britanniques de ce nouveau courant. En effet, ce détour vers l'Angleterre nous semble nécessaire, dans la mesure où, de manière assez répandue dans l'imaginaire collectif, la manifestation anglaise du punk a globalement éclipsé les origines et la nature réelles du mouvement punk, dont nous venons de voir qu'il avait émergé aux Etats-Unis. D'autre part, l'impact des groupes et de la scène britanniques est indéniable : ceux-ci ont largement influencé toute une génération punk subséquente, y compris aux Etats-Unis.

## b. L'avatar britannique

Depuis 1971, Malcom McLaren tient avec sa femme Vivienne Westwood « Let It Rock », une boutique de vêtements sur King's Road à Londres, fréquentée par les Teddy Boys[52] et les fans de rock'n'roll. Rapidement, le magasin est rebaptisé « Too Fast to Live, Too Young to Die » puis « Sex », et le style des vêtements évolue vers des tendances *bondage* à grand renfort de cuir et de caoutchouc. Le lieu devient l'endroit à la mode de Londres, et attire une clientèle plus ou moins fréquentable. Fred Kelly rapporte : « Il y avait un joli lot d'excentriques qui traînaient autour de Sex – travestis, accros au caoutchouc, une dominatrice, des pseudos artistes, snobs, voleurs, va-nu-pieds, entrepreneurs, un croque-mort, de jeunes gosses. C'était le petit zoo de Malcom. »[53] « Sex » est souvent décrit comme un endroit très intimidant, tenu par un personnel hautain et froid, au physique étrange (au nombre de ces employés on compte Glen Matlock, qui deviendra plus tard le bassiste des Sex Pistols). Boy George raconte :

> Le samedi, imbus de notre supériorité, nous paradions sur King's Road dans les mêmes vêtements que nous portions en boîte. Nous marchions sans nous presser depuis Sloane Square

[52] Pour une brève définition de ce terme, voir le glossaire en annexe.
[53] Colegrave et Sullivan, 156.

> jusqu'à World's End où nous traînions devant Sex, la boutique de Malcom McLaren et Vivienne Westwood, nous défiant les uns les autres d'entrer. Entrer, c'était comme tâter l'eau d'un bassin glacé. Jordan, la gérante psycho-chignonnée était tout aussi intimidante que les lieux, petite boutique sombre au plancher en pente et aux fenêtres obscurcies. Elle s'habillait comme une sadique de Tiller, était armée d'un fouet et sifflait les clients. [54]

Tout ceci, on l'aura remarqué, n'est évidemment pas sans rappeler la Factory de Warhol, comme bon nombre de protagonistes de l'époque en conviennent d'ailleurs. Et ce n'est pas non plus un hasard si la boutique de McLaren prend une nouvelle forme à son retour de New York, aux alentours de 1975. Chris Stein, guitariste de Blondie affirme ainsi : « Avec Sex et les gens qui gravitaient autour, Malcom a voulu recréer l'ambiance de la Factory. Dans une certaine mesure, il y est parvenu. »[55] L'on peut également citer les propos de Steve Severin, bassiste de Siouxsie and the Banshees (groupe que nous évoquerons plus loin), qui affirme :

> Je trouve qu'il y avait beaucoup de similitudes entre la Factory et Sex, et personne ne l'ignorait. Malcom essayait de manipuler tout le monde pour lancer un mouvement. Je crois qu'il se disait : 'Bon il y a ce genre de créativité à Londres. Mettons tous ces gens ensemble et voyons ce qui se passe.' Je ne crois pas qu'il ait eu un grand projet ni qu'il ait été altruiste. Son but, c'était de perpétuer le mythe des Pistols et tout ce qu'il accomplissait personnellement. [56]

Il est par ailleurs intéressant de remarquer qu'une fois de plus, les pratiques sexuelles dites « déviantes » sont au cœur de la scène punk anglaise émergente. Les clubs homosexuels, notamment « Chez Louise », fournissent aux punks anglais de la première heure des lieux underground où se réunir. Marco Pirroni (de Siouxsie) affirme également que « Sex a ouvert un tas de portes pour les gays, les hétéros, et les lesbiennes. C'était très libéré. C'était probablement les gens les plus ouverts de l'époque. Ils n'en avaient rien à faire parce qu'ils avaient compris que rien ne méritait qu'on s'en fasse. »[57] Plus tard, les vêtements crées par Vivienne Westwood pour la boutique Seditionaries (dernière métamorphose de la boutique de King's Road) auront d'ailleurs pour logo un A anarchiste entouré suivi de la mention « Pour soldats, prostituées, gouines et punks ».[58]

---

[54] Colegrave et Sullivan, 95.
[55] Colegrave et Sullivan, 156.
[56] Colegrave et Sullivan, 156.
[57] Colegrave et Sullivan, 130.
[58] Colegrave et Sullivan, 136.

[59]

En 1975, donc, McLaren vient de rentrer des Etats-Unis et commence son travail d'importation et de britannisation des idées et pratiques new-yorkaises. Il ne s'en cache d'ailleurs pas, et affirme par exemple, en parlant de Richard Hell, dont le style l'a profondément inspiré :

> J'avais là un type complètement déconstruit, déchiré, qui avait l'air de sortir à l'instant d'un égout […]. Un mec crado, couvert de cicatrices, lessivé, dégoûté, magnifique avec son tee-shirt déchiré […] Et ce look, l'image de ce mec, ces cheveux hérissés, tout – il n'y avait aucun doute

[59] Le « Bromley Contingent », premiers et fidèles adeptes de la boutique Sex, photographiés par Ray Stevenson sur la demande de McLaren. La deuxième femme de gauche à droite est Siouxsie Sioux, chanteuse de Siouxsie and the Banshees. www.geocities.com/dfmsp/menubromely.html (accès 25 mars 2009).

> que j'allais importer ça à Londres. En m'en inspirant, j'allais imiter ce style et le transformer en quelque chose de plus anglais. [60]

Piqué par son échec en tant que manager des New York Dolls, McLaren reste obnubilé par l'envie de chaperonner le prochain groupe à sensation. C'est dans sa boutique que Steve Jones (guitare) et Paul Cook (batterie), qui ont l'habitude de fréquenter King's Road le samedi et qui jouent ensemble depuis quelques temps déjà, rencontrent Glen Matlock, alors vendeur à Sex, et le recrutent comme bassiste. McLaren, que le look et le charme de Jones fascinent, flaire une bonne occasion de réitérer une expérience de management. Reste à trouver un chanteur capable de rameuter les foules. C'est sur les conseils avisés de Bernie Rhodes (qui deviendra par la suite le manager du Clash) qui a repéré sur King's Road ce jeune homme excentrique aux cheveux verts, aux habits déchirés et raccommodés au moyen d'épingles à nourrice, que McLaren propose a John Lydon (futur Johnny Rotten) d'auditionner. Bien que, bien évidemment, ce dernier ne sache pas chanter, et que l'alchimie entre les membres initiaux du groupe et le nouveau chanteur n'aille pas de soi, ce dernier est pourtant retenu pour son extravagance, son charisme, et sa nonchalance agressive.

Ainsi constitués, les Sex Pistols (première mouture) donnent leur premier concert à l'école d'art St Martin's College en novembre 1975, en première partie du groupe Bazooka Joe. L'accueil est plus que frileux, et au bout de cinq chansons, le groupe est débranché.[61] Leur aspect physique, leur singularité, et la violence qui émane de leurs interprétations ne siéent guère à un public post-hippie habitué à plus de ménagement. La dizaine de concerts qui suit suscite le même genre de réactions, allant de l'apathie à la franche hostilité, notamment manifestée lors de l'exécution de l'un de leurs futurs hits « God Save the Queen » (titre qui contient la future épitaphe du punk, « no future »).

Les rares témoins de cette époque racontent d'ailleurs que les prestations du groupe sont alors musicalement médiocres, tendant à l'inaudibilité ; en revanche, leurs qualités scéniques sont à chaque fois soulignées. Vers la fin de l'année néanmoins, après un concert dans la faculté de Bromley, le groupe attise l'intérêt d'une bande de jeunes que l'on avait déjà pu voir à la boutique Sex, qui leur seront dès lors très fidèles, et parmi lesquels figurent certains des membres de Siouxsie and the Banshees.[62] Ce sont eux qui, vêtus des vêtements *bondage* de Sex, coiffés de manière excentrique, et arborant régulièrement des croix

[60] McCain et McNeil, 287.
[61] Blum, « Sex Pistols » in Assayas, 1697.
[62] Blum, « Sex Pistols » in Assayas, 1697.

gammées,[63] constituent le Bromley Contingent, qui ne passe jamais inaperçu et qui contribue à la vague de panique suscitée par les Sex Pistols.[64] A partir de l'année 1976, le groupe prend véritablement de l'ampleur, draine un public toujours plus nombreux, et commence à attirer l'attention de la presse musicale. Après une série de concerts au 100 Club à Londres, McLaren décide d'organiser dans ce bar un festival de deux jours en septembre, lors duquel se produisent les premiers groupes « punks » anglais, qui ont pour la plupart suivi les traces des Pistols : le Clash, les Buzzcocks, Siouxsie and the Banshees et les Damned.[65]

Pour dire un mot du Clash, car cette formation est souvent considérée comme le deuxième groupe punk anglais le plus important de cette époque, mentionnons que cette formation musicale est constituée de Joe Strummer, Mick Jones, Paul Simonon et Topper Heado. Le Clash est un peu considéré comme le pendant plus sage et politisé des Pistols et joue sans doute un rôle énorme dans la réputation qu'aura par la suite le punk d'être la manifestation culturelle de la lutte des classes en Angleterre. Musicalement, le groupe combine l'énergie passionnée du punk avec des rythmes reggae et ska, le tout avec un remarquable sens de la mélodie. Le Clash, contrairement à un grand nombre de groupes punk d'alors, rencontre d'ailleurs très vite un grand succès commercial : en 1977, leur premier album *The Clash* (sorti chez CBS), entre dès sa sortie directement à la douzième place des meilleures ventes.[66] Leur troisième album, *London Calling* (1979),[67] qui reste le plus emblématique de leur style, ainsi que *Combat Rock* (1982),[68] confirmeront ce succès commercial qui devient alors planétaire. Le groupe se sépare en 1985, à la suite de tensions internes, et Joe Strummer commence une longue carrière en solo.

Un mot encore sur Siouxsie and the Banshees qui se produit pour la première fois lors du festival du 100 Club sous sa forme initiale, comprenant Siouxsie Sioux, Steve Severin, Sid Vicious, et Marco Pironni. Les témoins se souviennent de vingt minutes d'un bruit assourdissant, continu, soutenu par un rythme primitif, et ponctué de récitations par Siouxsie. Néanmoins en 1977, le groupe désormais constitué de Sioux, Severin, Kenny Morris et John McKay évolue à grande vitesse musicalement et compte de nombreux fans que le charisme de Siouxsie ferre instantanément. Après avoir signé avec Polydor, ils sortent un

[63] Il est à noter que le port des croix gammées par les premiers punks n'est absolument pas en lien avec une idéologie nazie : il s'agit simplement alors de pousser la provocation à son comble (certains groupes américains ont d'ailleurs déjà eu ce genre de pratiques avant le Bromley Contingent). Néanmoins, cela donnera lieu à de tristes dérives par la suite, le port de swastika étant repris, mais au tout premier degré cette fois, faute de pouvoir en entrevoir, de toutes façons, un second, par une frange skinhead d'extrême droite et certains groupes de « Oï ! » (voir page 43).
[64] Cf photo plus haut.
[65] Blum, « Sex Pistols » in Assayas, 1698. The Clash, *The Clash*, 1977, CBS Records.
[66] François Caron, « Clash » in Assayas, 341.
[67] The Clash, *London Calling*, 1979, CBS Records.
[68] The Clash, *Combat Rock*, 1982, Epic.

brillant premier album en 1978, *The Scream*,[69] qui conjugue le punk avec une noirceur des plus angoissantes, avec des chansons tout en tensions glaçantes, rythmes lancinants et sons inquiétants.[70] Le groupe rencontre vite un vif succès et il influence surtout toute une génération de musiciens qui constitueront la vague new-wave dans les années 80 (parfois également appelée post-punk) dont les Cure seront les chefs de file (Robert Smith accompagne d'ailleurs les Banshees à la guitare sur deux tournées). En outre, la personnalité et le style vestimentaire de Siouxsie, avec son côté provocateur et intimidant de dominatrice hypersexuée, ouvre à de nombreuses femmes et musiciennes de nouvelles perspectives, à mille lieues de l'androgynie d'une Patti Smith, ou du côté poupée acidulée second degré de Deborah Harry de Blondie.

Revenons aux Sex Pistols qui, lors du festival au 100 Club sont approchés par un représentant d'EMI : fin octobre, ils concluent un contrat avec la plus grosse maison de disques d'Angleterre et sortent le single « Anarchy in the UK ». Mais l'incident qui met indéniablement le feu aux poudres a lieu quelques semaines plus tard, le 1er décembre 1976. Ce jour là, à l'initiative d'EMI, le groupe donne une interview pour l'émission de Bill Grundy, « Today », diffusée sur Thames TV à l'heure du thé.[71] Les Sex Pistols sont accompagnés par le Bromley Contingent, et assez visiblement éméchés par l'alcool gratuit dispensé dans les coulisses. Après une ou deux allusions du présentateur à leur mauvaise réputation, mais surtout parce que ce dernier invite grossièrement Siouxsie à passer le voir après l'émission, Johny Rotten et Steve Jones se mettent à l'insulter rudement, en direct, à une heure de grande écoute, suscitant un véritable tollé.

Le lendemain matin, le groupe fait la une de tous les journaux à scandale, ainsi par exemple, le *Daily Mirror* du 2 décembre titre: « The Filth and the Fury! A pop group shocked millions of viewers last night with the filthiest language heard on British television. The Sex Pistols, leaders of the new 'punk rock' cult, hurled a string of four letter obscenities at interviewer Bill Grundy on Thame's TV's family teatime programme 'Today'. »[72] Plus loin, en page neuf, un article intitulé « Who Are These Punks? » résume à peu près tout les clichés accolés depuis au mouvement :

> They wear torn and ragged clothes held together with safety pins. They are boorish, ill-manered, foul mouthed, dirty, obnoxious and arrogant. They like to be disliked. They use names like Johnny Rotten, Steve Havoc, Sid Vicious, Rat Scabies and Dee Generate. They are

[69] Siouxsie and the Banshees, *The Scream*, 1978, Polydor.
[70] Vincent Laufer, « Siouxsie and the Banshees » in Assayas, 1742.
[71] Blum, « Sex Pistols », in Assayas, 1698.
[72] La une et la page neuf sont reproduites dans l'ouvrage de Collegrave et Sullivan, 166-167.

> the teenage punks of the punk rock bands […] Punk rock is the aggressive, fast and loud music of kids with cheap guitars and more enthusiasm than talent. It grew, they say out of frustration of being on the dole.

Ce même 2 décembre, les Sex Pistols partent pour la tournée nationale « Anarchy in the UK » avec les Clash, les Damned, et les Heartbreakers (dont deux des membres sont des ex-New York Dolls), venus pour l'occasion des Etats-Unis. Suite à la panique morale déclenchée, bon nombre d'édiles refusent de laisser se produire ces groupes de dépravés violents : sur les vingt concerts prévus, seuls quatre ont lieu, et non sans mal. Leee Childers, manager des Heartbreakers témoigne : « En tant qu'américains, nous ne réalisions pas le pouvoir de la presse à scandale en Angleterre et avec quelle intensité ils pouvaient provoquer la fureur de la populace. Sur la tournée Anarchy in the UK, on se faisait accueillir à l'entrée des villes par le maire et la gendarmerie au grand complet qui refusaient ne serait-ce que de laisser entrer le bus dans la cité ! »[73] Les journées et les nuits passées dans le bus ou la chambre d'hôtel sans pouvoir sortir à cause de la presse finissent par peser sur les musiciens et exacerbent les tensions. Peu après, Glen Matlock quitte le groupe et est remplacé par Sid Vicious.

[74]

[73] Cité dans McNeil et McCain, 371.
[74] Pochette du 45 tours *God Save the Queen* des Sex Pistols, réalisée par Jamie Reid.

Le 8 janvier, EMI rompt son contrat avec les Pistols, et ceux-ci signent avec A&M le 9 mars, devant Buckingham Palace, en plein jubilé de la reine, en annonçant la sortie imminente de leur premier 45 tours : *God Save the Queen*. Face au scandale toujours grandissant, A&M se rétracte sept jours plus tard. Il faut attendre le 13 mai pour qu'une petite maison de disques, fraîchement créée, Virgin, accepte un contrat.[75] *God Save the Queen* est censuré par la radio et la télévision, et les grands magasins refusent de le distribuer, mais grâce aux disquaires indépendants, il atteint directement la deuxième place des meilleures ventes. Les musiciens font l'objet de très violentes agressions le mois suivant, échappant plusieurs fois de près à la mort. Plusieurs 45 tours des Sex Pistols sortent pendant l'été 76, qui se placent à chaque fois en haut des « charts ». Leur 33 tours, *Never Minds the Bollocks, Here Come the Sex Pistols* ne sort qu'en 1977,[76] et malgré le boycott des grands magasins et l'interdiction de l'affiche promotionnelle, il reste cinq semaines en tête des ventes de disques.[77]

Finalement, les enregistrements des Sex Pistols sont mis sur le marché au moment où la formation musicale est sur une pente sérieusement déclinante, et ce succès commercial et ce battage médiatique finissent par achever le groupe. Ils font une dernière tournée américaine, lors de laquelle ils sont, là aussi, littéralement assaillis par la presse, sous les regards ahuris des premiers punks new-yorkais. Danny Fields raconte :

> Les Sex Pistols passaient chez Walter Cronkite tous les soirs ! Sérieusement, tu imagines le marketing, la hype ! Il disait : 'Ils arrivent maintenant en Amérique.' Sérieusement, à qui s'adressait cette info ? C'était une info donnée pour les mauvaises raisons. C'était genre : voici les Pistols qui font la une des quotidiens anglais. […] Donc c'est rapporté en Amérique, et ça ne pouvait que définir le punk-rock, parce qu'aussitôt que quelque chose est décrit d'une manière ou d'une autre dans le journal de sept heures et en une des quotidiens, alors c'est *ça* le punk-rock. […] La musique n'avait rien à voir avec la couverture médiatique des Sex Pistols. […] Je veux dire, ils n'ont pas vraiment fait quoi que ce soit de radical qui justifie leur passage aux infos de sept heures sur CBS. Ce qu'ils ont fait de radical, c'était dans la musique, et ça personne ne l'a réalisé. Ils étaient célèbres pour de mauvaises raisons. [78]

Le groupe se sépare après un dernier concert à San Francisco. Peu de temps après, Sid Vicious décède d'une overdose, après avoir été incarcéré quelques temps pour le meurtre présumé de Nancy Spungen, sa compagne. John Lydon forme très rapidement PiL (Public

[75] Blum, « Sex Pistols » in Assayas, 1699.
[76] Sex Pistols, *Never Minds the Bollocks, Here Come the Sex Pistols*, 1977, Virgin.
[77] Blum, « Sex Pistols » in Assayas, 1700.
[78] McNeil et McCain, 467-468.

image Limited), qui constitue le seul groupe réellement digne d'être mentionné dans lequel ait joué un ex-Pistols.

La fin de l'année 1976 marque à notre sens la fin d'une première époque punk (même si la carrière des Sex Pistols s'est prolongée tumultueusement un peu plus d'une année encore). Bon nombre des groupes qui se forment désormais, d'ailleurs, se décrivent plus volontiers comme « new wave »[79] ou « post-punk » que strictement « punk », un terme qui, déjà, commence à être sévèrement galvaudé. Nous nous attacherons un temps encore à considérer la scène anglaise avant de revenir aux Etats-Unis, en nous attardant notamment sur deux groupes qui auront un impact capital sur la production punk féminine et féministe future : les Slits et X-ray Spex.

En 1976, durant l'été, Ari Up, qui n'a alors que quatorze ans, commence à chanter accompagnée de Palmolive à la batterie et Kate Korus à la guitare. Le groupe prend cependant sa forme quasi définitive à l'automne, lorsque Viv Albertine remplace Kate Korus et que Tessa Pollitt les rejoint à la basse. Ainsi constituées, les Slits sont l'une des premières formations de rock entièrement composées de femmes (certes, les Runaways, Joan Jett en tête, les précèdent, mais celles-ci ont davantage été conçues comme un produit marketing qu'elles ne se sont associées par affinité). Les Slits se produisent pour la première fois le 11 mars 1977 à Londres, puis font l'ouverture pour les Sex Pistols le 3 avril, avant de partir en tournée avec le Clash la même année.[80] Musicalement, le groupe est novateur et singulier. Les premiers concerts sont pourtant décrits par les témoins de l'époque comme des moments musicaux sinon chaotiques, tout au moins extrêmement amateurs, mais en peu de temps les Slits progressent de manière fulgurante.

La personnalité et le charisme d'Ari Up, qualifiée parfois de psychotique par certains observateurs, jouent également un rôle crucial dans la qualité des prestations du groupe. Les témoignages divers s'accordent tous à dire que le quatuor constitue un assemblage foncièrement imprévisible, hors normes, transgressant toutes les règles. Leurs compositions musicales sont à la hauteur de leur atypicité : elles font le lien entre punk et reggae de manière unique et expérimentale, avec des rythmes syncopés à l'extrême, et des lignes de chant très variées, alternant phrases saccadées, cris, murmures, le tout toujours empreint d'une tension gutturale presque palpable. Quant aux paroles, elles sont marquées par un grand cynisme, et souvent d'une drôlerie infernale.

[79] Pour une brève définition de ces termes, voir le glossaire en annexe.
[80] Bruno Blum, « Slits » in Assayas, 1755.

Ce n'est qu'à la fin de l'année 1978 qu'elles parviennent à signer avec Island Records pour enregistrer *Cut*.[81] Palmolive a alors quitté le groupe pour rejoindre les Raincoats, une autre formation entièrement féminine elle aussi très expérimentale dont nous reparlerons par la suite, et a été remplacée à la batterie par Budgie (celui-ci rejoindra Siouxsie and the Banshees un an plus tard et laissera sa place à Bruce Smith).[82] La pochette de l'album fait scandale, car les trois femmes posent torse nu, couvertes de boue et maquillées en guerrières. Le disque est un échec commercial cuisant, ce qui n'est guère étonnant, compte tenu de l'originalité de leurs compositions.

Par la suite, les Slits multiplient leurs collaborations avec des musiciens de reggae et de jazz d'avant-garde, tels que Prince Hammer et Don Cherry. Elles constituent réellement l'un des traits d'union entre le punk et la culture reggae et dub[83] (leur premier manager est d'ailleurs Don Letts, le DJ qui marquera le plus la période punk anglaise, en passant, bizarrement, des disques de musique reggae et dub. En effet, peu de disques punks existaient au tout début, et lorsqu'il est engagé au Roxy, l'un des clubs londoniens les plus importants à la fin des années 70 pour le développement de la culture punk, il initie un grand nombre de jeunes gens à la musique Jamaïcaine). Ces influences se font largement sentir sur le deuxième album des Slits sorti en 1981 sur CBS, *Return of the Giant Slits*,[84] qui ne rencontre pas plus de succès que le premier. Les Slits se séparent en 1982, lorsqu'Ari Up quitte Londres pour s'installer à New York. Bien qu'elles n'aient eu qu'une carrière de relativement courte durée, les Slits ont énormément compté et marqué la scène punk anglaise de la fin des année 70, et ont cristallisé une sorte « d'esprit » punk, caractérisé par un évident sens de l'humour, une imprévisibilité patente confinant à la folie, une inventivité remarquable et un sens de la composition indéniable.

Ce descriptif conviendrait tout aussi bien à X-Ray Spex, un groupe qui émerge à la même époque, constitué par Poly Styrene au chant, Lora Logic au saxophone, Jak Airport à la guitare, Paul Dean à la basse, et Chris Chrysler à la batterie : ces quatre derniers ont répondu à une petite annonce publiée dans le Melody Maker par Poly Styrene : « Young punx who want to stick together. »[85] Après quelques concerts seulement, le groupe enregistre un premier 45 tours en 1977, sur lequel apparaît ce qui deviendra un véritable hymne punk, « Oh Bondage, Up Yours! ».[86] Musicalement, X-Ray Spex combine un rock'n'roll solidement rythmé avec

[81] The Slits, *Cut*, 1978, Island Records.
[82] Blum, « Slits » in Assayas, 1755.
[83] Voir glossaire.
[84] The Slits, *Return of the Giant Slits*, 1981, CBS Records.
[85] Jon Savage, *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond* (New York : St Martin's Griffin, 2001) 326.
[86] X-Ray Spex, « Oh Bondage, Up Yours ! »/« I'm a Cliché », 1977, Virgin Records.

des mélodies très accrocheuses soutenues par des lignes de saxophone percutantes, et par la voix suraiguë de la jeune Poly Styrene (qui n'a que dix-sept ans), dont la façon de chanter inspirera par la suite de nombreuses punks (notamment, de manière indiscutable, Kathleen Hanna de Bikini Kill).

Les paroles tiennent également une place importante, drôles et engagées, entre anti-consumérisme et féminisme (« Oh Bondage, Up Yours ! » s'ouvre sur une phrase devenue aujourd'hui célèbre : « (parlé) Some people think little girls should be seen and not heard, but I say : (hurlé) Oh bondage up yours! »). A propos de ses textes, Poly Styrene explique :

> I was writing new songs every week, about what I saw around me so it would be historical. I was trying to do a diary of 1977: I wanted to write about every day experiences. My thing was more like consumerism, plastic artificial living. […] Screaming about it, saying: 'Look, this is what you have done to me, turned me into a piece of styrofoam, I am your product. And this is what you have created: do you like her ?' One of the first song we did was 'Oh Bondage, Up Yours!'. It was about being in bondage to material life. In other words, it was a call for liberation. It was saying: 'Bondage - forget it! I am not going to be bound by the laws of consumerism or bound by my own senses.'[87]

Le seul album de X-Ray Spex, *Germ Free Adolescents*,[88] sort en 1978 sur EMI, alors que Lora Logic a quitté le groupe et a été remplacée par Rudi Thompson. Mais des problèmes de santé et de drogue contraignent Poly Styrene à mettre un terme à ce mode de vie, et le groupe cesse ses activités en 1979 après une unique tournée anglaise.[89]

Pour clore ce premier chapitre qui visait à établir un panel non exhaustif des groupes qui ont constitué ce qui pourrait être considéré comme les origines du punk, nous évoquerons brièvement les diverses évolutions qui ont suivi cette période de genèse. Le mouvement punk ne s'est en effet pas perpétué en tant que tel, mais a donné lieu à de nombreuses ramifications, plus faciles à décrire car ayant chacune ses spécificités musicales, ce qui, comme nous l'avons vu, faisait défaut précédemment. Là encore, les mutations que subit le punk sont très différentes d'une rive à l'autre de l'océan Atlantique.

[87] Savage, 326-327.
[88] X-ray Spex, *Germ Free Adolescents*, 1978, EMI.
[89] Bruno Blum, « X-Ray Spex » in Assayas, 2181.

## c. Les épigones du punk

Aux Etats-Unis, l'un des principaux avatars du punk est le hardcore, qui se développe à la toute fin des années 1970. Une des premières formations à effectuer le virage du punk au hardcore est X, basée à Los Angeles et menée par la chanteuse Exene Cervenka. Mais c'est avec Black Flag, à partir de 1977 que le hardcore revêt réellement ses caractéristiques. Un son lourd, un tempo ultra rapide avec des lignes de batterie très prégnantes et des textes scandés très rapidement en hurlant. Le hardcore est également le style musical qui met au goût du jour les labels indépendants.

En effet, un grand nombre de musiciens hardcore, relativement politisés, appliquent à la diffusion de leur musique le credo DIY du punk, jusqu'alors essentiellement limité à la production musicale. Black Flag crée ainsi SST Records, Bad Religion, à Los Angeles, fonde Epitaph, les Dead Kennedys de San Francisco, Alternative Tentacles, et Teen Idles devenu par la suite Minor Threat (menés par Ian McKaye) s'autoproduisent eux aussi avec Dischord, pour citer les principaux. Il est ici à noter que Minor Threat fait partie d'une frange hardcore qui promeut le mode de vie *straight edge* (c'est le titre d'une de leurs chansons de leur premier E.P. éponyme),[90] c'est à dire rejetant toutes les sortes de drogues, considérées comme un outil du pouvoir en place pour maintenir sa suprématie. La scène hardcore est globalement plus active sur la côte Ouest que sur la côte Est, Washington, DC constituant néanmoins l'exception qui confirme la règle. Un peu plus tard, vers le milieu des années 80, le hardcore de la côte Ouest évolue en « skatecore », ou harcore mélodique, qui comme son nom l'indique, réintroduit des éléments plus harmonieux dans les compositions musicales, mais vide aussi cette scène de son contenu politique contestataire initial.

La seconde évolution notable américaine du punk, qui a surtout cours à New York à la fin des années 1970 également, est le no-wave, nom qui fait allusion au terme de new wave alors en train de devenir très à la mode. Bien que très confidentielle, cette (non-)tendance musicale a pourtant influencé un grand nombre de musiciens underground et indépendants par la suite. Ce terme apparaît vers 1978 pour décrire une musique « bruitiste » qui rejette à la fois la conception traditionnelle de la mélodie, mais aussi les contraintes formelles de la chanson dans sa structure couplet-refrain. C'est Brian Eno qui décide de constituer une compilation de

[90] Minor Threat, *Minor Threat*, 1981, Dischord. Site du label Dischord, page dédiée à Minor Threat http://www.dischord.com/band/minor-threat (accès 5 avril 2009).

ces artistes, intitulée *No New York*,[91] qui comprend des titres de DNA, de Teenage Jesus and the Jerks, Mars et James Chance and the Contortions.[92]

En 1981, un autre événement d'importance scelle un peu mieux la cohésion de cette tendance. Un festival de neuf jours, intitulé « Noise Fest » a lieu à New York, à l'initiative notamment de membres de Sonic Youth, qui donne son premier concert à cette occasion.[93] Sonic Youth jouera un rôle considérable par la suite, notamment parce que ces derniers utiliseront leur notoriété pour soutenir d'autres groupes, en produisant leurs albums par exemple.

94

Mentionnons enfin un dernier style musical, plus tardif celui-ci, mais néanmoins directement héritier du punk notamment en ce qui concerne l'idéologie Do-It-Yourself, et qui subit le même genre de mésaventures que son genre aîné : le grunge, une scène qui cultive

[91] V.A., *No New York*, 1978, Antilles Records.
[92] Yves Bigot, « Eno, Brian » in Assayas, 558.
[93] Vincent Laufer, « Sonic Youth » in Assayas, 1781.
[94] Flyer des concerts ayant eu lieu au Noise Fest http://en.wikipedia.org/wiki/Noise_Fest (accès 5 avril 2009).

d'ailleurs un certain nombre d'affinités avec les réseaux riot grrrl et punk féminins/féministes comme nous le verrons un peu plus loin. Le grunge apparaît à la fin des années 1980/début des années 1990, principalement sur la côte Nord-Ouest des Etats-Unis, à Seattle et plus largement dans l'Etat du Washington. Des groupes comme Mudhoney, Soundgarden ou encore les Melvins produisent une musique nouvelle, sorte d'hybridation entre punk et heavy metal, caractérisée par un son d'une extrême lourdeur (lourdeur accentuée par l'accordage en ré #, au lieu du traditionnel mi, c'est-à-dire un demi-ton plus bas), au rythme parfois un peu traînant, rajoutant encore à cette pesanteur, ou parfois très rapide au contraire. Le grunge dispose en outre d'une autre spécificité constitutive, à savoir une sorte d'attitude dépressive, reflétée dans des textes noirs, qui expriment une forme d'existentialisme post-adolescent, désillusionné et sans objectif, et dans laquelle se retrouveront un grand nombre de jeunes de cette génération.

Mais le groupe qui fait exploser mondialement la vague grunge est sans conteste Nirvana, (1987-1994) avec l'album *Smells Like Teen Spirit*,[95] sorti en 1991 sur DGC (Geffen) sur les conseils de Sonic Youth, amis de Kurt Cobain, qui ont eux-même récemment signé un contrat avec ce label, et magnifiquement produit par Butch Vig, dont ce ne sera pas le seul chef-d'œuvre. Ce deuxième album propulse le groupe sur les devants d'une scène sur-médiatisée à laquelle les membres, et notamment Kurt Cobain, n'étaient pas préparés, issus qu'ils étaient d'un mouvement underground fédéré autour de petites salles de concerts et de labels indépendants à l'instar de K Records. Ce triomphe subit et démesuré précipite le chanteur dans une sévère dépression et accentue sa forte dépendance à l'héroïne. Il dit se sentir en outre coupable d'avoir trahi ses idéaux Do-It-Yourself, et ses premières amours « underground » :

> THE SUCCESS! THE GUILT ! THE GUILT ! OH, I FEEL SO INCREDIBLY GUILTY! GUILTY for abandonning our true comrades. the ones who are devoted. the ones who have been into us since the beginning. the ones who (in ten years when were as memorable as KAGA GOO GOO) will still come to see NIRVANA at reunion gigs at amusement parks. sponsored by depends diapers, bald fat and still trying to rawk [sic]. [96]

La carrière du groupe prend fin en 1994, après deux autres albums, lorsque Cobain se suicide après s'être échappé d'un centre de désintoxication.

[95] Nirvana, *Smells Like Teen Spirit*, 1991, Geffen Records.
[96] Kurt Cobain, *Le journal de Kurt Cobain* (traduit de l'anglais par Laurence Romance) (Paris : Oh ! Editions, 2002) 195 (illustration).

Terminons cet état des lieux en évoquant brièvement les formes également très composites que prennent les dérivés du punk en Angleterre. L'évolution la plus intéressante à notre sens reste le post-punk, un courant musical avant-gardiste qui se caractérise par une inventivité certaine, mêlée à un minimalisme exigeant et à un sens de l'humour souvent indéniable. Nous l'avons dit, on peut ranger les Slits dans cette catégorie, mais également les Raincoats, un groupe entièrement féminin, résolument féministe, et qui influencera beaucoup de jeunes femmes par la suite, mais encore Gang of Four, ou les Au-Pairs, une autre formation féministe et politisée.

Sur un plan davantage idéel que musical, il faut aussi mentionner Crass, qui fonctionne davantage comme un collectif que comme une formation musicale traditionnelle. Crass pose en effet les bases de ce qui va devenir l'anarcho-punk, avec sa culture des squatts, et diffuse des idées anarchistes et pacifistes qui inspireront un grand nombre de groupes par la suite. Crass dénonce le fait que les punks première vague se soient compromis et vendus au système dominant et aux media de masse,[97] et mettent en pratique l'idéologie DIY, en étant parmi les premiers groupes anglais à être distribués par un label indépendant et en refusant d'être payés pour leurs concerts.[98]

Dans un tout autre registre, le two-tone, sorte de mélange entre ska, reggae et punk fait aussi de nombreux adeptes en Angleterre, et beaucoup de groupes se forment, stimulés par l'esprit DIY qu'a initié le punk. Parmi les plus marquants, on compte les Specials, Madness, The Beat ou encore les Selecters. Terry Hall, chanteur du groupe phare de cette nouvelle tendance, les Specials, témoigne dans le *New Musical Express* (10 mai 1979) : « On essaie pas seulement de faire revivre le ska. On utilise des éléments anciens pour essayer de façonner quelque chose de neuf. D'une certaine manière, ça fait encore partie du punk. On essaie seulement d'indiquer une autre direction. »[99]

Enfin, dans un registre moins subtil et joyeux, le mouvement Oï ! connaît également son succès. Ce sous-genre naît d'une envie de fédérer punks et skinheads, et de produire une forme de punk destinée à parler à la classe ouvrière, qui ne se reconnaît pas dans les autres groupes punk, jugés trop élitistes. Les adeptes du Oï ! affichent parfois un goût pour le hooliganisme. Bien que le mouvement ne se revendique à l'origine absolument pas d'extrême

---

[97] L'une des chansons figurant sur leur premier album, *The Feeding of the 5000* (1978, Crass Records) s'intitule « Punk is Dead » : « Yes that's right, punk is dead/It's just another cheap product for the consumers head/Bubblegum rock on plastic transistors/Schoolboy sedition backed by big time promoters/CBS promote the Clash/But it ain't for revolution, it's just for cash/Punk became a fashion just like hippy used to be/And it ain't got a thing to do with you or me/Movements are systems and systems kill/Movements are expressions of the public will/Punk became a movement cos we all felt lost/But the leaders sold out and now we all pay the cost. »
[98] Michka Assayas, « Crass » in Assayas (sous la direction de), 404.
[99] Cité dans Colegrave et Sullivan, 355.

droite, il attire très vite une majorité de skinheads de la frange raciste, et autres membres du National Front. C'est pendant la première moitié des années 80 que cette tendance dommageable du punk connaît le plus de succès. D'un point de vue musical, aucun groupe n'est assez marquant ou original pour être mentionné.

## 2. Jigsaw Youth. Comment dégager des éléments de cohésion pour cette tendance disparate ?

Après cet état des lieux non exhaustif, et le rappel de ce qui est généralement considéré comme la genèse, et quasiment concomitamment la mort du mouvement punk (dès lors que les media de masse commencent à s'emparer des Sex Pistols, que les « *tabloids* » multiplient leurs articles sur le phénomène punk et que le cliché du punk, coiffé d'une crête, vêtu de pantalons à carreaux et de tee-shirts déchirés sertis d'épingles à nourrice, se répand comme une trainée de poudre), il est à présent temps de nous livrer à l'exercice périlleux visant à établir, non pas une définition, mais au moins des éléments de cohésion au sein de cette scène si bigarrée.

Pas de définition en effet, car d'une part, il s'agit d'un phénomène des plus volatiles, qui a émergé de manière informelle, sans se présenter de manière fédérée sous une bannière « punk ». Le punk n'est pas un mouvement musical homogène, ce n'est d'ailleurs pas un mouvement, mais bien plutôt, comme nous allons essayer de le justifier, un conglomérat de personnalités truculentes et marginales. Le terme « punk » est une invention de la critique musicale, d'abord indépendante, puis récupérée par les media de masse, qui ont fini par réduire ce que signifiait originellement ce mot à une série de clichés, à un style vestimentaire, et à des frasques assez largement montées en épingle.

Dès les premiers emplois abusifs de cette étiquette, les protagonistes de cette tendance n'ont cessé de s'en défendre, soit en affirmant la mort du punk, soit en cherchant à se faire appeler d'une autre manière, soit en se coupant des systèmes dominants de production et de diffusion de la musique, soit purement et simplement en mettant un terme à leurs activités musicales. En outre, s'il est un point commun indéniable à tous les acteurs de cette première

vague punk, que ce soit aux Etats-Unis ou en Angleterre, c'est assurément leur anti-conformisme, le rejet profond d'une société qu'ils méprisent, et la remise en cause à laquelle ils s'adonnent, aussi bien théoriquement qu'à travers leurs pratiques rarement conventionnelles, de tous les systèmes de valeur en cours dans la société des années 1970. De la critique de la société capitaliste, à la remise en question des rôles hommes/femmes et de l'hétéronormalité, en passant par la dénonciation du racisme, et la condamnation de la société du spectacle, de la marchandisation de l'art, et de la sacralisation des artistes, en particulier des musiciens, ils ont défié les normes les mieux acceptées de la société. Ne réduire ce courant qu'à une étiquette, symbole par excellence d'une société des apparences, et une définition stricte, serait, sinon un contresens, tout au moins un sérieux fourvoiement.

Cette volonté d'échapper à toute sorte d'étiquetage est encore plus patente à partir des années 1990. Il est même délicat, et c'est là une des questions qui se trouve au centre de cette recherche, de considérer qu'il existe un mouvement punk aujourd'hui, car les acteurs de cette tendance multiplient les techniques de « volatilisation » du phénomène. Cela pose évidemment une question de visibilité, mais constitue aussi un véritable défi : est-il possible de mobiliser un nombre croissant de personnes, sans passer par les media de masse qui signent l'arrêt de mort de tout courant contestataire en le vidant de son contenu politique ? Il s'agit là d'un mode de diffusion dont les outils sont à redéfinir et réinventer de manière constante.

Le punk est de plus en plus fréquemment comparé[100] aux courants dadaïstes et situationnistes (souvent d'ailleurs de manière assez peu documentée). Assurément, le courant punk partage des similitudes tant sur un plan théorique et esthétique que pratique avec ces deux tendances avant-gardistes que nous nous garderons bien de qualifier de mouvements, là encore. Néanmoins, les premiers protagonistes du punk ne se sont jamais réclamés légataires de cet héritage, à l'exception de Malcom McLaren (donnée qui a certainement son importance dans la généralisation de cet amalgame dans la presse et la littérature sur le punk quand on sait l'appétit médiatique de cet homme). La référence majeure des premiers punks new-yorkais était davantage la Beat Generation pour une frange, et les *comics* et le « *bubblegum* » pour l'autre. Mais avant de reconsidérer ces questions plus pointues, nous nous attacherons en premier lieu à examiner l'émergence de ce terme « punk », et l'évolution de son utilisation, de la fin des années 1960 à aujourd'hui.

[100] Lors de nos précédents travaux sur le punk, en M1 et M2, nous n'avons d'ailleurs pas dérogé à la règle, mais devant la multiplication de comparaisons abusives ces dernières années, nous souhaitions nuancer notre propos dans le cadre de ce travail.

## a) Généalogie du nom punk

Les premières occurrences du mot punk appliqué à une scène musicale remontent à 1970, aux Etats-Unis. Elles apparaissent dans la presse musicale, en référence à une évolution du rock'n'roll dans les années 1960 dénommée « garage ». Par une sorte de métonymie, le garage est le « terme générique [qui] a servi à désigner les petits groupes qui ont pullulé aux Etats-Unis au milieu des années 60, formés par des adolescents surexcités et incompétents cherchant à imiter les Rolling Stones et les Kinks, groupes phares de la 'British Invasion » dans le garage de leurs parents ».[101] Bien qu'en partie réaliste, cette description est néanmoins un peu sévère, car on compte parmi les groupes garage des formations véritablement innovantes et de qualité. Déjà, ce sont les prémisses du développement de l'idéologie DIY. Le fait que ces groupes répètent et même souvent enregistrent dans des lieux peu appropriés, confère une couleur très « amateur » à leur son, qui frise parfois l'inaudibilité. Parmi les héritiers les plus direct du rock garage, on peut compter les Stooges, le MC5, ou même les Ramones.

C'est donc en référence à ces petits groupes méconnus, et pour la plupart dissous depuis longtemps, que la critique musicale commence à parler de punk. Ellen Willis explique : « the word punk was not used generically until the early seventies when critics began applying it to unregenerate rock-and-rollers with an aggressively lower-class style. »[102] L'on peut aussi citer les propos de Greg Shaw, créateur du fanzine *Who Put the Bomp ?* (souvent appelé *Bomp*) : « Punk rock in those days was a quaint fanzine term for a transient form of mid-60's music considered so bad (by the standards of the time) that it was a joke for the critics who made their living analyzing the neuroses of Joni Mitchell. »[103] Commentant le propos de Shaw, Laing affirme : « The arrival of the punk concept, then, occured in about 1972-73, well after the disappearance of most of the bands to whom the term was then applied. In part, the role of the punk genre was to rehabilitate some of the lost legions of past popular music. »[104]

---

[101] François Caron, « Garage (rock) » in Assayas (sous la direction de), 668.
[102] Citée dans Dave Laing, *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock* (Milton Keynes : Open University Press, 1985) 12.
[103] Laing, 13.
[104] Laing, 13.

Bien que les avis divergent, la paternité du mot « punk » est attribuée à Ed Sanders, qui décrit ainsi son groupe les Fugs. Puis Lester Bangs,[105] qui d'une certaine manière incarne le pendant littéraire du punk à lui tout seul, intitule l'une de ses nouvelles « Drug Punk », en référence à un passage de *Junkie* de William Burroughs. En décembre de la même année, il qualifie Iggy Pop de « stooge punk », dans un article enflammé consacré au groupe pour le magazine musical *Creem*.[106] Il nous semble important ici de nous appesantir un peu sur la description du groupe par Bangs car c'est ce dernier qui, selon nous, synthétise (bien que le mot soit peu approprié pour qualifier son style) le mieux les caractéristiques de cette nouvelle scène émergente. Les extraits qui suivent sont donc tirés de cet article, intitulé *Of Pop and Pies and Fun*.[107]

> The Stooges […] carry a strong element of sickness in their music, a crazed quaking uncertainty and errant foolishness that effectively mirrors the absurdity and desperation of the times, but I believe that they also carry a strong element of cure, of post-derangement sanity. […] The first thing to remember about Stooge music is that it is monotonous and simplistic on purpose, and that within the seemingly circumscribed confines of this fuzz-feedback territory the Stooges work deftly with musical ideas that may not be highly sophisticated (God forbid) but are certainly advanced. The stunningly simple two-chord guitar line mechanically reiterated all through '1969' on their first album, for instance, is nothing by itself, but within the context of the song it takes on a muted but very compelling power as an ominous, […] "mindless" rhythmic pulsation repeating itself into infinity and providing effective hypnotic counterpoint to the sullen plaint of Iggy's words […] A trained monkey could probably learn to play that two-chord line underneath, but no monkey and very few indeed of their cousins half a dozen rungs up on the evolutionary ladder, the 'heavy' white rock bands, could think of utilizing it in the vivid way it is here, with a simplicity so basic it's almost pristine.

Enfin pour clore cette série de citations un peu longue, mais qui nous semble nécessaire :

> The Stooges' music is like that. It comes out of a primal illiterate chaos gradually taking shape as a uniquely personal style, emerges from a tradition of American music that runs from the primordial wooly rags of backwoods bands up to the magic promise eternally made and occasionally fulfilled by rock: that a band can start out bone-primitive, untutored and uncertain,

[105] Lester Bangs (1948-1982) a longtemps travaillé pour le magazine rock *Rolling Stone*, puis pour *Creem*. Il est célèbre pour ses critiques provocantes et passionnées, et on lui reconnaît un talent littéraire certain, qui dépasse les sphères du journalisme.
[106] Lester Bangs, *Psychotic Reactions et autres carburateurs flingués* (traduit de l'anglais par Jean Paul Mourlon) (Auch : Tristram, 1996) 60.
[107] Archives internet de *Creem Magazine*, http://www.creemmagazine.com/_site/BeatGoesOn/IggyPop/OfPopAndPiesPt001.html (accès 6 mai 2009).

> and evolve into a powerful and eloquent ensemble. […] This is possibly the ultimate rock 'n' roll story, because rock is mainly about beginnings, about youth and uncertainty and growing through and out of them. And asserting yourself way before you know what the fuck you're doing. [108]

Notons ici que par la suite, Bangs emploie relativement indifféremment les termes de « punk », « punk rock » ou « rock'n'roll » ou tout simplement « rock » pour décrire le genre de musique qu'il affectionne tout particulièrement, des groupes de Detroit à ceux de New York. Avant de tirer de ces extraits des conclusions qui risqueraient d'être trop hâtives, poursuivons la généalogie du mot « punk ».

Selon Jim De Rogatis, critique rock et biographe de Lester Bangs, Dave Marsh se targue d'utiliser le premier le mot « punk » en référence à un genre musical spécifique (ce qui nous semble être absurde, soit dit en passant, étant donné l'extrême diversité de la musique dite « punk ») et ce pour évoquer le groupe Question Mark and the Mysterians en 1971 dans le même *Creem*. De Rogatis, citant les propos de Marsh raconte : « Marsh était las d'entendre utiliser punk comme une simple épithète : 'Etant culturellement pervers de naissance, j'ai pensé qu'il vaudrait mieux considérer cette insulte comme un compliment, surtout étant donné l'alternative à un tel comportement punkiste, à savoir le connard pédant.' »[109] Belle éloquence. En 1972, une compilation intitulée *Nuggets* sort sur le label Elektra, élaborée par Lenny Kaye, guitariste du Patti Smith Group, et qui regroupe les tubes oubliés de vieux groupes garages. Là encore, dans les notes de la jaquette, Kaye qualifie ces groupes de « punks ».[110]

### b) Punk, l'individu de la « Blank Generation »

Mais c'est à partir de 1975 que le terme se propage de manière significative, lorsque naît le fanzine *Punk*, créé par John Holmstrom et Legs McNeil. Holmstrom raconte : « It was pretty obvious that the word was getting very popular […] *Creem* used it to describe this early seventies music ; *Bomp* would use it to describe the garage bands of the sixties ; a magazine

[108] Archives internet de *Creem Magazine*, http://www.creemmagazine.com/_site/BeatGoesOn/IggyPop/OfPopAndPiesPt001.html (accès 6 mai 2009).
[109] Jim De Rogatis, *Lester Bangs, Mégatonnique Rock Critic* (Auch : Tristram, 2006) 159.
[110] Caron, « Garage (rock) » in Assayas, 669.

like the *Aquarian* would use it to describe what was going on at CBGB's ».[111] Le fanzine est constitué d'interviews, de récits de concerts, mais aussi de dessins et bandes dessinées de John Holmstrom, et constitue l'élément qui fédère les groupes du CBGB et de Max's sous une même appellation. Lauraine Leblanc, dans son ouvrage consacré aux filles dans le punk raconte :

> Until then, the label punk designated either a young male hustler, a gangster, a hoodlum, or a ruffian. McNeil later explained that he chose the label precisely for its negative connotations: 'On TV, if you watched cop shows Kojak, Beretta, when the cops finally catch the mass murderer, they'd say, 'you dirty Punk'. It was what the teachers would call you. It meant that you were the lowest. All of us drop-outs and fuck-ups got together and started a movement'. [...] His co-editor, John Holmstrom, elaborated on this in an editorial in the 'zine: 'The key word – to me anyway – in the punk definition was 'a beginner and unexperienced [sic] hand.' Punk rock – any kid can pick a guitar and become a rock'n'roll star, despite or because of his lack of ability, talent, intelligence, limitations and/or potential, and usually does so out of frustration, hostility and a lot of nerve and need for ego fulfilment'.[112]

D'après leurs témoignages, Holmstrom et McNeil souhaitaient que leur fanzine soit une sorte de compilation de leurs goûts et de leurs influences, ceux-ci ne se limitant pas au domaine musical. Ainsi, la bande dessinée tient une large place dans leur production, pas seulement dans la mesure où Holmstrom illustre le fanzine, mais également parce que l'univers créé est largement empreint de tout une esthétique « *comics* », adolescente, un peu naïve et décalée. McNeil raconte :

> Holmstrom voulait que le magazine soit un mélange de tout ce qui nous branchait – les redifs télé, boire de la bière, baiser, les cheeseburgers, les BD, les séries B, et ce rock'n'roll bizarre que personne n'avait l'air d'apprécier à part nous : le Velvet, les Stooges, les New York Dolls, et maintenant les Dictators […] Le mot « punk » semblait incarner le trait d'union qui reliait tout ce que nous aimions – ivrogne, odieux, malin mais pas prétentieux, absurde, marrant, ironique, et tout ce qu'il y avait d'attirant dans le côté obscur.[113]

Mary Harron, qui a participé à la rédaction d'articles pour *Punk* va également dans ce sens en ajoutant une autre idée intéressante mais selon nous mal formulée :

---

[111] Savage, 131.
[112] Lauraine Leblanc, *Pretty in Punk, Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture* (New Brunswick, New Jersey et Londres : Rutgers University Press, 2001) 35.
[113] McCain et McNeil, 296.

> Hippy culture had gone very mainstream: for the first time, Bohemia embraced fast-food. It was about saying yes to the modern world. Punk, like Warhol, embraced everything that cultured people, and hippies, detested: plastic, junk food, B-movies, advertising, making money - altought no one ever did. You got so sick of people being so nice, mouthing an enforced attitude of goodness and health. Punk was liberating and new: the idea of smoking sixty cigarettes a day and staying up all night on speed.[114]

Si nous nous permettons d'avancer que cette affirmation est maladroite, c'est tout d'abord qu'elle nous semble contradictoire dans ses termes : la dénonciation d'une « mainstreamisation » du mouvement hippy, immediatement succédée par l'allégation d'une adhésion du mouvement punk à la société moderne et aux purs produits de la société dominante capitaliste nous apparaît fallacieuse. D'autre part, le propos de Harron néglige un aspect capital de cet état d'esprit punk originel, à savoir la mise à distance ironique, et l'omniprésence d'une réception des choses au second degré, que mentionne McNeil dans la précédente citation.

Elle cite d'ailleurs Warhol dont, à notre sens, le travail ne reflète en rien une glorification de la société de masse, bien qu'il n'en constitue pas non plus une dénonciation politique : il semblerait davantage qu'il soit l'expression d'une perception instinctive de l'absurdité incommensurable d'une société de l'image, une sorte d'évocation furtive, par la reprise de signes emblématiques à peine écornés, du pressentiment de l'horreur d'un vide sidéral dissimulé à grand renfort de poudre aux yeux. Une sorte d'auto-fascination inquiète devant le tourbillon de ficelles qui lient l'individu à une noria qui tourne sans eau, par la simple force d'inertie générée par ses rotations précédentes. C'est selon nous le même instinct qui anime le punk initial. Et le mot instinct n'est pas choisi au hasard, il s'agit réellement d'un courant régi par l'intuition, la prémonition, la sensation. C'est une perception aiguë, bien que souvent non formulée, de l'absurdité fascinante constitutive de toute chose dans une société de simulacres, spécialement de toute production culturelle.

C'est ainsi qu'il nous apparaît par exemple que l'inclination de McNeil et consorts pour « les redifs télé, les cheeseburgers, les BD, les séries B, et ce rock'n'roll bizarre », a assurément pu être un goût, mais il a vraisemblablement aussi pu être dicté par une espèce de mise à distance prudente des aspects les plus dangereux et sournois de la société de consommation en en adoptant les productions les plus « grossières », repérables, et les plus dépréciées. La récupération de l'insulte « punk » (insulte suprême dans le milieu carcéral, ou

[114] Savage, 133.

le mot désigne les hommes détenus victimes de viols) en est le premier indicateur.[115] Le mouvement punk américain initial fonctionne le jour comme une excroissance saturée par les marqueurs du capitalisme, un Dorian Gray sous-culturel, une sorte de miroir déformant, renvoyant à la société dominante le pendant cauchemardesque qu'elle nie. La nuit, avec le large concours de psychotropes en tous genre, il réinvente un autre ordre social, bacchique, où les critères de normalité et de réussite n'ont plus cours, un ordre social, comme nous le verrons, sens dessus-dessous.

Le punk, tel que pratiqué par les premiers protagonistes américains, est également largement pétri par l'usage de l'ironie au sens étymologique du terme : ειρωνεία : 1) action d'interroger en feignant l'ignorance, 2) feinte dans la manière d'agir, simulation ou affectation de faiblesse ou d'impuissance. ειρωνεῦομαι : 1) se moquer, 2) faire l'ignorant.[116] Cette idée nous semble particulièrement idoine pour mettre en relief un trait fondamental des protagonistes du punk, leur façon d'affecter une ignorance crasse, alors que la plupart d'entre-eux disposent d'un bagage culturel et intellectuel conséquent, d'être au monde en feignant une indolence cynique : l'acrimonie déployée lors des concerts démontre bien que cette apathie n'est qu'un vernis. Ou plutôt, que ce vernis est une réaction logique au vernis de la société qui les entoure et que, quand les règles ne sont plus les mêmes, dans les espaces insulaires des salles de concerts et des bars, entre gens de bonne compagnie, le vernis se craquèle aisément pour mettre au jour une énergie transcendante. Quant à l'acception « affectation de faiblesse ou d'impuissance », nous venons de le voir, elle a aussi toute sa pertinence.

### c) Du second degré disruptif à l'esthétisation politisante

S'il est si délicat d'établir avec quelque clarté un ensemble cohérent de caractéristiques auxquelles le terme « punk » pourrait référer, c'est en large partie dû, selon nous, à la dichotomie Etats-Unis/Angleterre. Ainsi que nous l'avons vu, le punk anglais est en grande partie une traduction (avec le lot de mésinterprêtations et d'altérations que sous-tend le

[115] Nous reviendrons plus tard sur cette réutilisation des insultes ou termes dépréciatifs par les victimes elles-mêmes, et la revendication de ces mots à leur compte parfois pour désigner un mouvement (queer, grrrls, en France, Transpédégouines). Il est à noter que d'après ce que nous pouvons nous-mêmes observer, ce goût pour les productions sociétales dites de « bas étage » est encore d'actualité dans les réseaux punk et punk féministes/queer, et qu'il nous semble aussi empreint de cette distanciation ambiguë, de cette fascination-répulsion.

[116] Bailly, dictionnaire grec-français.

vocable) anglaise du phénomène américain, et ce largement à travers le prisme de la perception qu'en a Malcom McLaren.

Il existe d'ailleurs une forme de rivalité, tantôt potache, tantôt plus hostile, entre les acteurs des courants punks de chacun des deux côtés de l'Atlantique. La chanson intitulée « New York », des Sex Pistols aussitôt suivie par la réplique de Johnny Thunders « London Boys » en est l'expression la plus venimeuse. Selon Savage, elle était en partie destinée à Syl Sylvain et David Johansen des New York Dolls, et largement dictée par McLaren.[117] Le court extrait qui suit témoigne de l'exécration dont les anglais font montre à l'égard des groupes américains, et on peut noter l'allusion vertement homophobe, qui semble pour le moins étonnante compte tenu des accointances de la scène punk anglaise avec le milieu homosexuel :[118] « Think it's swell playing Max's Kansas/ You're looking bored/ And you're acting flash/ With nothing in your gut/ You better keep your mouth shut […] You're just a pile of shit/ You're coming to this/ You poor little faggot/ You're sealed with a Kiss ». La réponse ne sera pas moins acerbe : « You're telling me « Shut your mouth »/ If I wasn't kissing you wouldn't be around/ You talk about faggots little moma's boy/ You sit at home/ You got a chaperone […] Little rich kid, what do you know/ You had everything don't you think it don't show […] You're little London boys ».

D'après les différents témoignages, deux émotions dominent côté américain : l'impression de s'être fait spolier, et celle d'avoir été complètement incompris. Ainsi, Mary Harron déclare :

> J'avais l'impression que ce que nous avions lancé à New York comme une blague avait été pris au pied de la lettre en Angleterre par un public plus jeune et plus violent. Et que quelque part dans la traduction, ça avait changé, ça avait provoqué quelque chose de différent. Ce qui pour moi avait été une culture rock bohème bien plus adulte et intellectuelle à New York était devenu en Angleterre un phénomène adolescent insensé.[119]

De même, Legs McNeil raconte :

[117] Savage, 179.
[118] A ce propos, Savage affirme : « The [Sex Pistols'] link with the subterranean sexual world would be conveniently forgotten once the music they played became part of the music industry and once the people that actively supported them and contributed to the package became mere 'fans'. Once defined, the Sex Pistols became a Rock band and Rock bands are not usually tolerant of homosexuality, either in their music or in the way they are treated by the media. », Savage, 190.
[119] McCain et McNeil, 350-351.

> A mesure que les Sex Pistols traçaient leur chemin à travers l'Amérique,[120] et que l'hystérie qui les accompagnait passait aux infos télévisées tous les soirs, les gamins de Los Angeles, et j'imagine du reste du pays, se transformaient tout d'un coup avec des épingles à nourrice, des coiffures hérissées et de la laideur. J'étais outré […] Je veux dire, après tout, le magazine *Punk* c'était nous. On avait trouvé le nom et on avait défini le punk comme cette culture américaine underground qui avait commencé presque quinze ans plus tôt avec le Velvet Underground, les Stooges, le MC5, etc. Donc je pensais en gros : 'Hé, si vous voulez lancer votre propre mouvement de jeunes, très bien, mais celui-là est déjà pris.' Mais la réponse ça a été : 'Oh vous ne pouvez pas comprendre. Le punk a commencé en Angleterre. Vous savez, tout le monde est au chômage là-bas, ils ont vraiment matière à se plaindre. En fait le punk c'est la lutte des classes, blablabla.' […] On ne faisait pas le poids face à ces images d'épingles à nourrice. […] [Le punk] était devenu tout ce que nous détestions. On aurait dit qu'il était devenu tout ce contre quoi on avait fondé le magazine.[121]

McNeil aborde ici une idée qui va occuper une bonne partie de nos réflexions. A l'origine, et c'est là une distinction notable d'avec son expression anglaise, le punk américain n'est pas politisé, du moins pas dans une acception classique du terme. Comme nous l'avons dit, il n'est qu'une boursouflure, le présage d'une société qui court à sa perte ; il est, en quelque sorte, comme un négatif photographique de la société dominante. La manifestation la plus proche de ce que l'on pourrait nommer « politique » réside dans l'usage que font ses protagonistes de l'ironie telle que nous l'avons décrite précédemment.

Selon nous, la tendance punk américaine des premiers temps relève davantage d'une pratique philosophique que d'une pratique politique, à travers l'usage de cette ironie ravageuse, le mépris des conventions sociales et de la « normalité », une philosophie de l'action plus que de la réflexion, une conception de l'argent (dispensé essentiellement en fêtes) au-delà de toute envie de thésaurisation, un argent vidé de toute la valeur hypnotique que la société lui attribue, justement car aussitôt dépensé en valeur « hédoniste », une certaine indigence consécutive, et un style vestimentaire souvent dicté par une absence d'alternative.[122]

Mais revenons au cœur du sujet, à savoir la relation qu'entretient le punk avec la politique. Si l'on excepte la vague attache du MC5 avec ce qui s'apparente plus ou moins à un parti politique (bien que peu théorique, et peu activiste), aucune ligne claire, aucune idéologie, aucune tendance politique ne se dégage de la scène américaine de la première heure, pas

[120] Lors de la dernière tournée avant leur séparation.
[121] McCain et McNeil, 465-466 et 474.
[122] Bob Gruen prétend que Richard Hell (le plus grand inspirateur de McLaren après les New York Dolls) avait été le premier à porter des vêtements déchirés et raccommodés avec des épingles à nourrice, et ce parce que sa petite amie avait découpé aux ciseaux l'intégralité de sa garde robe (Colegrave et Sullivan, 78).

même une adhésion tacite à des idées de gauche. Legs McNeil dit à ce propos : « Ce n'était pas politique. Evidemment, peut-être que c'est ça qui est politique. Mais, tu vois, ce qu'il y avait de génial avec le punk, c'est qu'il n'avait pas de programme politique. Ce qui comptait c'était la liberté réelle, la liberté individuelle. Ce qui comptait, c'était aussi de faire n'importe quoi. »[123]

Cette absence de ralliement à une cause politique bien définie est sans nul doute à mettre en partie en rapport avec la répudiation de l'idéologie hippie et du lien qu'elle avait établi entre musique et politique. Citons encore Mary Haron à ce sujet :

> On n'avait pas vraiment matière à être idéalistes, j'étais complètement dégoûtée de la culture hippie. Les gens essayaient de maintenir ces idéaux de paix et amour, mais ils avaient perdu toute valeur. C'était aussi l'ère du capitalisme vraiment sauvage et on n'y croyait vraiment plus. […] C'était comme si on était forcé d'être optimiste, altruiste et bon. Et de croire dans la paix et dans l'amour. […] Alors Richard Hell est arrivé et a dit : « Voilà ce qu'on est on est la génération *vide*.[124] C'est fini. » […] J'avais l'impression que tout était nouveau – il n'y avait pas de définitions, ou de limites, les choses s'avançaient simplement dans la lumière, c'était le futur tout neuf, pas de règles, rien du tout, pas de définitions. « Qu'est-ce qu'on est ? On ne sait pas. »[125]

Comme si la seule réponse à un sentiment de l'absurde tellement profond, devant une société qui vide l'être humain de tout son « être » pour le remplacer par de l' « avoir », était une déréliction absolue dans les seules choses qui demeurent inaliénables : l'ivresse, l'état altéré de conscience, et la transe. Comme si parallèlement à un monde constitué comme « le monde réel » comme on le dit si souvent, la « vraie vie », ce petit phalanstère s'était créé un autre « vrai monde », constitué autour d'une série de perceptions autres que celles généralement admises comme les seules bonnes et vraies.

La fédération autour d'une musique – art par excellence impalpable et par ailleurs susceptible de susciter la transe, l'usage de produits licites et illicites psychotropes, la nuit, le travestissement, le second degré ; voilà le monde que les punks tiennent pour vrai, tandis que l'autre n'est qu'une vaste blague, certes un tantinet anxiogène, mais donnant matière à rire devant tant de fourvoiements grotesques. On n'est pas loin d'une adhésion au constat de Sigismond dans *La Vie est un songe* :

[123] Cité dans McNeil et McCain, 425.
[124] *Blank Generation*, titre de l'un des albums de Richard Hell and the Voidoids.
[125] Cité dans McNeil et McCain, 404.

> Puisque nous habitons un monde si étrange/ que la vie n'est rien d'autre que songe ;/ et l'expérience m'apprend/ que l'homme qui vit, songe/ ce qu'il est, jusqu'à son réveil./ […] Et dans ce monde en conclusion,/ tous songent ce qu'ils sont, / mais nul ne s'en rend compte./ Moi je songe que je suis ici,/ chargé de ces fers/ et j'ai songé m'être trouvé en un autre état plus flatteur./ Qu'est-ce que la vie ?/ Un délire./ Qu'est-ce que la vie ?Une illusion,/ une ombre, une fiction ; le plus grand bien est peu de chose,/ car toute la vie n'est qu'un songe,/ et les songes, rien que des songes.[126]

Telle est la résolution des protagonistes de cette scène punk : puisque nous ne souscrivons pas au monde, créons-en un. Faisons que l'état d'ébriété et la transe musicale soient la vraie manière de percevoir la réalité. Pas de politique : le reste du temps, le jour, nous sommes la génération vide, la « blank generation », nous ne sommes pas perméables à ce qui s'apparenterait à une connivence avec la société dans la pseudo-rébellion aboulique qu'elle requiert pour perdurer. Nous utiliserons simplement ce qu'elle produit pour alimenter notre monde. Le monde punk est un monde articulé autour du présent, de l'hédonisme, la sensation, l'instinct, le ressenti corporel comme seuls moyens d'accéder à une forme de vrai. Il va sans dire que la politique, au sens où on l'entend traditionnellement, est aux antipodes de cette conception. C'est également une des raisons pour lesquelles il est si difficile de dégager des caractéristiques précises pour décrire le punk.

Les choses changent largement sous l'influence, entre autres, de Malcom McLaren, dans l'expression du punk en Angleterre. La première manifestation de ce désir de la part de McLaren d'insuffler au punk une dimension politique est assurément à situer au moment où il devient le manager des New York Dolls, et les affuble de costumes rouges et de drapeaux communistes. Comme nous l'avons dit plus haut,[127] il essuie un cuisant échec, et les Dolls perdent toute leur saveur. Les observateurs sont sidérés par une erreur de jugement manifeste de la part de McLaren : les Dolls sont tout sauf des jeunes gens concernés par la politique. Mais cette expérience permet à l'anglais ambitieux de s'aguerrir pour sa prochaine tentative, qui sera, cette fois, fructueuse.

McLaren, qui a fréquenté plusieurs écoles d'art, est .beaucoup influencé par les événements de Mai 68, et découvre l'Internationale Situationniste. Savage le cite dans ces termes :

> I'd heard about the Situationists from the radical milieu of the time […] You had to go up to Compendium Books. When you asked for the litterature, you had to pass an eyeball test. Then

[126] Pedro Calderón de la Barca, *La Vie est un songe* (traduit de l'espagnol par Bernard Sesé), (Paris : GF-Flammarion édition bilingue, 1992) 187-189.
[127] Voir page 30.

> you got these beautiful magazines with reflecting covers in various colors : gold, green, mauve. The text was in French : you tried to read it, but it was so difficult. Just when you were getting bored, there were always these wonderful pictures and they broke the whole thing up. They were what I bought them for, not the theory.[128]

La même année, McLaren adhère plus ou moins à un groupuscule britannique dérivé du Situationnisme, appelé King Mob. Le « leader » de ce groupe, Christopher Gray affirme selon Savage : « [McLaren was] just a wide-eyed art student – he wasn't very involved. »[129] Néanmoins, les idées pro-situ, ou tout au moins les actions menées par King Mob font leur chemin dans la tête du jeune homme, qui nourrit paradoxalement (lecture erronée de l'idéologie Situ?) de grands rêves de fortune et de gloire. C'est donc à lui que l'on doit pour une bonne part (bien que Bernie Rhodes, manager des Clash, ait aussi sa part de responsabilité) l'introduction dans le punk d'une dose de politique, à notre sens plutôt parce qu'elle est vendeuse que par conviction radicale. D'ailleurs, il s'agit davantage d'une panoplie d'images que d'un véritable système idéel. L'exemple le plus manifeste en étant la récupération de slogans situationnistes utilisés par McLaren pour figurer sur les tee-shirts vendus dans la boutique Sex.

Le témoignage de John Lydon à propos des vêtements de Sex va dans ce sens :

> [Malcom et Vivenne Westwood] cousaient ensemble des morceaux de vieilles chemises de chez Marks & Spencer et les teignaient de couleurs différentes, les appelaient « vestes d'anarchie » - à un tarif horriblement élevé. C'était très drôle. Quand je voyais des gens aller dans le magasin et payer 40 livres pour une chemise teinte – la photo de Karl Marx et un symbole nazi inversé – je pensais, quels imbéciles.[130]

On l'a dit, donc, McLaren avait à l'époque un magasin de vêtements, et son désir de chaperonner les Pistols lui apparaît d'abord comme un bon moyen de promouvoir ses créations (ou plutôt, celles de Vivienne Westwood). Ainsi que l'affirme Simon Frith :

> McLaren's aim was to stay sharp by burrowing into the money-making core of the pop machine, to be both blatantly commercial (and thus resist the traditional labels of art and bohemia) and deliberately troublesome (so that the usually smooth, hidden, gears of commerce

[128] McLaren cité dans Savage, 30.
[129] Savage, 34.
[130] John Lydon, Keith et Kent Zimmerman (traduit de l'anglais par Sophie Lo), *Sex Pistols, Rotten par Lydon*, (Rosières-en-Haye : Camion Blanc, 1996) 216-217.

> were always on noisy display). For the theory to work, McLaren needed a successful group – without it he'd have been confined […] to the limited shock effects of the art world fringe. [131]

McLaren raconte, quant à lui, avec un brin de narcissisme auto-satisfait :

> J'étais ce type bizarre avec ce rêve fou. J'essayais de faire avec les Pistols ce que j'avais raté avec les New York Dolls. Je prenais les nuances de Richard Hell, le côté pédé pop des New York Dolls et la politique de l'ennui, je mélangeais le tout pour en tirer un manifeste, peut-être le dernier manifeste, et envoyer chier le milieu du rock'n'roll […] J'attendais mon tour pour faire la déclaration que je voulais faire depuis que j'avais quatorze ans. [132]

Peut-être peut-on voir, comme Savage,[133] un manifeste dans le célèbre tee-shirt « You're gonna wake up one morning and *know* what side of the bed you've been lying on ! », qui liste une série de « hates and loves ».

En tout cas, les Sex Pistols ne se revendiquent d'aucun bord ni d'aucune influence politique ou idéologique. Ainsi que l'affirme Paul Cook,

> Le situationnisme n'avait rien à voir avec nous. Les Jamie Reid et les Malcom étaient excités parce que nous étions une chose tangible. Je suppose que nous étions ce qu'ils rêvaient d'être. Nous ne gâchions pas tout notre temps à philosopher, rien n'était arrangé et tout est arrivé rapidement, naturellement et simplement – c'est comme cela que les choses devraient toujours arriver. [134]

Citons encore le témoignage de Chrissie Hynde, alors grande amie de John Lydon :

> Les références aux Situationnistes – j'avais seulement lu des choses sur les surréalistes et les dadaïstes, mais bordel, qui étaient les situationnistes ? Je ne savais pas si Malcom ou Bernie [Rhodes] en avaient jamais parlé aux Pistols, mais je ne pense pas que cela aurait collé. Ils seraient plutôt descendus au pub […] Au lieu de cela, tout était beaucoup plus intuitif et excitant, rien n'a jamais été préconçu ou manipulé pour provoquer aucune sorte d'outrage intellectuel. C'était astucieux et intelligent, parce qu'il n'y avait certainement pas de philosophie politique derrière.[135]

---

[131] Simon Frith et Howard Horne, *Art Into Pop* (Londres : Methuen, 1987) 132.
[132] Collegrave et Sullivan, 96.
[133] Savage, 83.
[134] Lydon et Zimmerman, 263.
[135] Lydon et Zimmerman, 262.

John Lydon lui-même, d'ailleurs, affirme en 1978 : « I'm not a revolutionary, socialist or any of that […] An absolute sense of individuality is my politics. All political groups that I'm aware of on this planet strive to suppress individuality […] It's replacing the same old systems with a different clothing […] It destroys personality and individuality. »[136]

On le voit, la position des musiciens est relativement proche de celle des punks américains. Néanmoins, le « marketing situationniste » de McLaren collera à la peau des Pistols, et plus généralement du punk anglais. Un autre élément interfère dans l'assimilation du punk à une pensée politique : il s'agit de l'engagement des paroles des Clash (là encore chapeautés par leur manager Bernie Rhodes). C'est certainement en partie de là que naît le mythe du punk comme expression de la lutte des classes, tel que le nourriront Dick Hebdige et consorts.

En réalité, il est inexact de décrire le punk anglais (et le même constat peut-être fait pour le punk américain) comme l'expression musicale d'une jeunesse issue des classes ouvrières, et nous suivons en ce sens davantage la position de Laing et Frith. Ceux-ci stipulent que les protagonistes du punk (Laing et Frith parlent essentiellement du courant britannique) sont issus de milieux sociaux fort disparates, et qu'une grande partie d'entre eux, contrairement à une vision romantico-marxiste largement répandue du phénomène punk, ont fait des études supérieures, notamment dans les écoles d'art. Voici quelques exemples, sélectionnés dans le répertoire non exhaustif établi par Frith :

Hornsey : Adam Ant, Viv Albertine (The Slits), Mike Barson (Madness) […]
Byam Shaw : Paul Simonon
Hammersmith : Mick Jones
St Martin's : Glen Matlock (Sex Pistols), Lora Logic (X-Ray Spex) […]
Central : Lene Lovich and Les Chappell ; Joe Strummer
Harrow : Marco Pirroni
Epsom : Richard Butler (Psychedelic Furs)
Conventry : Hazel O'Connor, the Specials […]
Leeds : Soft Cell, Scritti Politti, Gang of Four
Liverpool : Budgie (the Slits, Siouxsie)[137]

[136] Cité dans Sean Albiez, « Know History! John Lydon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic », *Popular Music*, Vol.22, N°3, Octobre 2003, Cambridge University Press, 367.
[137] Frith et Home, 125-126.

Quant aux Etats-Unis, nous avons déjà vu que beaucoup des protagonistes du punk avaient aussi fréquenté les écoles d'art, et avaient été largement imprégnés par la pratique des performances visuelles (notamment de Warhol).

Si la première génération punk (tant britannique qu'américaine) peut donc ainsi être décrite comme apolitique, à quelques exceptions près, on ne peut en dire autant de ses formes dérivées postérieures. Ainsi, le hardcore aux Etats-Unis incarne sans doute l'évolution la plus radicalement politisée du punk, avec des groupes comme Dead Kennedys ou Minor Threat, et toute une scène mobilisée contre la politique de Ronald Reagan dans les années 1980. En Angleterre, le post-punk a son lot de groupes engagés, de Gang of Four à The Au-Pairs en passant par les Raincoats. Il faut également mentionner Crass, dont nous avons déjà parlé, qui sont à l'origine de ce qui va devenir le courant anarcho-punk, une frange également très engagée qui cultive l'idéologie DIY de la manière la plus radicale et développe la culture « squatt ».

Il est intéressant de remarquer que les réseaux de labels indépendants se développent de manière concomitante, d'un côté et de l'autre de l'Atlantique, avec l'émergence de ces trois courants dérivés du punk. Aujourd'hui, il semble que la majeure partie de ce que l'on peut désigner comme scène punk, malgré toutes les hétérogénéités qu'elle présente, soit d'une manière ou d'une autre engagée politiquement. Néanmoins, et paradoxalement, cet engagement politique semble dans certains cas être contrebalancé par moments par ce que l'on pourrait considérer comme des relents de l'apolitisation incrédule dont nous avons parlé plus haut.

Jusqu'ici, nous avons davantage souligné le fait que le punk consistait en un assemblage hétérogène, et qu'il était sinon impossible, tout au moins délicat de mettre en relief des aspects caractéristiques et communs pour arriver à une description de ce courant. Il faut à présent faire mention d'un élément qui déroge à cette règle, et s'attarder un peu sur le concept du « Do-It-Yourself ».

### d) L'obédience à l'idéologie DIY.

La première manifestation dans le punk de cet esprit DIY, amateur, est à aller chercher dans l'optique de la production musicale. S'il est un élément qui fédère les premiers punks américains, c'est incontestablement leur détestation du mouvement hippie, ou plutôt de ce qu'il est devenu dès le début des années 1970. Et deux paramètres principaux justifient cette exécration : tout d'abord le fait que le mouvement se soit affadi et ait sombré dans une sorte de souriante mièvrerie hypocrite et que ses protagonistes se soient finalement bien accommodés de la société qu'ils dénonçaient.

Deuxièmement, que depuis l'explosion du rock et le développement de la culture hippie, celui-ci soit devenu la chasse gardée de quelques groupes experts, férus de technique, ne se produisant que sur des scènes gigantesques, lors de festivals qui ne le sont pas moins. Et donc que l'essence du rock'n'roll ait été perdue dans la bataille, parce que lorsque l'on étale ses tripes devant un public, il est préférable que celui-ci puisse les voir autrement qu'en grand écran. Ainsi, Richard Hell affirme :

> La musique était devenue tellement boursouflée. Il n'y en avait plus que pour ces vétérans des années soixante qui jouaient dans des stades, tu sais, on les traitait comme s'ils étaient des personnages vraiment importants et ils agissaient en conséquence. Ce n'était pas du rock'n'roll, c'était plutôt du grand spectacle. Tout ce qui comptait c'était les feux de la rampe et les poses.[138]

Les premiers punks dénoncent ainsi cette image mythifiée de l'artiste et ré-humanisent la scène rock en jouant dans de petites salles, et en faisant tomber les barrières entre musiciens et spectateurs. Evoquant les concerts des New York Dolls, Leee Childers affirme ainsi : « C'était un truc vraiment interactif. Les gens qui n'étaient pas sur scène participaient tout autant au spectacle que les musiciens. Tous les membres du public étaient aussi excentriques que les Dolls. »[139] On peut faire à peu près le même constat pour les tout débuts de la scène punk anglaise, lors desquels le Bromley Contingent, par exemple, que nous évoquions plus haut, était partie prenante du spectacle.

A la grandiloquence et aux gros moyens déployés pour la musique des années 1960-1970, le punk répond par un certain réalisme et s'articule autour de deux notions, qui ne sont pas sans soulever de nombreuses questions, notamment par la suite, l'énergie et l'authenticité. Un nombre incalculable de témoignages de l'époque évoque le fait que les groupes qui se produisent alors suscitent un engouement sans précédent car ils parlent le même langage que le public, qu'ils reflètent ses préoccupations et vivent selon le même mode de vie. Citons

[138] McCain et McNeil, 177.
[139] McCain et McNeil, 176.

encore Richard Hell toujours à propos des New York Dolls : « Avec les Dolls, c'était la rue transposée sur scène, tu vois ? Il y avait un autre truc excellent chez eux, c'est qu'ils étaient exactement les mêmes quand ils descendaient de scène. »[140] ou encore David Johansen lui-même :

> Quand on était gamins, je peux te dire, les stars du rock'n'roll, c'était style : 'Waouh, j'ai ma veste en satin, je suis vraiment cool, je vis dans une cage dorée et je conduis une Cadillac rose'. Ou ce genre de conneries. Les Dolls ont complètement déboulonné ce mythe et démythifié cette sexualité. Parce que fondamentalement, on était des gamins de New York City qui crachaient et pétaient en public, on était paillards et on démystifiait tout. Ce qu'on faisait au rock'n'roll, ça sautait aux yeux – on le redescendait dans la rue. [141]

On pourrait multiplier les citations de ce genre. Nous avons déjà vu que Lou Reed mentionnait ce souci d'authenticité, ainsi qu'Iggy Pop, il en est de même pour les Ramones, les Dictators et bien d'autres.

Outre cette accessibilité des musiciens et cette dédramatisation de l'espace scénique, un autre élément, au cœur de l'idéologie Do-It-Yourself, rajoute à l'impression de naturel qui se dégage de ces groupes, et a trait à la production musicale elle-même. Comme nous l'avons déjà entr'aperçu, un très grand nombre d'artistes punks sont des novices en matière de création et d'exécution musicales. La plupart a en effet commencé la pratique d'un instrument au moment où ils ont décidé de monter un groupe. En revanche, tous partagent un amour inconditionnel de la musique, notamment celle des années 1950, celle de Buddy Holly, Little Richards, Chuck Berry, Everly Brothers ou Sonny Boy Williamson. John Holmstrom décrit la musique punk comme suit : « rock and roll by people who didn't have very much skills as musicians but still felt the need to express themselves through music ».[142] Insatisfaits de la musique proposée dans les années 1970, les punks américains vont donc créer leur propre culture musicale, en dépit de leur incompétence. Ainsi qu'en témoigne, par exemple, Tommy Ramone : « Durant les années 70, on a trouvé qu'on n'entendait plus les musiques qu'on aimait à la radio. Ce n'était plus que du rock progressif ou des trucs comme ça, les chansons de rock'n'roll sympas et excitantes nous manquaient. On a donc décidé de monter le groupe et d'essayer de nous y coller nous mêmes. »[143]

---

[140] McCain et McNeil, 177.
[141] McCain et McNeil, 176.
[142] John Holmstrom, cité dans Malcom McLaren, « Punk Celebrates 30 Years of Rebellion », *BBC News*, vendredi 18 août 2006, disponible en ligne sur le site officiel de la BBC, http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5263364.stm (accès 2 juin 2009).
[143] Colegrave et Sullivan, 68.

Ainsi, la technique et l'expertise ne font pas partie des critères au goût du jour, et l'importance de la qualité du résultat de la création cède le pas au processus créatif en lui-même. Notons ici entre parenthèses que c'est cette dernière idée qui reste constitutive du DIY et qui, au fil des années, va s'étendre de la production musicale à sa diffusion via les labels indépendants, mais aussi dépasser ce champ initial et concerner aussi bien la production littéraire ou encore devenir un véritable mode de vie, incarné dans la culture squatt et dans la création d'objets alternatifs pour contourner la société consumériste.

Personne, donc, à l'époque ne se formalise d'un concert raté, ou d'un enregistrement de qualité médiocre, et le punk valorise largement un certain amateurisme, voire un amateurisme certain. En outre, le fait que beaucoup des protagonistes du punk soient relativement nécessiteux rajoute à l'inexpérience dont ils jouent : mauvais instruments, mauvais matériel, difficultés à trouver des locaux de répétition, etc. En revanche, ce manque de technicité affiché est largement compensé, selon les témoins de l'époque, par une énergie rarement déployée auparavant, un investissement sur scène inaccoutumé, et une puissance électrisante qui constitue, selon nous, le cœur de la culture punk, et la différencie le plus significativement du reste de la production rock. Citons encore Tommy Ramone pour illustrer cela :

> Ce sont [les New York Dolls] qui ont démontré que la virtuosité musicale n'était pas nécessairement la chose la plus importante. La virtuosité était tellement banale à cette époque, tout le monde jouait comme Led Zeppelin ou Eric Clapton. […] [Les New York Dolls] étaient le groupe le plus excitant du moment. Ils savaient à peine jouer, mais leur show était génial. Ils adoraient être sur une scène et faire leur numéro – ils généraient beaucoup d'excitation et avaient une super façon d'être. Ce sont eux qui m'ont fait me dire : 'Hé, ouah ! Ca c'est nouveau. Ca, c'est la direction dans laquelle aller.'[144]

Dans une perspective similaire, Lester Bangs affirme lui aussi: « For performing rock'n'roll, or punk rock, or call it any damn thing you please, there's only one thing you need: NERVE. Rock ''roll is an attitude, and if you've got the attitude you can do it, no matter what anybody says. Because passion is what it's all about – what all music is about ».[145] Il indique encore, dans un entretien qu'il accorde à Jim DeRogatis : « Rock'n'roll is like an attitude, it's not a musical form of a strict sort. It's a way of doing things, of

[144] Colegrave et Sullivan, 69.
[145] Jim DeRogatis, « Prisoner of Punk », S*pin*, mai 2000, en ligne sur le site officiel de Jim DeRogatis http://www.jimdero.com/Bangs/Bangs%20Spin%20EX.htm (accès 15 avril 2007).

approaching things. Like anything can be rock'n'roll ».[146] (Il est à noter que Lester Bangs emploie indifféremment les termes de rock'n'roll, punk-rock ou punk pour décrire la scène qui occupe nos réflexions).

Le Do-It-Yourself, à l'origine, relève ainsi davantage de l'élan que de l'idéologie (qu'il va néanmoins rapidement devenir) : il s'agit de pallier un manque, et de créer soi-même ce que la culture « mainstream » n'offre pas, de faire renaître un souffle, une énergie, dont la musique rock s'est progressivement dessaisie au cours des années précédentes. Il est aussi tout simplement un moyen d'expression, l'occasion pour chacun-e de donner de sa voix et de devenir acteur ou actrice à part entière de cette culture naissante, et le vecteur de la création d'un climat d'émulation.

S'il concerne essentiellement le domaine de la production musicale à l'origine, l'esprit DIY va rapidement trouver une autre expression, littéraire cette fois, qui contribue largement à répandre et faire évoluer le concept. A partir de la fin des années 1970, les fanzines deviennent en effet un aspect capital de cette culture punk : comme nous le disions, c'est d'ailleurs le fanzine américain *Punk Magazine* qui popularise le terme à partir de 1976. Il faut ici préciser que l'histoire des fanzines ne commence pour autant pas au moment où la culture punk se développe. Aux Etats-Unis notamment, cette forme d'expression dispose déjà d'un passé conséquent : plusieurs commentateurs et commentatrices s'accordent à reconnaître que les fanzines se multiplient dans les années 1920, et intéressent alors majoritairement la littérature de science-fiction. Amy Spencer, qui consacre un ouvrage à la culture Do-It-Yourself explique que, dès ce moment-là, le fanzine est envisagé comme un vecteur d'échanges destiné à faciliter, d'une certaine manière, le resserrage des liens entre adeptes de cette culture.[147]

Plus tard, à partir des années 1960, les fanzines occupent également une place de choix dans la contreculture américaine. Ils deviennent alors davantage des outils de diffusion d'idées politiques. Les féministes de la seconde vague ont aussi largement recours à ce mode d'expression, comme peut par exemple l'indiquer Alison Piepmeier dans son ouvrage consacré aux fanzines féministes (de la troisième vague essentiellement).[148] Par ailleurs, il existe déjà à cette époque un certain nombre de fanzines consacrés à la scène rock et à la

---

[146]Jim DeRogatis, Interview avec Lester Bangs, novembre 1999, en ligne sur le site du magazine musical Internet « Perfect Sound Forever », http://www.furious.com/perfect/lesterbangs2.html (accès 12 juin 2009).

[147] Amy Spencer, *DIY. The Rise of Lo-Fi Culture* (Londres : Marion Boyars, 2005) 80. Voir aussi Stephen Duncombe, *Notes From the Underground : Zines and the Politics of Alternative Culture* (Londres et New York, Verso, 1997) 6-7.

[148] Alison Piepmeier, *Girl Zines. Making Media, Doing Feminism* (New York et Londres : New York University Press, 2009). Voir notamment le premier chapitre, « If I Didn't Write These Things, No One Else Would Either: The Feminist Legacy of Grrrl Zines and the Origins of the Third Wave », 23-57.

critique musicale, bien que dans une mesure bien moins importante que cela ne sera le cas par la suite.

En effet, dès la fin des années 1970, donc, le fanzine devient absolument central dans cette culture punk. Il devient peu à peu le moyen par excellence pour tous de participer activement à cette culture. Car tandis que constituer un groupe pouvait encore poser un certain nombre de difficultés (malgré la dédramatisation de l'espace scénique et de la qualité de la production), notamment d'ordre économique, écrire un fanzine ne nécessite que peu de moyens et d'aptitudes.

C'est sans doute le fanzine américain *Punk*, qui documentait la scène new-yorkaise de la seconde moitié des années 1970, qui a initié l'engouement que cette forme littéraire a dès lors suscité dans le milieu punk, et a fait autant d'émules que les premiers groupes punks n'avaient généré une vague de nouvelles formations musicales. John Holmstrom, qui en est le co-auteur, explique que le fanzine connaît en particulier, dès le départ, un franc succès en Angleterre : « En quelques mois, il y a eu une énorme demande pour Punk Magazine en Angleterre. C'était notre plus gros marché, et au printemps 1976 on envoyait des milliers d'exemplaires à Rough Trade [magasin de disques londonien]. […] La première année, en 1975, on a sorti six ou sept numéros qui se sont vendus dans toute l'Angleterre. »[149] Tout autant que cela sera le cas aux Etats-Unis, une génération de punk anglais s'inspire de ces premiers fanzines (l'un des pionniers britannique en la matière restant Mark Perry avec son fanzine *Sniffin' Glue*) pour créer le leur propre.

Au départ, semble-t-il, la démarche, bien que DIY, n'est pas foncièrement politique au sens traditionnel de ce dernier terme (tout comme pour la production musicale, d'ailleurs). Il s'agit simplement, là encore de s'affirmer, de s'exprimer, de tisser des liens entre les adeptes de cette sous-culture, de faire circuler des informations et de documenter une scène foisonnante encore invisible. Très vite, néanmoins, ces initiatives acquièrent un aspect plus idéologique, et endossent souvent le caractère anticapitaliste qu'elles ne quitteront désormais plus.

Les fanzines sont ainsi progressivement envisagés comme les outils permettant de documenter le courant « de l'intérieur », à l'écart des publications « mainstream », de manière plus « authentique » et indépendante. Leur contenu évolue d'ailleurs, et ceux-ci deviennent peu à peu, en particulier, les supports d'une mutualisation des savoirs et des savoir-faire. Si certains continuent d'être consacrés à la critique musicale, ou à l'expression personnelle, d'autres contiennent ainsi des manifestes ou des réflexions politiques, d'autres encore sont

[149] Colegrave et Sullivan, 82-83.

plus pédagogiques, que ce soit dans une perspective théorique ou pratique. Plus tard, en ce qui concerne le cas du punk féministe, par exemple, ces derniers fanzines « pédagogiques » revêtiront une place centrale dans cette culture : un grand nombre de brochures sont en effet dédiées à dispenser théorie féministe/anticapitaliste et à diffuser des savoirs pratiques, dans des domaines aussi variés que l'autodéfense, la sexualité, le droit, la production et la diffusion musicale (et culturelle de manière plus générale), la cuisine (notamment végétarienne et vegan), etc.

En matière de musique, également, les choses prennent rapidement un tour plus politisé : la mise en œuvre de l'idéologie Do-It-Yourself s'étend assez vite de la production à la diffusion musicale. Tandis qu'au tout début du courant punk, les artistes ne s'étaient pas réellement interrogés sur la manière de diffuser leur musique,[150] les choses changent à partir de la fin des années 1970. Selon Amy Spencer, c'est en partie grâce à une plus grande accessibilité à la technologie que les labels indépendants commencent à se développer à ce moment-là. Ainsi dit-elle :

> After the first wave of punk, by the late 70's, many performers realized that the idea of starting their own record labels needn't be intimidating. […] The news began to spread; that it was surprisingly easy to gain access to cheap recording studios and pressing plants; there was no big secret, the process of releasing records wasn't difficult to understand or achieve. The increase in affordable technology at this time meant that such activities were no longer so far out of reach, and countless people took this opportunity.[151]

C'est d'abord en Angleterre que le phénomène se vérifie le plus nettement : parmi les premiers, Stiff Records, Chiswick Records et Rough Trade Records lancent la tendance et en encouragent beaucoup dans la voie de la création de ce genre de labels. Si l'existence de ces labels indépendants, dévolus dans ce cas à la musique punk, permet aux réseaux punks de s'étendre et se consolider, en facilitant la diffusion des productions musicales d'une pléthore de groupes qui ne retiennent pas l'attention des grandes maisons de disques, elle participe également bien évidemment dans de nombreux cas d'une démarche politique et anticapitaliste : là encore, il s'agit de contourner les circuits de distribution « mainstream » et d'éviter la censure, le profit à tout prix et la récupération médiatique. Parmi les premiers exemples et les plus radicaux, comme nous l'avons déjà brièvement indiqué plus haut, l'on peut citer l'initiative du groupe Crass, à l'origine, entre autres, de la tendance anarcho-punk,

[150] La plupart des artistes punks de la première heure (aux Etats-Unis comme en Angleterre) signent en effet des contrats avec des majors labels.
[151] Spencer, 286.

qui crée le label Crass Records en partie à la suite de l'interdiction de l'une de leurs chansons.[152]

Aux Etats-Unis, nous le disions,[153] c'est davantage au tout début des années 1980 que les labels indépendants se mettent à foisonner, en particulier grâce à l'avènement de la scène hardcore, hautement politisée et attachée à ce qui est dès lors devenu l'idéologie anticapitaliste DIY. Dès l'émergence de ce courant, les groupes qui y sont associés sont attachés à demeurer dans des circuits de diffusion alternatifs et créent pour ce faire une myriade de labels dévoués à promouvoir cette scène hardcore. Parmi les premiers et les plus renommés, on peut ainsi citer les groupes Black Flag, Minor Threat, ou encore les Dead Kennedys, qui fondent respectivement les labels SST Records, Dischord Records, et Alternative Tentacles pour diffuser leurs propres albums ainsi que ceux d'autres artistes de cette scène alors en plein essor.

Que ce soit dans le domaine musical ou littéraire, nous l'avons dit, l'esprit DIY est envisagé comme un moyen de contourner l'appareil médiatique et capitaliste, et de dynamiser et consolider ces scènes « underground ». Par ailleurs, il s'agit également de prendre le contre-pied de ce qui est considéré comme l'une des caractéristiques de la société capitaliste et consumériste : pour les punks (et les punks hardcore), le DIY est un moyen de contrecarrer la « dynamique » qui incite à la passivité et donc à la consommation, qui pousse les individus à être davantage spectateurs qu'acteurs, dans de nombreux domaines. C'est aussi de cette idée que procèdent ainsi les nombreuses initiatives artistiques et culturelles auxquelles donnent lieu ces tendances. A ce titre, certains fanzines, à contenu pédagogique, tels que nous les décrivions, constituent véritablement des moyens de diffuser des idées et des outils pour contourner certaines formes de consumérisme, et pour développer des systèmes de consommation alternatifs.

Mentionnons pour finir que l'idéologie Do-It-Yourself trouve son expression la plus radicale lorsqu'elle est envisagée comme véritable mode de vie, par certains groupes de personnes qui choisissent l'autogestion. La culture squat (dont les protagonistes sont souvent proches des réseaux punks), constitue un exemple de cette application du DIY à une échelle plus générale. Il semble toutefois que le phénomène soit plus répandu en Europe que ce n'est le cas aux Etats-Unis.

Il semble à présent nécessaire, au terme de cette tentative de description des caractères dont nous avons estimé qu'ils étaient les plus fondamentaux pour cerner et comprendre cette culture punk, de procéder à une seconde remise en contexte, et de dire un mot de l'évolution

[152] Spencer, 223.
[153] Voir page 28.

de la place de la gent féminine dans les sphères du rock mais, surtout, du punk, afin de mieux saisir les conditions dans lesquelles la sous-culture punk féministe a pu progressivement émerger.

## 3. La place des femmes et du féminisme dans le rock et le punk jusqu'à la fin des années 1980

De même que nous avons vu que le courant punk était hautement hétérogène et se prêtait difficilement à une entreprise de définition de la part de l'observateur, de même la scène féministe que nous souhaitons soumettre à l'étude s'accommode mal de quelque forme de caractérisation que ce soit. Au cours de ces années de recherche et d'observation sur le sujet, nous nous sommes heurtée à de nombreux problèmes pour tenter de cerner et de justifier un ensemble qui n'en est pas un ou de dégager un dénominateur commun à un conglomérat kaléidoscopique de tendances punks/féministes.

D'une part la dénomination « punk », nous l'avons dit, recèle son lot d'ambiguïtés : il pourra ainsi paraître inapproprié à qui confère à ce terme une acception essentiellement musicale d'inclure dans le corpus d'artistes mentionné-e-s des formations musicales telles que Scream Club, un groupe d'Olympia que l'on pourrait, dans cette perspective, davantage qualifier de « hip hop », ou Le Tigre, trio féministe dans une mouvance « electro », ou encore Sleater Kinney, cet autre trio peut-être plus rock que punk, ainsi que bien d'autres encore. Malgré les risques que présente cette démarche, nous avons néanmoins choisi de réunir ces tendances différentes dans le présent travail, ne serait-ce que parce que le punk n'était à l'origine en aucun cas un courant musical, comme nous avons tenté de le montrer dans les chapitres précédents.

Le second qualificatif, « féministe », est lui aussi terriblement problématique, dans la mesure où l'engagement de chacun-e des artistes ou des protagonistes de cette scène varie considérablement tant qualitativement que quantitativement. On pourra tout à fait

légitimement jeter du discrédit sur le choix qui a été le nôtre de laisser autant de place à des groupes tels que L7[154] ou les Lunachicks[155] qu'aux formations riot grrrls, pourtant de loin plus acquises à un activisme féministe « troisième vague » tel qu'on peut l'entendre généralement. D'autre part, l'appellation punk féministe est elle-même réductrice, dans la mesure où, dans les milieux que nous avons pu observer, les luttes contre le racisme, l'homophobie, la transphobie, le classisme, l'agisme ou le validisme sont généralement tout aussi fondamentales.

En dernier ressort, il paraît donc chimérique d'une part, et contestable par ailleurs, de nommer et circonscrire un objet d'étude si hétéroclite. Le corpus d'artistes à l'étude a donc été délimité de manière subjective par nécessité. Néanmoins, ces choix ont été guidés par ce que nous avons pu observer sur le terrain. Si tous et toutes ne se réclament pas forcément féministes de manière aussi virulente qu'ont pu le faire les riot grrrls, les artistes que nous mentionnerons ultérieurement entrent toutefois dans un socle de références commun à la plupart des personnes impliquées dans ce genre de réseaux avec qui nous avons eu l'occasion de dialoguer.

Enfin, les protagonistes du courant que nous nous proposons de décrire, comme nous pourrons le voir plus longuement par la suite, se refusant unanimement et formellement le droit de parler au nom de quiconque excepté le leur propre, et l'investissement de chacun-e dans un réseau fluctuant amplement tant du point de vue de la forme que du fond, il nous est ici nécessaire de stipuler que, de même, le présent travail implique uniquement la voix et les conceptions de l'auteure.

### a) Rock, punk et masculinité

Dès ses balbutiements, la musique rock a foncièrement été liée aux sphères de la sexualité. Ainsi que l'affirment Angela McRobbie et Simon Frith :

> Of all the mass media, rock is the most explicitely concerned with sexual expression […] 'Rock'n'roll' was originally a synonym for sex and the music has been a cause of moral panic

[154] Quatuor féminin associé à la mouvance punk/grunge originaire de Los Angeles, en activité de 1985 à la toute fin des années 1990.
[155] Quintette punk New Yorkais, actif de 1987 à 2000.

> since Elvis Presley first swivelled his hips in public. It has equally been a cause for the advocates of sexual permissiveness – the Sixties counterculturalists claimed rock as 'liberating', the means by which the young world would free themselves from adult hang-ups and repression.[156]

Ils poursuivent en indiquant que si d'une part la musique rock comporte un aspect libérateur, elle reste toutefois le vecteur d'une conception et d'une définition masculines de la sexualité :

> Rock operates as both a form of sexual expression and as a form of sexual control […] Any analysis of the sexuality of rock must begin with the brute social fact that in terms of control and production, rock is a male form. The music business is male run; popular musicians, writers, creators, technicians, engineers and producers are mostly men. […] Not only do we find men occupying every important role in the rock industry and in effect being responsible for the creation and construction of suitable female images, we also witness in rock the presentation and marketing of masculine style. [157]

De fait, jusqu'à la fin des années 1970, le monde du rock est très largement, sinon quasi exclusivement, demeuré la chasse gardée de la gent masculine. Comme l'indiquent Frith et McRobbie, cette omniprésence se vérifie non seulement dans la production artistique, mais aussi dans toutes les branches adjacentes, qu'il s'agisse du domaine technique, critique, de la distribution ou de la diffusion. Les rares artistes féminines qui ont réussi à s'imposer dans ce milieu à cette époque, telles Janis Joplin ou Grace Slick avec le Jefferson Airplane, font figures d'exceptions, tout en illustrant malgré tout la règle tacite et tenace qui tend à prescrire le chant aux femmes. Maintes raisons dissuadent en effet alors (et encore aujourd'hui, dans une moindre mesure) la population féminine de s'investir davantage dans le monde du rock qu'en tant que simples groupies, ainsi que peuvent en témoigner de nombreux écrits sur le sujet.

Dans son ouvrage *Frock Rock: Women Performing Popular Music*, Mavis Bayton dresse un inventaire des entraves que peut rencontrer une population féminine désireuse de se frayer un chemin dans le milieu rock. Elle distingue deux ensembles de contraintes, l'un d'une nature que l'auteure qualifie de matérielle, l'autre davantage idéologique (bien que la dimension idéologique entre en compte dans la constitution de contraintes matérielles, précise-t-elle). Ainsi elle affirme: « A rock band needs equipment, transport, money, time and

[156] Simon Frith et Angela McRobbie, « Rock and Sexuality », Simon Frith (sous la direction de) *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays* (Aldershot et Burlington, Vermont : Ashgate, 2007) 41.
[157] Frith et McRobbie in Frith, *Taking*, 43.

a practice space. Women compared to men have less access to each one of these material factors and are therefore at a serious disadvantage in getting a foothold in the first stage of the music career. »[158] Elle développe ses idées en invoquant par exemple le fait que généralement les jeunes femmes sont davantage sollicitées par leurs parents pour effectuer des tâches ménagères à leur domicile, qu'elles disposent de moins d'argent de poche, qu'elles manquent d'espaces privés et ont beaucoup moins accès à l'espace public que leurs congénères masculins, enfin qu'elles sont moins susceptibles qu'eux de disposer d'un moyen de transport.[159]

Elle poursuit en décrivant la sphère idéologique,[160] et indique que selon elle, le rock demeure essentiellement masculin pour trois raisons :

> First, it has always been dominated by men, and as there are few female role models easily available, this sets up a self-fulfilling prophecy. Second it is believed that in order to play rock music/instruments certain physical and mental characteristics are required, such as agression, power, and physical strength. […] Third, rock is associated with technology, which is itself symbolically interwoven with masculinity.[161]

Ainsi, tandis que sont associés à la musique rock les concepts de masculinité/virilité/insoumission/agressivité/technicité, les femmes se voient plus volontiers assignées aux sphères folk ou pop, au « Top 40 », souvent, comme on l'a dit, en tant que chanteuses, et la plupart du temps promues par des hommes et selon des critères masculins, comme le soulignent encore Frith et McRobbie : « Female creative roles are limited and mediated through male notions of female ability. Women's musicians who make it are almost always singers; the women in the business who make it are usually in publicity; in both roles success goes with a male-made female image. »[162]

Si la plupart de ces assertions sont encore vérifiables de nos jours, il est toutefois nécessaire de mentionner qu'elles le sont dans une bien moins large mesure, et que de nombreuses artistes féminines ont réussi à se frayer un chemin dans les sphères rock, dégageant par là-même de nouveaux champs d'action pour les générations suivantes. Nous souscrivons, en effet, ici à l'idée de Mavis Bayton lorsqu'elle souligne l'importance du rôle

---

[158] Mavis Bayton, *Frock Rock: Women Performing Popular Music* (Oxford et New York : Oxford University Press, 1998) 27.
[159] Bayton, 28-35.
[160] Notons ici que la distinction matérielle/idéologique ne nous semble pas vraiment nécessaire ni pertinente dans la mesure où les contraintes matérielles sont presque intégralement informées par les contraintes idéologiques.
[161] Bayton, 40-41.
[162] Frith et McRobbie in Frith, *Taking*, 41.

que peuvent jouer les modèles et l'émulation qu'ils (en l'occurrence elles) sont susceptibles de susciter.

L'émergence du punk a, dans cette perspective, constitué un adjuvant fondamental, servant de référence et de porte d'entrée à de nombreuses artistes féminines. Ainsi que l'affirme encore Bayton, le spectre des champs musicaux concernés par ce nouvel « esprit » ne se limite pas par la suite au seul genre punk, mais contamine une grande partie de la musique populaire de manière plus générale :

> Punk and its aftermath, new wave, played a significant role in bringing about [the increase of the general visibility and importance of women within popular music] by changing a whole range of existing rock conventions […] Apart from enabling women punks […] to become musicians, punk made it easier for *all* women to get on stage, irrespective of whether they played punk music. As a result, a wave of all-women bands emerged playing music in many styles: pop, power-pop, ska, R'n'B, reggae, rock, heavy metal, and electronic music.[163]

Nous l'avons dit, la première scène punk new-yorkaise, tout comme le réseau punk britannique initial, consistent en un patchwork bigarré de personnalités excentriques. Cette excentricité/marginalité se vérifie notamment largement dans la variété des identités sexuelles/de genre représentées dans ces cohortes et chacun des deux pôles entretient notamment avec les milieux homosexuels et transsexuels une affinité particulière. A la même époque, le courant glam rock, dont les ambassadeurs (David Bowie en tête) cultivent l'ambiguïté, l'androgynie et le travestissement, connaît, lui aussi, le paroxysme de son succès. Remarquons toutefois ici que de nombreux punks new yorkais de la première heure accusent Bowie de s'être effrontément inspiré, lors de ses voyages récurrents, de ce qui se tramait à New York pour construire son personnage de Ziggy Stardust.[164]

Cette pluralité et cette dépolarisation par rapport au modèle quasi exclusif du rocker mâle hétérosexuel et viril des années 1960 encourage vraisemblablement, ou tout au moins autorise davantage les femmes à se manifester. En outre, le punk est à l'origine censé constituer le mode d'expression et de vie de toute une population généralement déconsidérée, dans quelque sphère que ce soit. Il paraît en conséquence logique que cette sous-culture ait fourni aux femmes un environnement propice à une forme d'émancipation.

Par ailleurs, comme le remarquent Frith et McRobbie, sans doute pour la première fois dans l'histoire du rock, en tout cas de manière si obvie et récurrente, le punk met en doute la jusqu'alors omniprésente corrélation entre rock, sexe et plaisir (étant entendu que nous

[163] Bayton, 63.
[164] Voir par exemple Colegrave et Sullivan ou encore McNeil et McCain.

parlons d'une notion de plaisir définie selon des normes masculines et hétérocentrées, comme mentionné précédemment), tout en dénonçant une forme de marchandisation du sexe. Par conséquent, le courant punk permet aux femmes de s'extraire d'une certaine gangue, d'une préconception de ce qui constituerait une performance conforme à cette traditionnelle équation :

> Punk involved an attack on both romantic and permissive conventions and in their refusal to let their sexuality be constructed as a commodity some punk went as far as to deny their sexuality any significance at all […] 'What is sex anyways ?' asked Johnny Rotten, 'Just thirty seconds of squelching noises'. Punk was the first form of rock not to rest on love songs, and one of its effects has been to allow women voices to be heard that are not often allowed expression on record, stage or radio – shrill, assertive, impure individual voices […]. Punks female musicians have a strident insistency that is far remove from the appeal of most post-war glamour girls.[165]

Cette rupture se vérifie également d'un point de vue plus strictement formel : les canons de beauté, notamment, volent en éclat en même temps que les conventions vestimentaires. Les punks pratiquent un certain culte sinon de la laideur, au moins du mauvais goût et du second degré. Pour une population féminine dont il était tacitement attendu, dans le domaine de la culture populaire au moins, en tout premier lieu qu'elle se conforme à un bataillon d'exigences plastiques et d'archétypes de la « féminité » pour pouvoir prétendre à quoi que ce soit, il s'agit là d'un bouleversement de taille. On peut encore citer Mavis Bayton à ce propos :

> Ugliness was celebrated and, in contrast to the beauty advice in magazines, punks, male and female, deliberately uglified themselves by applying make-up in garish ways, and by dyeing their hair shoxking colors. In this way the whole emphasis on the creation of 'natural' beauty was undercut. […] The traditionnal emphasis on attractiveness and glamour was challenged, rejected or playfully undermined. Punk women, like Poly Styrene and Laura Logic, refused to be defined by conventions, breaking all the existing rules of feminine clothing in ways that were striking at the time, althought taken for granted now: skirts too short, slits too high, etc. […] Conventional notions of femininity were attacked and parodied by taking fetishized items of clothing and pornographic images and flaunting them back at society. […] In contrast, other women were determinedly asexual, trying to avoid all existing sexual codes.[166]

Dans un élan similaire, comme nous l'avons vu plus haut, les musiciens punks font également fi de l'importance prépotente qu'a revêtue la technicité au fil des années

[165] Frith et McRobbie in Frith, *Taking*, 52.
[166] Bayton, 65-66.

précédentes. Ils développent une nouvelle approche de la musique à travers l'esthétique Do-It-Yourself en prônant l'amateurisme et la simplicité. Selon Chloé H. Johnson, cette conception participe d'une « déterritorialisation » du rock, une sorte de démembrement des codes en cours :

> It is punk's do-it-yourself (DIY) ethic that encourages individuals with no prior knowledge of music theory, and no formal or practical training to start bands and teach themselves how to play an instrument. If these artists are unaware of the pre-existing rules and forms of the music, then the sound they create can do nothing less than deterritorialize the rock refrain and its connected milieus by transforming motifs and themes.[167]

Cette nouvelle donne permet ainsi aux femmes d'entrer dans le jeu, et d'investir le monde du rock par la petite porte pendant cette période de redéfinition.[168] Mavis Bayton va dans le même sens que Johnson, ajoutant que le courant post-punk/new wave poursuivra cette entreprise de déconstruction du rock en versant encore davantage dans l'expérimentation et la dislocation des schémas rythmiques et harmoniques traditionnels. Elle souligne également que l'introduction d'instruments plus variés, tels que le violon, le piano ou la flûte, plus volontiers considérés comme des instruments « féminins » et donc plus facilement proposés à l'apprentissage pour les jeunes femmes, se révèle également pour celles-ci un moyen d'accès à la scène rock.

Par ailleurs, la déconsidération de l'expertise et de la virtuosité par les punks permet à de nombreuses femmes de se dédouaner du préjugé sexiste alléguant leur manque d'aptitudes « naturelles » à la technique et la technologie. Le credo « n'importe qui peut le faire », propre à l'idéologie DIY, les encourage ainsi à entreprendre la démarche elles-mêmes : « Punk simplified music, in terms of structure and rhythm […] so that, for a while, amateurishness and mistakes were in fashion. For this reason alone, many women who had previously lacked the confidence even to consider joining a band started performing since if boys could play knowing only one or two chords, then so could women »[169] affirme Bayton, illustrant son propos en citant Vi Subversa, chanteuse guitariste de Poison Girls : « We emerged in 1976/77 when the punk thing happened […] until then I felt alienated from music. The ethos of punk

[167] Chloé H. Johnson, « Grrrls with Gibsons: Deterritorializing the Rock Milieu » in Patricia S. Rudden (sous la direction de), *Singing for themselves: Essays on Women in Popular Music* (Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2007) 179.
[168] Bien évidemment, ce temps pour ainsi dire de latence durant lequel les codes n'ont plus cours n'aura été que très temporaire : très vite le punk sera, lui aussi, investi d'un nombre certain de conventions, et deviendra peut-être encore plus masculin que ne l'était le rock.
[169] Bayton, 64.

was that anybody can get on stage and do it. And if punk had not happened I don't think we would have been allowed on stage. »[170]

Encore une fois, le punk ne constitue bien évidemment pas un îlot antisexiste et égalitaire, loin s'en faut. Même au sein du tout premier réseau américain, de nombreuses paroles de chansons peuvent, par exemple, témoigner d'un machisme encore fort prégnant. Néanmoins, par rapport aux formes de rock précédentes, cette tendance laisse davantage d'interstices aux femmes au moment où elle est encore en germination. Suite à la surexposition de la vague punk anglaise, notamment dans les années 1980, le genre prendra à son tour une forme ultra-codifiée, et à nouveau essentiellement masculine. Mais les courants musicaux épigones plus confidentiels que le punk aura initiés, et les quelques modèles féminins (que nous avons mentionnés dans la première partie consacrée à l'émergence du punk) qui auront su s'imposer pendant les années précédentes offrent à toute une nouvelle génération de jeunes femmes un tremplin et une source d'inspiration considérables.

### b) Le rôle du mouvement féministe « Seconde Vague » et de la « Women's music »

Si l'avènement du punk joue un rôle indéniable dans la facilitation de l'accès des femmes à la culture rock, il est néanmoins essentiel de prendre également en considération l'impact qu'a suscité le mouvement féministe dit de la seconde vague, et plus spécifiquement, en l'occurrence, les innovations des activistes féministes des années 1960-1970 dans le domaine de la musique populaire. Cette influence est sans doute particulièrement recevable pour le cas des riot grrrls, comme le souligne Mary Celeste Kearney dans son article « The Missing Links: Riot Grrrl – Féminism – Lesbian Culture ».[171] Kearney met en avant le fait que la quasi totalité des publications concernant ce phénomène obscurcissent un probable lien avec les démarches antérieures des activistes/artistes lesbiennes séparatistes sur le plan musical, et se contentent de le mettre en contexte avec la seule tradition punk :

[170] Bayton, 64.
[171] Mary Celeste Kearney, « The Missing Links: Riot Grrrl – Féminism – Lesbian Culture », in Sheila Whiteley (sous la direction de), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (Londres et New York : Routledge, 1997).

> While many representations of riot grrrl in the mainstream press note this community's ties to feminism and several make a more specific reference to its connexions with the radical feminism that was dominant in the early years of the 'second wave' women's liberation movement, few go so far as to link riot grrrl's pro-female ideology and DIY separatist practices with the lesbian womyn's[172] community which grew out of feminism's radical wing during the 1970's.[173]

Par ailleurs, Kearney s'interroge parallèlement sur la propension récurrente des media à gratifier le punk de la paternité de l'idéologie Do-It-Yourself. Ainsi affirme-t-elle par exemple :

> While it is not my intention to dismiss the relevance of punk's anti-hegemonic ideology for riot grrrl, I do believe it is important to pay attention to how uncritical accounts which position punk music as the originator of the DIY ethos seriously distort the lengthy history of DIY as an anti-corporatist ideology, an ideology which grounded various leftist movements commited to non-alienated forms of labour and social relations long before punk emerged in the 1970's.[174]

De fait, pour illustrer brièvement ce propos en nous cantonnant uniquement au domaine féministe, il faut noter que la tradition Do-It-Yourself occupe une place centrale dans l'histoire du mouvement. Qu'il s'agisse de la production littéraire et de la diffusion de brochures très semblables aux fanzines dans les années 1960, ou de la pratique des groupes de conscience développée par ce que Jo Freeman dénomme la « younger branch » du Women Liberation Movement,[175] ou bien encore du « Self Help » pratiqué dans le domaine de la santé ou du social, on constate aisément que bien avant l'émergence du punk, le concept du DIY était déjà largement utilisé dans les sphères féministes.

Mais pour revenir plus spécifiquement au domaine musical et tenter de mettre au jour les différents paramètres qui ont concouru à faciliter l'accession des femmes au rock, il est donc nécessaire d'allouer au mouvement féministe la place qui lui incombe. Selon les dires de Bayton :

---

[172] L'expression est alternativement orthographiée « women's music », « womyn's music » ou « wimmin's music ». Vraisemblablement, il s'agit de se réapproprier le terme « women » et de le réinvestir d'un sens nouveau, hors des logiques patriarcales.
[173] Kearney in Whiteley, 218.
[174] Kearney in Whiteley, 215.
[175] Jo Freeman, « Resource Mobilization and Strategy: A Model for Analyzing Social Movement Organization Actions », in Mayer A. Zald et John D. McCarthy (sous la direction de), *The Dynamics of Social Movements* (Cambridge, Massachusets : Winthrop Publishers, 1979) 168.

> In the 1970's and early 1980's, feminism was a major route into music-making. […] Early 1970's 'equality feminism' emphasized the importance of women entering male terrain, doing things which only men were supposed to be able to do. […] Feeling excluded from the maistream (male) rock world, feminists created a musical world of their own. […] Having the chance to rewrite the 'rules' of the lyrics, of band membership, of the gig, of the stage and of the music itself, women established a different and alternative group culture to that of the 'straight' rock world.[176]

Plus précisément, nous souscrivons aux hypothèses de Kearney selon lesquelles le réseau indépendant mis en place par certaines lesbiennes radicales au début des années 1970 préfigure en partie l'entreprise des riot grrrls notamment. Précisons néanmoins que les productions musicales des premières ressortissent majoritairement au domaine du folk, et ce dans le but de se soustraire aux règles « masculines » caractérisant jusqu'alors la musique rock.[177] Dans son livre consacré à la place des femmes noires dans la « women's music », Eileen M. Hayes définit comme suit cette tendance :

> *Women's music* refers to a geographically dispersed network that arose from performances organized and produced by white lesbian, lesbian feminist, and feminist musicians and activists and was extended through their subsequent founding of women's music recording and distribution companies in the early 1970's. Women's music was part and parcel of the women's culture, fueled by lesbian energies, that was associated with the radical feminist – as opposed to liberal feminist – politics of the period.[178]

Certainement galvanisées par la vitalité du mouvement féministe au début des années 1970, une branche de lesbiennes radicales insatisfaites des réseaux de musique populaire mainstream trop masculins à leurs yeux, œuvre à développer un réseau indépendant exclusivement féminin, dans une perspective qui a tout du Do-It-Yourself. Comme nous l'avons dit, cette démarche connaît alors un vif succès et fait partie intégrante de la *praxis* féministe. Hayes affirme :

> Women's music was only one aspect of the women's culture that flourished in the wake of the radical feminist movement of the 1970's. The alternative institutions that early radical feminists founded, contributed to, and derived sustenance from included rape crisis centers,

[176] Bayton, 68.
[177] Kearney in Whiteley, 219.
[178] Eileen M. Hayes, *Songs in Black and Lavender; Race, Sexual Politics and Women's Music* (Chicago : University of Illinois Press, 2010).

> garages, health-care centers, bookstores, newspapers, support groups, domestic violence shelters, and other women owned businesses. [179]

Ainsi donc, tirant parti de cet élan, plusieurs petits labels (parmi eux Redwood Records, Women's Wax Works, Pleiades ou Galaxia, le plus célèbre d'entre eux demeurant Olivia Records qui restera actif jusqu'au milieu des années 1980)[180] se développent à cette époque, gérés par des lesbiennes et destinés à diffuser de la musique produite exclusivement par des femmes (sous-entendu lesbiennes indique Hayes), de la composition à l'exécution en passant par l'enregistrement et le traitement sonore, la démarche séparatiste étant envisagée comme l'unique manière de parvenir à une forme d'autonomie et de libération.[181] Mary Celeste Kearney explique ainsi : « Lesbian separatists felt it was both culturally and politically necessary that the structures and systems of recording, distributing, marketing and consuming womyn's music be equally free of the taint of masculinity, male domination and misogyny. »[182]

La volonté étant également affichée de contourner les voies de distribution traditionnelles, ces féministes construisent peu à peu un réseau indépendant, étayées par d'autres relais féministes ou simplement féminins, comme l'expliquent Carson, Lewis et Shaw, citant Margaret Pomeroy : « 'Hand carried […] is just how the music of Williamson and other independent artists [issues de la « women's music »] has been distributed – in the lobby of concert halls, through the mail, in small women-owned bookstores'. Olivia created a distribution network of women's bookstores and other women-identified businesses and outlets. »[183] Comme nous allons le voir plus loin, les réseaux des riot grrrls et du punk féministe actuel fonctionnent et se développent de manière tout à fait semblable, même si l'accent mis sur l'importance la démarche séparatiste est sans doute le plus souvent moins rigoureux.

Par ailleurs, c'est aussi à cette époque, dans le cadre de ce qui a été depuis appelé « Women's Music Movement », que sont organisés aux Etats-Unis les premiers festivals exclusivement ou majoritairement féminins, tels qu'entre autres, le National Women's Music Festival,[184] festival mixte dont la première édition s'est tenue en 1974 et qui continue d'avoir

---

[179] Hayes, 72.
[180] Mina Carson, Tisa Lewis et Susan M. Shaw, *Girls Rock! Fifty Years of Women Making Music* (Lexington, University Press of Kentucky, 2004).
[181] Hayes, 54.
[182] Kearney in Whiteley, 219.
[183] Carson, Lewis et Shaw, 97.
[184] Site Internet officiel du festival, http://www.wiaonline.org/ (accès 13 septembre 2010).

lieu chaque année, ou encore le Michigan Womyn's Festival,[185] festival non-mixte initié en 1976, également encore actif, et généralement considéré comme le plus fréquenté et le plus renommé (allant jusqu'à draîner dix mille personnes certaines années, selon les propos de Hayes).

Outre les concerts et performances d'artistes féminines et/ou féministes, ces festivals, qui s'étendent sur plusieurs jours, sont également l'occasion de nombreuses discussions ou d'ateliers pratiques, de projections de films, etc. Encore une fois, nous verrons que les actuels Ladyfests fonctionnent sur le même principe, avec néanmoins une distinction notable sur le plan de la politique d'accessibilité des événements : le terme de « non-mixité » n'est pas limité, comme cela est par exemple le cas pour le Michigan Womyn's Festival, par une conception biologique de l'identité, il implique ainsi aussi les publics transgenres et transsexuels.

On l'aura compris, il est vraisemblable que l'accès des femmes au rock ne relève pas du seul fait du punk, mais bien d'une concordance de facteurs de natures différentes, au nombre desquels comptent certainement pour beaucoup les pratiques féministes des années 1960-1970. Néanmoins, si les années 1970 constituent en un certain sens une période d'émancipation pour les femmes dans le rock, la décennie suivante est loin de satisfaire les promesses que l'on pouvait attendre. Les effets du repli conservateur qui souffle alors sur les Etats-Unis notamment et du « *backlash* », pour reprendre le terme de l'ouvrage de Susan Faludi, qui coupe court à l'avancée du statut de la femme dans la société américaine se font sentir jusque dans le domaine de la production musicale.

### c) Le *backlash* des années 1980, et le nouvel élan de la fin de cette décennie.

En effet, durant la première moitié des années 1980, la position des femmes dans le milieu punk devient relativement précaire : si certains des groupes qui avaient émergé à la fin des années 1970 continuent leurs activités (c'est le cas de The Raincoats, The Au Pairs, The Slits, Siouxsie and The Banshees, Patti Smith, Blondie, Poison Girls, X, The Avengers, The Germs et du Nina Hagen Band), peu de nouvelles formations voient le jour pendant cette

[185] Site Internet officiel du festival, http://www.michfest.com/tickets/index.htm (accès 13 septembre 2010).

période de « *backlash* ». La scène punk se radicalise, le mouvement hardcore prend de l'essor, notamment aux Etats-Unis, et les « pogos »[186] pendant les concerts deviennent très violents, et se transforment peu à peu en autant d'occasions de démonstration de virilité. Lauraine Leblanc décrit comme suit la scène hardcore qui connaît un franc succès dans les années 1980 aux Etats-Unis :

> The all-male bands of the West Coast became leaders in the new U.S. punk scene. While some of these bands rhetorically espoused egalitarianism, self-respect and social change, in reality they edged women out of the scene. […] As hardcore and thrash pervaded California punk, women were pushed out of the center, no longer band members nor active audience members. Hardcore and thrash bands had a decidedly masculine emphasis and girls were discouraged from entering the pit.[187]

Elle poursuit en citant le témoignage de Jennifer Miro, chanteuse et pianiste de The Nuns, un des premiers groupes punks californiens :

> Later, it became this macho hardcore, thrasher, punk scene and that was not what it was about at first. There were a lot of women in the beginning. It was women doing things. Then it became this whole macho anti-women thing. Then women didn't go to punk bands anymore […] I didn't even go because it was so violent and so macho that it was repulsive. Women just got squeezed out.[188]

Par ailleurs, Leblanc remarque parallèlement que le style vestimentaire punk devient excessivement codifié et se masculinise : « In hardcore, punk style became decidedly harder-edged, masculine, creating a look that was basically 'unisex' (male) as opposed to androgynous (a mix of male and female). »[189]

Viv Albertine, guitariste des Slits, va dans le même sens que Miro affirmant elle aussi : « The whole climate changed in the 80's – music reverted back to a careerist option. It gets hard for a woman to be the object year after year. But we were amazed that there was this void, with no one taking up the baton. There was a ten year gap until Riot Grrrl and Elastica came along. »[190]

---

[186] Danse caractéristique des concerts punk, qui consiste en premier lieu en une sorte de sautillement, mais aussi lors de laquelle les membres du public se poussent ou se jettent plus ou moins violemment les uns contre les autres.
[187] Leblanc, 51.
[188] Leblanc, 51.
[189] Leblanc, 52.
[190] Lucy O'Brien, *She Bop; The definitive History of Women in Rock, Pop and Soul II* (Londres et New York : Continuum, 2002) 161. Par ailleurs, et de manière un peu attendue, il apparaît aussi que tandis que les scènes

Il faut effectivement attendre la fin des années 1980 pour voir apparaître, concomitamment avec le grunge, un nouvel afflux de groupes féminins. Bien que certains des groupes que nous allons mentionner à présent ne s'identifient pas forcément comme féministes de manière aussi patente et frontale que d'autres groupes le feront plus tard, ils demeurent cependant, dans les années qui suivent leur apparition et encore aujourd'hui, une base de référence et d'inspiration commune à un grand nombre de protagonistes des réseaux auxquels ce travail s'intéresse.

Le plus célèbre d'entre les groupes rock/punk/grunge qui émergent à la fin des années 1980 reste sans conteste Hole, fondé en 1989 et mené par la charismatique Courtney Love. Le premier album, *Pretty on the Inside* sort en 1991,[191] sur le label indépendant Caroline Records et est co-produit par Kim Gordon, chanteuse bassiste de Sonic Youth, qui mettra à plusieurs reprises sa notoriété à profit pour promouvoir le travail d'autres artistes, notamment féminines. Cet opus est, sans conteste, le plus novateur et le plus violent de tous les albums qu'enregistrera Hole. A la fois punk et no-wave, expérimental et difficile d'écoute, il mêle des chansons au format traditionnel avec des psalmodies ou des éclats de voix et de colère sous-tendus par des guitares stridentes.

Malgré son caractère brut et déstructuré, ce premier album connaît un certain succès, dans un contexte où la musique dite « alternative » est sur le point de devenir un marché excessivement lucratif. Au mois de septembre de cette même année, Nirvana sort son second album, intitulé *Nevermind*, qui propulse le grunge au premier rang des classements de vente et donne un coup de projecteur sur toute une scène underground principalement active dans le Nord-Ouest des Etats-Unis. Le succès planétaire de Nirvana, l'hystérie médiatique que le groupe suscite et l'intérêt avide que les media attachent à la relation entre Kurt Cobain et Courtney Love rejaillissent sur la notoriété de Hole, qui signe avec le major label Geffen en 1992 et acquiert dès lors une réputation mondiale. Le second album, *Live Through This*,[192] sort en 1994 et marque un virage du groupe vers un style musical plus calibré pour une

---

punk initiales semblaient attirer une assistance bigarrée en termes d'orientations sexuelles, les choses changent également sur ce plan au cours des années 1980. Ainsi par exemple, Lawrence Livermore dans le premier numéro du fanzine *Homocore*, coordonné par Tom Jennings, affirme : « People who didn't get involved with punk until the 80s might have a hard time believing this, but the early punk scene was a bizarre mishmash of sex roles and almost totally missing the hypermacho energy that's associated with hardcore. […] Nothing fucks up a counterculture like success. As soon as it catches on, people start writing rules for it. And somewhere along the line, probably in the very early 80s, it started becoming a rule that punk were sexually straight. […] it was pretty obvious that people with ambiguous sexuality were no longer welcome in this scene. » Lawrence Livermore, « Why Punks, Hippies and Queers Should all Go Fuck Themselves », in Tom Jennings (coordonné par), *Homocore #1*, San Francisco, septembre 1988.

[191] Hole, *Pretty on the Inside*, 1991, Caroline Records.

[192] Hole, *Live Through This*, 1994, Geffen Records.

diffusion à grande échelle, versant dans le grunge et le « power pop »,[193] tout en restant d'une grande qualité. Il est acclamé par la critique et vendu à des millions d'exemplaires. Avant de mettre un terme à ses activités en 2002, le groupe produit un dernier opus, *Celebrity Skin*,[194] en 1998, cette fois largement plus pop que les précédents, qui parachève le succès commercial du groupe.[195]

Loin de n'intéresser que la presse spécialisée, Hole suscite à partir du tout début des années 1990 l'attention de tous les media de masse, qui consacrent en particulier une couverture démesurée aux faits et gestes de Courtney Love. Contrairement à la réception positive que reçoit Hole pour la qualité de leur musique, Courtney Love essuie plus que régulièrement sinon le désaveu, au moins une franche circonspection, de la part de la majorité des journalistes. Son attitude frondeuse et insoumise, ses déclarations provocantes, notamment à l'égard de l'industrie de la musique, la manière dont elle aborde la sexualité ou encore ses problèmes d'addiction lui valent de fréquentes démonstrations d'hostilité et d'acerbes critiques.

Cause ou conséquence de cette passion frénétique des media pour la chanteuse guitariste de ce groupe, il semble que la figure de Courtney Love incarne un point de rupture dans l'histoire des femmes dans le rock. Tant du point de vue de son œuvre et de ses performances artistiques que de l'attitude qu'elle adopte en tant que personnage public, Love bouscule à nouveau à la fois les conventions de genre dans le milieu rock, mais également d'une manière plus générale, elle inspire une nouvelle génération nourrie depuis son plus jeune âge à MTV.[196] Par ailleurs, Love est l'une des premières chanteuses de rock « mainstream » à revendiquer de manière décomplexée une identité clairement féministe, palpable notamment dans les paroles des chansons de Hole, et largement assumée dans les interviews accordées par Courtney Love.[197]

Le fait qu'elle souscrive à des idées féministes incite d'ailleurs un très grand nombre de journalistes à la qualifier de « marraine » des riot grrrls, malgré les dissimilitudes patentes entre l'approche de Love et celle des riot grrrls et malgré l'animosité dont ont pu faire montre chacune des deux « parties » à l'égard de l'autre. Notons ici que cette assimilation, tout

---

[193] Pour une brève définition de ce terme, voir le glossaire en annexe.
[194] Hole, *Celebrity Skin*, 1998, Geffen Records.
[195] Notons ici que Courtney Love a reformé Hole en avril 2010 et sorti un album intitulé *Nobody's Daughter* (Mercury Records), sans toutefois l'agrément d'Eric Erlandson, guitariste de la formation initiale que Love est la seule à représenter pour ce nouveau disque.
[196] « Music Television », une chaîne musicale américaine créée au début des années 1980, qui a contribué à l'essor du vidéoclip.
[197] Voir par exemple Maria Raha, *Cinderella's Big Score, Women of the Punk and Indie Underground* (Emeryville : Seal Press, 2005) 179 ; ou encore Andrea L. Harris, « Conclusion: Generation XX: The Identity Politics of Generation X », in John M. Ulrich et Andrea L. Harris, *GenXegesis: Essays on Alternative Youth (Sub)Culture*, (Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 2003) 279 à 284.

comme celle qui est à l'origine de la création d'une catégorie plus ou moins tacite de « women in rock », dont l'appellation même reflète le caractère exceptionnel de l'association femmes et rock, ne font que souligner la sous-représentation des femmes dans le milieu rock (et encore davantage des féministes). Cependant, à la décharge des journalistes, un certain nombre de liens existaient entre Love et les riot grrrls, et ce n'est certainement pas un hasard si Hole et les groupes riot grrrls ont fait surface au même moment : tous ont été des produits de leur époque et présentent des caractéristiques similaires d'une part, d'autre part ces groupes étaient issus d'une même zone géographique à l'origine (le Nord-Ouest des Etats-Unis), les tendances punk/grunge/riot étaient pour ainsi dire enchâssées et se sont construites autour des mêmes lieux et réseaux.

Avant d'aborder plus exhaustivement le courant riot grrrl, il nous apparaît nécessaire de mentionner deux autres formations musicales selon nous marquantes, en partie dans la mesure où elles perpétuent une tendance que le punk avait initiée tout en l'adaptant à l'esprit des années 1990. Précisons ici que cette présentation ne se veut en aucun cas exhaustive : il ne s'agit absolument pas de présenter un catalogue des « femmes dans le punk », mais bien de tenter de décrire certaines tendances de fond et de saisir une continuité et/ou des ruptures dans l'expression de la sous-culture punk féministe.

Poursuivant la route qu'avaient commencée à tracer Poly Styrene ou les Slits et avant elles encore, le tout premier réseau punk new-yorkais, L7 et les Lunachicks, deux groupes qui se forment durant la seconde moitié des années 1980, nous semblent perpétuer une dimension capitale de l'esprit punk initial, dimension que cultivent peu les riot grrrls ou Hole. Il s'agit de la sorte d'ironie dont nous avons fait mention dans la première partie de ce travail, si caractéristique du mouvement au départ et qui tend à s'effacer lorsque celui-ci pénètre les circuits « mainstream », de ce sens de l'humour incrédule et de cette inclination prononcée pour le second degré et le mauvais goût.

L7 est un quatuor entièrement féminin, qui voit le jour en 1985 à Los Angeles et restera actif jusqu'en 2000. Leur premier album éponyme sort en 1988 sur le label hardcore indépendant Epitaph,[198] mais c'est deux ans plus tard, avec la sortie de leur deuxième opus *Smell the Magic*[199] (signé sur Sub Pop) qu'elles commencent à acquérir un certain succès et attirent l'attention du major label Slash/Reprise, filiale de Warner. Trois autres disques suivent sur ce label en 1992, 1994 et 1997, respectivement *Bricks Are Heavy*, *Hungry for*

[198] L7, *L7*, 1988, Epitaph Records.
[199] L7, *Smell the Magic*, 1990, Sub Pop.

*Stink* et *The Beauty Process*,[200] qui confirment leur renommée et leur assurent à plusieurs reprises une place dans le « Billboard 200 » aux Etats-Unis. En 1997, l'ancien bassiste de Nirvana, Krist Novoselic, réalise un documentaire sur L7, axant sa problématique autour des mauvaises conditions infligées aux groupes par les majors labels.[201] Le groupe est alors logiquement remercié par Warner, et sort son dernier album, *Slap Happy*,[202] en 1999 sur Wax Tadpole, un petit label créé par L7 elles-mêmes.

203

Le groupe est généralement associé au courant grunge, bien que de nombreuses chansons présentent certaines caractéristiques qui pourraient davantage les apparenter à du heavy metal. L7 a réussi à se créer un son vraiment distinctif, très lourd, dense et gras, tantôt soutenu par des rythmes frénétiques, tantôt au contraire encore alourdi par des tempos lents (comme c'est généralement le cas pour le grunge). Quasiment toutes les chansons sont emmenées par un riff de guitare très accrocheur, étayé par une rythmique solide. Les deux guitaristes, Donita Sparks et Suzi Gardner se relaient pour le chant (généralement assorti de chœurs assurés par les autres membres du groupe) et, toutes deux jouant beaucoup sur les

[200] L7, *Bricks are Heavy*, 1992, Slash Records ; *Hungry for Stink*, 1994, Slash Records ; *The Beauty Process*, 1997, Slash Records.
[201] Raha, 183.
[202] L7, *Slap Happy*, 1999, Wax Tadpole.
[203] L7. Site officiel du groupe http://l7official.com/?page_id=6 (accès 7 juin 2011).

intonations, le résultat est souvent empreint d'un grand dynamisme et de beaucoup d'expressivité. L'humour caustique souvent déployé dans les paroles rajoute encore à l'énergie mordante que dégage ce groupe, et couplé à leur esthétique entre burlesque, cauchemar, apathie blasée, et autodérision décapante, fait de L7 les ambassadrices de l'ironie punk version années 1990.

Bien que le groupe n'en fasse pas son unique cheval de bataille ni sa préoccupation première, les membres de L7 n'hésitent pas, à l'instar de ceux de Hole, à revendiquer leur engagement pour la cause féministe. Le groupe est d'ailleurs à l'initiative de Rock For Choice (créé sur le modèle de Rock Against Racism dont la première occurrence a eu lieu en 1976 en Angleterre et où se sont produits de nombreux groupes punks), un festival, soutenu par Feminist Majority Foundation, destiné à collecter des fonds pour soutenir des associations pro-choix. La première édition se tient le 21 octobre 1991 à Los Angeles, où Nirvana, Hole, L7 et Sister Double Happiness se produisent.[204] Devant le succès du premier festival, Rock For Choice est devenu un événement annuel à Los Angeles (relayés par et recevant la publicité de Rolling Stone Magazine ou MTV), et a par la suite fait de nombreux émules aux Etats-Unis et au Canada. Certains collectifs[205] continuent encore à organiser ce genre d'événements, qui restent néanmoins de bien moins grande ampleur depuis 2001.[206] Néanmoins, à la différence de certains groupes riot grrrls par exemple, les membres de L7 (ainsi que ceux de Hole, semble-t-il) se définissent avant tout en tant que musiciennes et non pas en porte-paroles d'une quelconque idéologie.

Quant aux Lunachicks, avec une allure et une attitude approchant celles de L7, elles s'inscrivent dans une démarche similaire. Notons ici entre parenthèses que les Lunachicks cultivent une esthétique « hamburgers-bubblegum-drogues-télé-comics » très proche de celle dont se délectaient les foules punks new-yorkaises de la fin des années 1970. Les références à cette culture généralement considérée de « bas-étage » informent beaucoup de leurs textes, de leurs vidéo-clips, et tient une place importante dans leurs interviews. Néanmoins, elles font allusion de manière un peu plus manifeste et plus récurrente à la relation ambiguë de fascination-répulsion qui les lient à cette « *lumpen culture* » que ne le faisaient leurs prédécesseurs punks new-yorkais.

---

[204] Site Internet officiel de la Feminist Majority Foundation, http://feminist.org/rock4c/index.html (accès 15 septembre 2010).
[205] A Calgary par exemple : http://www.facebook.com/group.php?gid=71182944074 (accès 15 septembre 2010) ou San Antonio, Texas : http://www.myspace.com/sananto_rockforchoice (accès 15 septembre 2010).
[206] http://dissidentvoice.org/2008/02/we-need-rock-we-need-choice-music-needs-a-womans-voice/ (accès 15 septembre 2010).

Un mot encore, pour relever le fait que malgré la relative notoriété de ce groupe, il est vrai essentiellement dans les milieux undeground/punks mais toutefois dans une mesure digne d'être évoquée, il est rarement fait mention des Lunachicks dans les écrits consacrés aux femmes dans le rock, pour une raison que nous ne nous expliquons pas. Les Lunachicks ont pourtant, elles aussi, intensément secoué les conventions de genre, en contrevenant frontalement aux canons de la « féminité » et en brisant de nombreux tabous. Considérant le nombre relativement restreint de groupes féminins de cet acabit en règle générale, nous trouvons étonnant de les voir si peu ou si brièvement invoquées.

Les Lunachicks sont un groupe de punk-rock entièrement féminin, également originaire de New York, qui a été en activité de 1987 à 2000. Repérées par les incontournables Thurston Moore et Kim Gordon (Sonic Youth) lors de l'un de leurs concerts à New York, elles signent rapidement un contrat avec un petit label anglais, Blast Records, et sortent un premier album en 1989, intitulé *Babysitters on Acids*,[207] qui reste disponible uniquement en Europe pendant un certain temps. Suit alors *Binge and Purge*,[208] avant que le groupe ne signe sur Go Kart Records et soit diffusé un peu plus largement aux Etats-Unis pour leurs trois albums suivants (*Jerk of All Trades* (1995), *Pretty Ugly* (1997) et *Luxury Problem* (1999)).[209] Les Lunachicks n'atteindront pas le niveau de popularité de Hole ou de L7, cependant elles acquièrent assez vite un certain succès : dans une interview pour *Flipside*, la guitariste Gina Volpe affirme que le groupe avait déjà vendu douze mille exemplaires de *Jerks of All Trades* avant même la sortie du disque.[210]

Bien qu'elles n'aient pas été réfractaires à l'idée de signer avec un « major label », les Lunachicks se montrent toutefois critiques à l'égard de l'industrie de la musique, et soulignent régulièrement dans leurs interviews le caractère sexiste qui règne dans le milieu. Elles attribuent la réticence qu'ont montrée les « majors labels » à leur égard, en partie au fait qu'elles aient été un groupe entièrement féminin, qui de surcroît était loin de se conformer aux préceptes de la « féminité ». Volpe explique à Maria Raha, une des rares observatrices de la place des femmes dans le rock à avoir inclus ce groupe dans le corpus d'artistes qu'elle évoque :

> A lot of labels wouldn't touch us because they didn't know how to market us, because they felt, 'they're all female, so let's market them on their sexual appeal'. But we were so

[207] Raha, 194. Lunachicks, *Babysitters on Acids*, 1989, Blast Records.
[208] Lunachicks, *Binge and Purge*, 1992, Safe House.
[209] Lunachicks, *Jerk of All Trades*, 1995, Go Kart Records ; *Pretty Ugly*, 1997, Go Kart Records ; *Luxury Problem*, 1999, Go Kart Records.
[210] Ted, interview avec les membres du groupe, 16/05/95, *Flipside*, août-septembre 1995, consulté en ligne : http://users.erols.com/shydoll/luna_flip.html (accès 2 octobre 2010).

> ridiculous. 'Well, we can't sell them as sex object really. They're pretty, but they're weird looking and they make fart noises, and it's just a little bit to complex for the mainstream to have pretty and silly.' […] We had pretty much been told this: L7 was the litmus test for the industry and the fact that they didn't sell, like, five million records, you know, according to industry standards, that was a failure... They said, we have L7, and they didn't sell enough records, so we're not going to sign any more female bands.[211]

En ce qui concerne la prise de position des Lunachicks relativement aux idées féministes, on peut précisément rapprocher leur démarche de celle de L7. Comme leurs congénères de la côte Ouest, les Lunachicks ne font pas de leur engagement pour la cause des femmes un trait distinctif et se veulent avant tout un groupe de rock. Néanmoins, elles n'hésitent pas non plus à se qualifier elles-mêmes de féministes. A plusieurs reprises, elles se produisent lors de concerts de soutien à des organisations féministes et pro-choix (notamment Rock For Choice en 1992, sur l'invitation de L7).[212] Comme Gina Volpe l'explique à Maria Raha, le groupe considère que le fait d'être un groupe de rock entièrement féminin et de se produire en public dans ces sphères constitue en soi une profession féministe et un acte d'engagement.[213] Par ailleurs, cette orientation féministe est nettement perceptible dans beaucoup des textes de leurs chansons. La manière frontale, décidée et pleine d'humour avec laquelle les Lunachicks abordent des sujets parfois tabous, notamment en lien avec le corps (menstruation, désordres alimentaires, masturbation, etc…), mais aussi leur façon d'évoquer les relations hommes-femmes ou encore certaines des représentations qu'elles donnent à voir des femmes (prêtes à en découdre, sûres d'elles) témoignent largement des velléités féministes du groupe.

Globalement, à partir de la fin des années 1980, et sans doute en réaction à une décennie de disette, de nombreux groupes féminins se forment aux Etats-Unis. Notons également que les groupes entièrement féminins se multiplient. Nombre de ces artistes font montre de beaucoup de hargne, beaucoup d'assurance et, ce qui était relativement rare jusqu'alors, revendiquent leur identité féministe sans complexes. Nous l'avons dit, il ne s'agit pas ici de présenter un inventaire de tous ces groupes,[214] mais de dégager des tendances que nous avons jugées importantes et dont nous avons choisi les figures qui, selon nous, les incarnaient le mieux.

---

[211] Raha, 196.
[212] Paul Bearer, « Lunachicks : Chicks on Speed », *Seconds Magazine*, Numéro 20, 1992, accès en ligne http://www.secondsmagazine.com/pages/articles.php (accès 2 octobre 2010).
[213] Raha, 196.
[214] Pour une présentation plus conséquente des différents groupes qui émergent à cette époque, consulter par exemple Maria Raha, Andrea Juno, Lucy O'Brien, ou encore Gillian G. Gaar.

Dans un autre registre, parmi les nouveautés remarquables qui se font jour au cours de cette période, il faut aussi mentionner l'émergence du courant queercore, un courant qui entretient d'ailleurs un certain nombre d'affinités avec le réseau que construisent de manière quasi concommitante les riot grrrls. La tendance queercore naît et se développe à partir de la fin des années 1980, dans plusieurs villes des Etats-Unis et du Canada. C'est notamment la création de plusieurs fanzines qui revendiquent le terme (en alternance avec le terme homocore) qui facilite la propagation du courant. *JD's*, créé à Toronto par Bruce LaBruce et GB Jones au milieu des années 1980,[215] est généralement considéré comme étant le premier de ces fanzines et ayant influencé et incité un grand nombre de zinesters par la suite à produire leur propres publications.

Quelques années plus tard, en 1988, un autre fanzine, créé par Tom Jennings à San Francsico et intitulé *Homocore* participe également, dans une large mesure, à diffuser le courant à plus grande échelle aux Etats-Unis. Comme l'affirme Mark Fenster dans un article qu'il consacre à l'examen du rôle des fanzines dans la construction de la communauté queercore :

> By 1990, *Homocore* had become relatively successful within the limited commercial horizons of hardcore fanzines, and had received mention in gay and straight non-hardcore publications as well. […] But for others [than those living in San Francisco] dispersed across the country, without access to the facilities, homosexual community, and the degree of political and social acceptance that gays and lesbians in San Francisco have struggled to achieve, *Homocore* has been particularly important in the construction of a dispersed North American community of queer punks and is usually the first queer punk fanzine that its readers throughout the U.S. and the world hear about and read.[216]

En cette même année 1988, Donna Dresch publie le premier numéro de son fanzine queercore *Chainsaw*, en même temps qu'elle multiplie les contributions à d'autres fanzines, notamment associés au courant riot grrrl. Trois ans plus tard, *Chainsaw* devient un label indépendant basé à Olympia, dans l'Etat du Washington, destiné à diffuser les productions de groupes queercore et féministes.

La mouvance queercore s'inscrit dans le sillage du style musical hardcore (et punk de façon plus générale) et combine à cette culture idées et culture queer. Plus précisément, elle naît du sentiment d'aliénation qu'éprouve toute une partie des punks queer. Comme

[215] Mark Fenster, « Queer Punk Fanzines: Identity, Community, and The Articulation of Homosexuality and Hardcore », in *Journal of Communication Inquiry*, 1993, 83.
[216] Fenster, 79.

l'affirment Michael Du Plessis et Kathleen Chapman : « In the late 1980s and early 1990s, [a multitude of fanzines] defined 'queerness' in highly oppositional ways. […] As their name indicates, queerzines' compounded punk fandom with a simultaneous refusal of heterosexuality and dominant models of lesbian and gay identity ».[217] De même, Mark Fenster rapporte comme suit la manière dont Tom Jennings conçoit l'objectif de *Homocore* :

> As he describes it, the 'zine has been an attempt to 'co-opt' the word punk and to give it some new sexual meanings, as well as to reject what he calls the 'disco-consumptive' aspects of dominant gay culture […] for those gays and lesbians who have tastes and who participate in cultural practices which are tied more closely to hardcore and punk.[218]

Selon les propos de Bruce LaBruce, relayés par Amy Spencer dans son livre sur la culture Do-It-Yourself, l'émergence de cette tendance radicale est également à mettre en lien avec l'affadissement et la dépolitisation du mouvement de libération gay au milieu des années 1980, ainsi que l'aspect sexiste souvent latent dans les discours gay « mainstream ». Ce dernier explique : « Even by the mid-80s, the gay community was heading in an assimilationist direction… Eventually when a certain amount of public acceptance was gained, the more extreme signifiers were dropped in favour of a less offensive uniform. In the case of gays, it was the clone look, and homos started to hunker down in ghettos in a kind of bunker mentality. »[219]

En 1991, un festival queercore, SPEW, est organisé à Chicago, rassemblant des créateurs de fanzines, puis l'année d'après à Los Angeles, dans le même esprit, a lieu un SPEW #2, qui propose en outre des performances de groupes queercore.[220] A partir de 1992, l'institution de rencontres queercore régulières à Chicago grâce aux activités du collectif « Homocore Chicago » concourt au développement de formations musicales associées au courant, fournissant des occasions et un lieu à de nombreux musicien-ne-s queer pour se rencontrer.[221] La musique queercore devient l'un des ciments principaux de cette communauté. Ainsi que l'explique Amy Spencer :

---

[217] Michael du Plessis and Kathleen Chapman « The Distinct Identities of Subculture » in « Queer Utilities: Textual Studies, Theory, Pedagogy, Praxis », *College Literature*, Vol. 24, No. 1, février 1997, 47.
[218] Fenster, 78.
[219] Spencer, 240.
[220] Adam Block, « Spew 2 Is the Carnivallike Convention of Queer Misfits », *The Advocate*, 25 février 1992, 77, accessible en ligne sur http://www.monkeychicken.com/AdamBlock/1992_2_25spew.pdf (accès 2 novembre 2010)
[221] Spencer, 243.

> Although zines were vital in spreading the news about queercore and explaining its relevance and importance in both gay and punk culture, it was the music that passionately conveyed its message. […] Some bands were directly connected to the hardcore punk roots of queercore, whereas others consciously defined themselves as of queer scenes rather than hardcore.[222]

Toute une scène se développe ainsi et s'aggrège autour de petits labels indépendants queercore, tels que Chainsaw, Outpunk, Candy Ass, Queercorps ou encore, plus tard, Mr Lady. Parmi les formations musicales, on peut citer Excuse 17, Team Dresch, Fifth Column, Third Sex, ou encore God Is My Co-Pilot, les deux plus célèbres restant sans conteste Pansy Division et Tribe 8. Notons que certains observateurs, telle Angela Wilson par exemple,[223] établissent une distinction entre queercore et « dykecore ». Ce distinguo ne nous apparaît néanmoins pas foncièrement nécessaire : nous préférerons nous référer à des groupes tels que Tribe 8 ou Team Dresch en tant que formations queercore. Nous soulignerons simplement que les groupes queercore féministes, féminins, ou lesbiens cultivent une affinité particulière avec les réseaux riot grrrls, et cultivent de nombreux points communs, comme peut par exemple le mettre en valeur Mary Celeste Kearney.[224]

Bien que nombre des groupes susmentionnés n'existent plus à l'heure actuelle, la tendance queercore a toutefois fait des émules et semble perdurer aujourd'hui en un certain sens. Angela Wilson voit ainsi dans des groupes comme Le Tigre, The Butchies, The Gossip ou The Need des héritiers de la tendance initiée au début des années 1990. Nous nous permettrons tout de même ici de nuancer son propos en affirmant que, si ces formations musicales sont effectivement plus ou moins issues de ce réseau, initialement, le fait que certaines d'entre elles soient largement entrées dans la culture « mainstream » va certainement à l'encontre des idées et de la culture Do-It-Yourself qui constituaient l'une des facettes principales du mouvement à ses débuts.

On peut également voir dans la création du festival Homo A Go-Go en 2002 à Olympia qui se tient depuis annuellement (depuis 2009 néanmoins, le festival a été déplacé à San Francisco) la perpétuation de cette culture queercore. Wilson décrit ainsi ce festival, s'appuyant sur les informations diffusées sur le site Internet de ce dernier :

> [Homo A Go-Go] places emphasis on fostering a welcoming community for queer-identified youth who remain outside of the popular culture. Organizers express their wish to create their

[222] Spencer, 244.
[223] Angela Wilson, « The Galaxy Is Gay: Examining the Networks of Lesbian Punk Rock Subculture », in Susan Driver (sous la direction de), *Queer Youth Cultures* (Albany, NY : The State University of New York Press, 2008) 55.
[224] Kearney in Whiteley.

> ‘own cultural landscape and community’: ‘The community we hope to create overlaps yet exists outside of the mainstream queer community and the independent music/ arts community. We hope to encourage anti-war, anti-capitalist, anti-racist, anti-sexist and anti-classist ideals while providing a venue for non-mainstream queer culture’.[225]

Ainsi bien que cette mouvance queercore n’ait pas bénéficié d’une couverture médiatique « mainstream », son influence reste palpable et trouve encore de nombreux échos à l’heure actuelle.

Par ailleurs, il semble qu’en Europe au moins, d’une certaine manière, il se soit en quelque sorte opéré une fusion des influences queercore et riot grrrl, comme on peut par exemple le constater à l’occasion des Ladyfest, lors desquels, semble-t-il, l’importance de la culture « queer » fait au moins jeu égal avec une culture plus « strictement » féministe. Il s’agit précisément à ce stade de l’étude de présenter cette tendance, qui s’avèrera en effet cruciale dans le façonnage et le développement des réseaux punks féministes ultérieurs, nommément le courant riot grrrls.

[225] Wilson in Driver, 58.

# II. « Revolution Grrrl Style Now ! » : Le courant riot grrrl et son héritage.

## 1. Les premiers « girl germs »

### a. Contextes

Avant toute chose, il s'agit d'établir ici un point d'ordre terminologique. Comme nous allons le voir, l'une des spécificités des riot grrrls réside dans le refus de ces dernières à se constituer en bloc homogène, en « mouvement » plus ou moins strictement organisé et délimité. Néanmoins, parallèlement, on peut observer que les jeunes femmes qui ont participé à ce courant et l'ont modelé, ont dès le départ mis au premier plan les échanges et ont envisagé de manière « épidémique » la scène qu'elles créaient, et dont elles voulaient qu'elle s'accroisse par contagion. Pour le dire autrement, leur réseau a pour ainsi dire été auto-informé par leurs réflexions sur la nature d'un tel réseau, tout en restant hautement évolutif. Ce réseau a été constitué avec une nette conscience du fait même qu'il était réseau, qu'il était sous-culture.

Pour ces raisons, il s'avère délicat de choisir un terme adéquat pour qualifier le phénomène riot grrrls. Marion Leonard, dans son étude sur le genre dans l'industrie de la musique, fait également part de cette difficulté liminaire et souligne la variété des substantifs

utilisés à la fois par les « *outsiders* » et les « *insiders* » pour décrire le courant riot grrrls. Elle affirme :

> Journalists employed a range of different terms to describe riot grrrl. Some writers chose to describe riot grrrl in terms of an identifiable collective : the *New York Times* referred to riot grrrl as a 'scene' […] while *US Today* detailed an 'underground group of punkettes' […] More common were the descriptions of a new 'movement' […] and the term 'network', which appeared in numerous articles […] Publications produced by those involved in riot grrrl reveal a similar range of collective terms. A zine produced by a New York group of riot grrrls highlights how differing descriptions were encouraged and valued. It includes a selection of comments by different female writers that offer a variety of definitions of riot grrrl as a 'support network', 'a state of mind', 'a group of women (grrrls) who work together' and a 'community of co-operative young women'.[226]

Pour notre part, nous tâcherons d'éviter d'employer le vocable « mouvement », dont nous pensons qu'il revêt une trop grande rigidité pour refléter l'entreprise des riot grrrls. Nous nous rangerons plus volontiers derrière Leonard pour recourir le plus fréquemment au terme de « réseau ». Celle-ci justifie ainsi son choix pour les deux chapitres qu'elle consacre aux riot grrrls dans son ouvrage : « This chapter employs the term 'network' to refer to riot grrrls collectively, for while it identifies lines of interconnection, it does not suggest a singular voice or aim. The term is also particularly apt because of its reference to the process of making contacts through informal society meetings. »[227] Nous avons de surcroît constaté lors de nos entretiens et observations de terrain que les intéressé-e-s affichaient elles ou eux-mêmes une certaine prédilection pour ce mot, ainsi que, peut-être de manière encore plus récurrente, pour celui de communauté,[228] auquel nous aurons également recours. Comme l'indique le titre même de cette étude, le terme de « sous-culture » nous apparaît également particulièrement idoine, dans la mesure notamment où le présent travail prétend s'inscrire dans le sillage des « études culturelles », ou, plus précisément des « études sous-culturelles ». Pour finir, afin d'éviter de trop rébarbatives répétitions, nous nous autoriserons également quelques substantifs plus imprécis, du type « phénomène » ou « courant ».

Le phénomène riot grrrls, une tendance punk féministe parmi les plus radicales, fédérée au départ autour de quelques groupes (Bikini Kill, Bratmobile, Heavens to Betsy, Huggy Bear essentiellement) et d'une production littéraire prenant la forme de fanzines,

---

[226] Marion Leonard, *Gender in the Music Industry* (Aldershot, UK et Burlington, VT : Ashgate, 2007) 117.
[227] Leonard, 117.
[228] A titre d'exemple on peut se référer notamment à l'entretien que nous avons mené auprès d'Allison Wolfe en 2008, reproduit en annexe : sur ces quelques pages, on relève pas moins de dix occurrences du terme « community »

émerge donc sensiblement à la même période que les groupes que nous venons d'évoquer, au tout début des années 1990. Les jeunes femmes à l'origine de cette initiative, insatisfaites de la scène musicale punk de l'époque, qu'elles jugent trop masculine et machiste, souhaitent développer leur propre culture, en combinant féminisme, idéologie Do-It-Yourself, anticapitalisme et punk.

Le courant riot grrrl prend racine dans le terrain particulièrement fertile en matière d'innovations musicales que constitue à cette époque (et dans une certaine mesure encore à l'heure actuelle) le Nord-Ouest des Etats-Unis. Nous avons vu que c'est d'une part dans cette région que se développe le courant grunge au même moment. D'autre part, toute une scène musicale underground est en quelque sorte dynamisée par l'activité de labels indépendants de qualité basés alentour, au nombre desquels K Records, Kill Rock Stars (à partir de 1991) à Olympia,[229] ou encore Sub Pop, à Seattle.[230]

C'est précisément dans la petite ville d'Olympia que le réseau riot grrrl va progressivement se constituer. Il est vraisemblablement légitime de penser que le fait qu'Olympia soit une ville universitaire, où se trouve Evergreen State College n'est pas complètement étranger à la formation d'un réseau tel que celui développé par les riot grrrls. Cette université est en effet connue pour être l'une des plus progressistes et expérimentales des Etats-Unis, attachée notamment à cultiver la diversité et le multiculturalisme, privilégiant une conception participative et pluridisciplinaire de l'éducation et également renommée pour son engagement dans le domaine de l'écologie et du développement durable.[231] Notons qu'une bonne partie des protagonistes du courant initial riot grrrls fréquentaient ou avaient fréquenté Evergreen State College et poursuivi plus spécifiquement des études féministes. De manière plus générale, on peut, sans trop prendre de risques, présager de l'importance de l'influence que peut avoir une université telle qu'Evergreen dans le modelage même du paysage socio-économique et idéologique d'Olympia.

Pour finir de brosser rapidement le tableau des éléments circonstanciels qui ont pu faciliter l'émergence du phénomène riot grrrls, il faut enfin mentionner l'existence d'une station radiophonique, rattachée à Evergreen State College, qui tout comme les petits labels indépendants, a certainement contribué à la vitalité de la scène musicale de la région. KAOS FM émet depuis 1973 et s'est fixé depuis lors comme ligne de conduite de diffuser de la musique indépendante à hauteur de quatre-vingt pour cent du total de leur grille musicale. En

[229] Sites officiels respectifs des deux labels :
http://www.killrockstars.com/about/ http:// et www.krecs.com/html/info/ (accès 5 octobre 2010).
[230] Site officiel de Sub Pop : http://www.subpop.com/ (accès 5 octobre 2010).
[231] Site officiel de l'Université d'Evergreen : http://www.evergreen.edu/about/home.htm (accès 12 octobre 2010).

plus de cette politique, cette station propose également des programmes documentaires et de nombreux débats d'idées. Sur le site Internet de la radio (qui est encore en activité), l'orientation de la programmation est décrite en ces termes : « KAOS programming includes a wide range of music, women's issues, Native American, Spanish language, comedy, Democracy Now!, local, national and international public affairs, call-in discussion and more. »[232]

De l'autre côté du continent américain, Washington, DC s'avère également un pôle important au cours de l'élaboration du premier réseau riot grrrls. En effet, certains des groupes fondateurs de la côte Ouest ont voyagé à ce moment-là dans la capitale fédérale et y ont importé leurs idées et pratiques dès les prémisses du courant. Comme nous allons le voir, dans les premiers temps, le phénomène riot grrrl s'est construit dans un va-et-vient entre ces deux villes, qui fournissaient chacune, quoique différemment, un terrain hospitalier.

Il faut en effet préciser que Washington, DC constitue alors un vivier musical (essentiellement hardcore) très productif et très politisé, galvanisé d'une part par l'existence de lieux associatifs, tels que Positive Force par exemple, que nous évoquerons brièvement plus loin. D'autre part, tout comme celle d'Olympia, la scène de Washington, DC dispose de son contingent de labels indépendants, en tête desquels Dischord, le label créé par Ian Mc Kaye et Greg Nelson membres du groupe Minor Threat, certainement le groupe le plus influent de la scène hardcore de Washington, également en partie à l'origine du développement de la mouvance straight-edge. Par ailleurs, Ian Mc Kaye a assuré la production sonore de l'album éponyme de Bikini Kill, sorti en 1992 sur Kill Rock Stars,[233] et semble avoir toujours apporté son soutien aux démarches et aux groupes associés au courant riot grrrl.

Ainsi que le laissent entendre un grand nombre de témoignages des riot grrrls à l'origine de la création de cette tendance, il semble que ce qui ait motivé une telle démarche soit, avant tout, un triple sentiment d'aliénation éprouvé par ces jeunes femmes. Beaucoup d'entre elles insistent en effet, d'une part, comme nous avons pu le percevoir dans les propos d'autres musiciennes punks citées plus haut, sur le sentiment de s'être faites évincer des sphères punks durant la décennie précédente et d'autre part sur celui de ne plus réellement se reconnaître ni trouver leur place dans les productions et la scène contemporaines de la fin des années 1980.

[232] Site officiel de la radio de l'Université d'Evergreen : http://kaos.evergreen.edu/about.html (accès 12 octobre 2010).
[233] Bikini Kill, *Bikini Kill*, 1992, Kill Rock Stars. Jacquette du CD.

La scène grunge du début des années 1990, que fréquentent assidûment les futures riot grrrls, ne semble pas leur avoir fourni beaucoup plus de satisfaction, ni d'opportunités d'entrer en scène. Ainsi, Allison Wolfe, chanteuse du groupe Bratmobile à partir de 1991 affirme : « Grunge music was really big in the North West at the time, but in a way it just seemed way too masculine, there was just too much testosterone going on, it just sort of seemed like a new way for guys to be sexist jerks, you know, and like a new boys club or something. »[234] De manière similaire, Corin Tucker, chanteuse-guitariste du groupe Heavens to Betsy (puis un peu plus tard de Sleater Kinney) dénonce elle aussi l'omniprésence du sexisme dans le milieu grunge, notamment lors des concerts :

> When I came here it was really at the height of the grunge scene… and being a young woman at a show could be a scary thing. And I think that the women who wanted to start bands like Bratmobile and Bikini Kill were really fed up with that. And we were all really angry about it. This new sexism was really hip, and we weren't going to follow it just because it was the 'in' thing. [235]

D'autre part, elles affirment ne pas se reconnaître non plus complètement dans la manière dont est diffusée l'idéologie féministe ni dans les formes d'activisme à leur disposition. Elles déplorent spécifiquement le caractère selon elles trop académique du féminisme tel qu'il est transmis à la fin des années 1980, un académisme dont elles affirment qu'il dissuade un grand nombre de jeunes femmes de s'investir dans ce domaine et participe de l'image austère et rébarbative trop fréquemment associée au féminisme. Leur démarche participe donc d'une volonté de disséminer différemment le combat féministe, et d'en exprimer une facette dans le domaine culturel pour toucher un public plus jeune. Ainsi par exemple, Tucker affirme : « The whole point of Riot Grrrl is that we were able to rewrite feminism for the twenty first century… For teenagers there wasn't any real access to feminism. It was written in a language that was very academic, that was inaccessible to young women. And we took these ideas and rewrote them in our own vernacular ».[236]

Lorsque nous l'avons interrogée sur ce qui selon elle avait motivé la création du courant riot grrrl, Wolfe a ainsi exprimé cette double orientation musicale et féministe : « It

[234] Interview menée par l'auteure à Barcelone lors d'un concert de Partyline, le nouveau groupe d'Allison Wolfe, en octobre 2005. Cet entretien est retranscrit dans son intégralité dans notre mémoire de Master 1: « From Riot Grrrls to Ladyfests, Feminism and Music ». UTM : 2006.

[235] Site officiel du musée de la musique de Seattle, page dédiée à la rétrospective consacrée au phénomène riot grrrl « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=669 (accès 12 octobre 2010)

[236] Corin Tucker, citée dans Julia Downes, « Riot Grrrl : the Legacy and Contemporary Landscape of DIY Feminist Cultural Activism » in Nadine Monem (sous la direction de), *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!* (Londres : Black Dog Publishing, 2007) 27.

was mostly women trying to... or young girls trying to make punk rock more feminist but also trying to make feminism more punk rock, if you know what I mean, like just try to kind of holding on this intersection between punk rock and feminism and exist right there. »[237] Elle poursuit en indiquant que le phénomène riot grrrls était en quelque sorte une manière de synthétiser, pour une frange de la population féminine, féministe et punk, tous leurs centres d'intérêt en les coalisant, tout en constituant un exutoire nécessaire pour se libérer de diverses frustrations. Evoquant son expérience personnelle ainsi que celle de son acolyte Molly Neuman, batteuse de Bratmobile, elle raconte :

> When we started the band, we were both at the university in Oregon,[238] and we were both taking like women studies, and ethnic studies and you know like, all these classes that dealt with privilege and oppression and sociology and things like this. So we were really, you know, thinking a lot about feminist theories and things like this, and at the same time we really liked alternative music and a lot of really independent DIY bands from the North West, and we wanted to be part of that. And we wanted to think of a way, you know, that we could sort of bring all of that together, all these aspects and what was important in our lives together […] And we just felt like it was important to speak out and have our own voices heard, […] and, just have a creative outlet, and have big fun.[239]

Enfin, les riot grrrls partagent avec la grande majorité du reste de la scène punk/grunge/hardcore la troisième source d'aliénation qui précipite la construction d'une semblable sous-culture et détermine largement la forme que celle-ci prend. Il s'agit en effet, dans une plus large mesure, d'un rejet du système capitaliste et de la société du spectacle. Il est à noter que la forme que revêt la prise de position des riot grrrls vis-à-vis de la société de consommation est davantage proche de celle qu'ont pu adopter les groupes hardcore, c'est-à-dire bien plus frontale, directe et véhémente, que ne l'était l'attitude faussement aboulique des premiers punks ou les sarcasmes pince-sans-rire de groupes comme L7.

Dans cette perspective, Allison Wolfe explique ainsi par exemple : « I think it was very important for us to be feminists, to have our lyrics and our identities, to be progressive and feminist. But also to sort of challenge ideals of professionalism in music […] to challenge mainstream, like a kind of corporate America in a way […] To take over the means of

[237] Interview avec l'auteure, 2005. Nous souhaitons préciser, mais nous reviendrons sur ce point plus tard, que dans un grand nombre des publications que nous avons passées en revue, les mêmes réponses ont été données, au mot près. Nous nous interrogerons plus loin sur le sens à donner à cette « fixation », cette typification du discours par les protagonistes de ce courant.
[238] Wolfe et Neuman habitaient alors la ville de Eugene, Etat de l'Oregon et étudiaient à University of Oregon, bien qu'elles fréquentassent très régulièrement Olympia.
[239] Interview avec l'auteure, 2005.

production to create your own entertainment, your own culture. »[240] On l'aura compris, c'est de ce rejet d'une Amérique « mainstream » que découle une grande part de la démarche Do-It-Yourself des riot grrrls, comme le laissent clairement entendre les derniers propos d'Allison Wolfe.

### b. Emergence du réseau initial

Avant de revenir plus largement en détail sur les aspects idéologiques qui sous-tendent la culture riot grrrl, il est au préalable nécessaire de revenir sur les faits. Nous souhaitions simplement mettre en relief dans les précédents paragraphes quelques tendances générales de fond, afin de rendre compte du contexte dans lequel a émergé ce courant, mais avant de nous engager dans un examen plus poussé de ces trois facettes constitutives, une chronologie explicative s'avère, à ce stade, indispensable.

Comme nous l'avons dit, le courant riot grrrl prend racine à Olympia, dans l'Etat du Washington, et Washington, DC, lorsque deux groupes récemment formés commencent à collaborer. En 1990, Kathleen Hanna, alors étudiante à Evergreen State University, entre en contact avec Tobi Vail par le biais de *Jigsaw*, le fanzine féministe que cette dernière produit depuis déjà deux ans.[241] Les deux jeunes femmes s'associent et travaillent de concert sur un autre projet de fanzine, *Bikini Kill*, auquel se joint Kathi Wilcox, qui fréquente elle aussi Evergreen State University.[242] Cette même année 1990, les trois étudiantes finissent par décider de former un groupe (Vail et Hanna avaient chacune déjà pris part dans un certain nombre de formations musicales précédemment), qui sera complété par Billy Karen et prendra le même nom que leur fanzine.

A quelques centaines de kilomètres au Sud d'Olympia, deux autres jeunes femmes, dont nous avons déjà fait mention, Allison Wolfe et Molly Neuman, étudiantes également, mais à Eugene à l'Université d'Oregon, s'engagent sur le même parcours au même moment. Elles commencent elles aussi par écrire ensemble un fanzine, *Girl Germs*, avant de se lancer

[240] Interview avec l'auteure, 2005.
[241] Juno, 97.
[242] Michael Dwyer « 'It was something…': Kathleen Hanna, Sadie Benning, and the Limits of Grrrl-hood » in Rudden, 206.

dans la musique en 1991 en créant Bratmobile, initialement en duo.[243] Lors de la Saint-Valentin, à l'initiative de Calvin Johnson de K Records, cette première mouture de Bratmobile partage l'affiche d'un concert avec Bikini Kill à Olympia et les deux groupes se découvrent des affinités.[244] Quelques mois plus tard lors d'un voyage de Bratmobile à Washington, DC, Erin Smith intègre la formation à la guitare.

Dans le courant de cette même année les membres de Bikini Kill vont s'installer dans la ville de Washington, DC, au terme de leur première tournée Nord-Américaine,[245] et commencent à tisser des liens avec la scène locale hardcore et indépendante, notamment avec le groupe Nation of Ulysses. Selon Andersen et Jenkins, qui consacrent un livre à la scène punk de Washington, DC dans les années 1980-1990, le déménagement de Bikini Kill et Bratmobile résultent d'une affinité particulière entre les scènes musicale d'Olympia et Washington. Ils retracent ainsi les connexions entre les deux villes :

> The two distant scenes had begun swapping players: while Dave Grohl joined Nirvana, punk-folkie Lois Maffeo moved to DC […] Brendan Canty had befriended Maffeo, Johnson and others while visiting his sister in Olympia. Jenny Toomey knew Hanna from high school in Bethesda […] and had briefly played with Vail in My New Boyfriend. One of the earliest connexions existed between K Records co-owner Calvin Johnson and Ian McKaye, who had met in 1980. Though their music was aesthetically at odds, both were action-oriented punks with a deep commitment to the DIY ethic […] When K Records allied with Dischord to release the Nation of Ulysses' first single, it further united a new generation of DC and Olympia punks.[246]

Bratmobile et Bikini Kill se retrouvent ainsi temporairement à Washington, DC, durant l'été 1991 et collaborent alors pour un fanzine intitulé *Riot Grrrls*, qui finira par donner son nom au courant.

Il s'agit ici de fournir quelques précisions concernant le nom « riot grrrls ». La ligne la plus fréquemment suivie par les observateurs de cette sous-culture pour retracer la généalogie de leur appellation attribue la maternité de l'orthographe « grrrls » à Tobi Vail dans l'un des numéros de son fanzine *Jigsaw*. Selon Andersen et Jenkins, entre autres, il s'agit de se réapproprier le vocable « girl », longtemps désavoué notamment par la génération précédente de féministes, en lui conférant une connotation rebelle avec le redoublement du « r » (notons

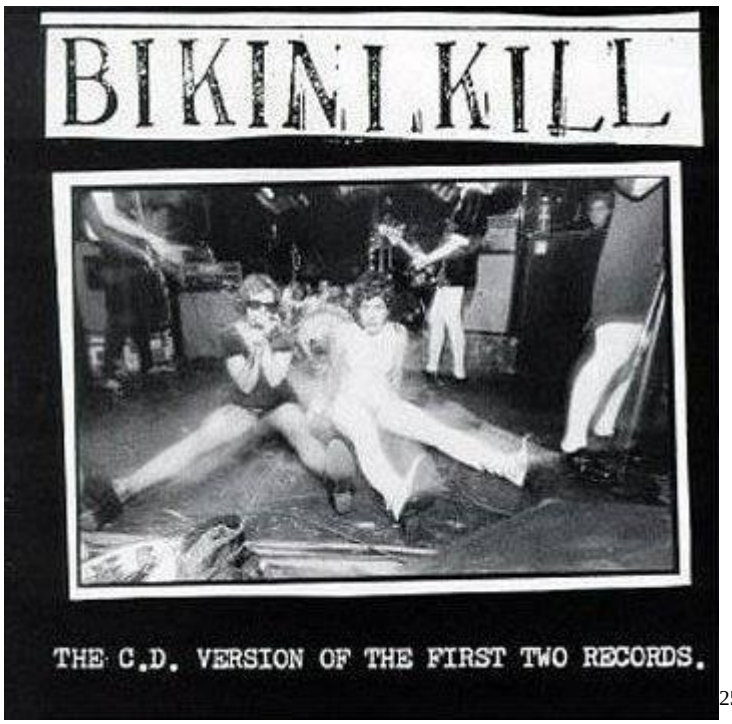
---

[243] « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=666 (accès 12 octobre 2010)
[244] Mark Andersen et Mark Jenkins, *Dance of Days: Two Decades of Punk in the Nation's Capital* (New York : Akashic Books, 2003) 312.
[245] Andersen et Jenkins, 307.
[246] Andersen et Jenkins, 308.

que dans le blog qu'elle tient actuellement, Tobi Vail affirme que le troisième « r » est ajouté plus tard, lorsqu'elle-même ne se sent déjà plus en totale adéquation avec le courant : « I identified as a riot grrl for only a short time, when it had two 'R''s instead of 3 maybe. Who added the third 'R'? This is a real question?! Riot GrrL/GrrrL started in Washington DC in June 1991. But it really started the year before that in Olympia, WA. […] I moved back to Olympia (from DC) at the end of 1992 and the third 'R' had been firmly established »).[247] Cette modification orthographique constitue également un clin d'œil à celles qu'avaient précédemment opérées les activistes de la seconde vague sur le terme « women » : « Vail intended the word « grrrl » as half serious parody of the alternative spellings of « women » (wimmin, womyn, etc.) she encountered as a student at Evergreen State College. »[248]

Quant à la formule riot grrrl, quasiment tous les récits convergent pour l'attribuer à Jen Smith, une amie d'Allison Wolfe. Le 5 mai 1991, une bavure de la police de Washington donne lieu à trois jours d'émeutes raciales d'une grande violence, connues sous le nom de Mount Pleasant Riots.[249] C'est en allusion à ces journées d'agitations que Jen Smith aurait émis dans une lettre à Molly Neuman l'idée de fomenter une « girl riot ».

[247] Tobi Vail tient aujourd'hui un blog, qu'elle a nommé, à la suite de son fanzine, *Jigsaw Underground*. http://jigsawunderground.blogspot.com/search/label/underground%20ideas (accès 18 octobre 2010).
[248] Andersen et Jenkins, 308.
[249] Taron Lively, « Police Reaching Out To Mount Pleasant », *Washington Times*, 7 mai 2006, en ligne sur les archives Internet du *Washington Times* http://www.washingtontimes.com/news/2006/may/6/20060506-112727-3601r/?page=2 (accès 18 octobre 2010).



[250]

## c. Premiers développements locaux

C'est par le biais du fanzine *Riot Grrrl* que les jeunes femmes vont peu à peu élargir leur réseau. Elles commencent par le distribuer dans les locaux de Positive Force, lors d'un événement en soutien à l'organisation de cours d'auto-défense pour les femmes.[251] Positive Force, une association créée en 1985 constitue alors un lieu de rassemblement pour la scène punk/hardcore de Washington, DC. Au moment où nous écrivons, Positive Force est encore un lieu et une association actifs. Sur leur site Internet, leurs objectifs sont décrits en ces termes : « Positive Force DC is an activist collective seeking radical social change, personal growth, and youth empowerment. We organize benefit and free concerts, art shows, film

[250] Jaquette de l'album de Bikini Kill, *The C.D. Version of the First Two Records*. Site officiel du label Kill Rock Stars http://www.buyolympia.com/killrockstars/Item=krs204cd (accès 7 juin 2011).
[251] Andersen et Jenkins, 315.

screenings, protests, and educational events while also doing direct work with people in need.»[252]

Mais c'est surtout grâce au troisième numéro de *Riot Grrrl* que les choses prennent un tour nouveau, lorsque les contributrices de ce fanzine décident d'y publier une annonce pour un rassemblement féminin non-mixte à Positive Force dans le courant du mois de juillet 1991. L'événement est annoncé en ces termes : « an all-girl meeting to discuss the status of punk rock and revolution [and] ways to encourage higher female scene input and ways to help each other play instruments and get stuff done ».[253] Une vingtaine de jeunes femmes répondent à l'appel lancé et se présentent lors de cette première réunion. Au terme de celle-ci, et devant l'enthousiasme généré, les participantes décident de renouveler l'expérience et établissent un rendez-vous hebdomadaire dans les locaux de Positive Force.

Formellement, ce type de rassemblements et de discussions, qui tiendront par la suite une place importante dans les réseaux riot grrrls, s'apparente plus ou moins aux groupes de conscience (Consciousmess Raising Groups) organisés dans les années 1960-1970 par certaines branches du Women's Liberation Movement. Comme l'indique Corin Tucker, ces rencontres riot grrrls ne sont pas soumises à une procédure, ou contraintes dans un cadre rigide. Elles sont en effet davantage le reflet des préoccupations ou bien des envies du moment :

> Some meetings were very organizational; if someone had an idea for an event they wanted to do, we would figure out who would do what in order for an event to happen. And some of the meetings were really personal, talking about people's feelings, or things they were going through, or how feminism was relating to their personal lives. There was never really any set agenda.[254]

De même, sur le site de Le Tigre, le groupe formé par Kathleen Hanna en 1998, on peut lire à propos de ces réunions :

> Riot Grrrl meetings were similar to the feminist consciousness-raising groups of the 70's. Mixed in with the practical work associated with making and distributing zines, promoting shows, organizing conventions, and doing activism, there was much discussion of women's

[252] Site officiel de Positive Force http://www.positiveforcedc.org/ (accès 19 octobre 2010).
[253] *Riot Grrrl #3*, cité dans Andersen et Jenkins, 316.
[254] Corin Tucker citée dans « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective. » http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=668#evolution2 (accès 18 octobre 2010).

> experiences of sexism, sexual abuse, assault and harassment, body-image, queer identities, and how all of these things intersect with class and race.[255]

Fondamentalement, il s'agit d'abord de ménager un espace en non-mixité pour favoriser l'expression de chacune et encourager les échanges d'expériences. Pour les féministes de la « Seconde Vague » et du Women's Liberation Movement en particulier, les « Consciousness Raising groups » étaient envisagés comme un moyen efficace de disséminer le concept existant derrière le slogan « le personnel est politique » et d'élaborer des espaces de rencontre pour les femmes dans une société qui tendait à les tenir à l'écart les unes des autres.

Kathleen Hanna décrit le premier « riot grrrl meeting » sensiblement dans les mêmes termes : « Basically it's an issue of support, where women and girls can be creative together and talk about things. We've all had help to not feel so isolated ».[256] Elle souligne également le caractère foncièrement libérateur que revêt pour certaines cette première rencontre et notamment l'exaltation suscitée par le fait de se trouver parfois pour la première fois dans un espace de non-mixité : « A lot of the participants had never been in a room with only women before, and were blown away by what it felt like: everybody had so much to say. »[257] Par la suite, donc, cette pratique constitue un aspect essentiel de la culture DIY telle que la développée les réseaux riot grrrl. Ces réunions se révèlent en effet, notamment, les vecteurs de l'élargissement et de la consolidation de collectifs locaux.

Andersen et Jenkins expliquent néanmoins qu'à la suite de ces réunions riot grrrls, certaines des jeunes femmes qui étaient à l'initiative du projet prennent quelques distances et s'abstiennent d'assister à ces rencontres. Le public drainé par celles-ci est plus jeune et le choc générationnel se fait déjà sentir :

> The group soon experienced a generational gap. Neuman recalled being astounded at the level of understanding of many if the younger girls, but others who supported the group felt it was irrelevant to them personally […] the group quickly shifted toward a younger suburban crowd […] *Riot Grrrl* [#4] issued a sign-off challenge: 'Those of us who have been working on these issues might not do them again, but this name is not copyrighted. So take the ball and run with it!'[258]

---

[255] Site officiel du groupe Le Tigre : http://www.letigreworld.com/sweepstakes/flash_site/fact/fact.html (accès 20 octobre 2010).
[256] Citée dans Andersen et Jenkins, 317.
[257] Andrea Juno (sous la direction de), *Angry Women in Rock, Vol. 1* (New York : Juno Books, 1996) 99.
[258] Andersen et Jenkins, 318.

L'objectif initial des riot grrrls étant de générer un maximum de prosélytes et d'encourager les jeunes femmes à se mobiliser, cette première entreprise reste, malgré le constat des différences de points de vue, un succès.

A la fin de l'été 1991, Bikini Kill et Bratmobile refont le voyage vers la côte Nord-Ouest des Etats-Unis pour un événement qui aura lui aussi un impact conséquent sur le développement de la culture riot grrrl. A Olympia, entre le 20 et le 25 août de cette année-là, Calvin Johnson et Candice Pedersen, alors co-gérants du label K Records, organisent un festival de six jours destiné à promouvoir des artistes indépendants dans un esprit très Do-It-Yourself et contestataire.[259] Non seulement aucun des groupes qui sont à l'affiche ne sont signés sur un « major label », mais aucune entrée n'est non plus accordée gratuitement aux représentants de quelque media de masse que ce fût, comme cela est toujours le cas pour les festivals plus traditionnels.[260] On peut lire sur l'affiche promouvant l'International Pop Underground Convention : « Barbecues, parades, disco-dancing, picnics and wild screaming teenage rock'n'roll are the means. Revolution is the end. Revolution is the beginning. No lackeys to the corporate ogre allowed. »[261] Le festival marque par ailleurs la naissance du label indépendant Kill Rock Stars, basé à Olympia et créé par Slim Moon, qui édite à l'occasion de la convention une compilation, nommée *Kill Rock Stars* elle aussi,[262] de titres d'artistes locaux indépendants.

Mais si l'événement s'avère particulièrement important pour les suites du courant riot grrrl, c'est dans la mesure où la soirée d'inauguration, intitulée « Love Rock Revolution Girl Style Now » (plus fréquemment évoquée sous le nom de « Girl Night ») est entièrement consacrée à des formations musicales féminines. Outre les performances de musiciennes aguerries, telles que 7 Year Bitch, Tobi Vail, Bratmobile, ou Jean Smith de Mecca Normal, l'idée est également d'encourager d'autres jeunes femmes à venir s'exprimer sur scène. Ainsi que l'affirme Calvin Johnson : « The important thing wasn't that it was just girls doing it, but that it allowed people who don't normally make music to do something. »[263] De même, Margaret Doherty, l'une des bénévoles ayant organisé l'événement aux côtés, entre autres, de Michelle Noel, DJ pour la radio de l'Université d'Evergreen, KAOS FM, et de la musicienne Lois Maffeo, indique :

---

[259] Leonard, 118.
[260] Andersen et Jenkins, 320.
[261] Affiche reproduite sur le site « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/inc/popup.asp?imageID=502 (accès 18 octobre 2010)
[262] V.A., *Kill Rock Stars*, 1991, Kill Rock Stars.
[263] Cité dans Andersen et Jenkins, 320.

> It was really about getting the young women in the audience who were sitting on the edge of, 'Maybe I'm gonna play in a band, maybe I'm gonna pick up a guitar, maybe I'm gonna write a song about how I feel' – to make them go, 'Yeah, I think I am, 'cause it's legitimate, and I don't have to do it well right from the start, 'It was mostly about putting a fire under them to get themselves out there, and to know that you can jump off a cliff and your community will catch you.[264]

De fait, cette soirée semble se révéler à la hauteur des attentes de ses promotrices et est quasiment unanimement évoquée comme un moment d'exaltation par les participant-e-s. Selon les dires de ces dernières et derniers, la « Girl Night » catalyse les énergies en latence et impulse une dynamique supplémentaire au mouvement naissant. Corin Tucker, qui se produit alors pour la première fois avec son groupe Heavens to Betsy (qui deviendra par la suite une référence, bien que dans une mesure plus confidentielle que ne le sera Sleater Kinney, le groupe ultérieur de Tucker), se souvient : « It was just this feeling of discovery. A sort of spark of this new kind of idealism and talent that everyone was really taken by. »[265] De manière similaire, Candice Pedersen ne ménage pas non plus son enthousiasme : « It was a really stunning event that made it really kind of hard even for people who are usually very well-spoken to express what that was. Maybe it's what it was like seeing the Velvet Underground the very first time. You just didn't have a language for it, because you'd never heard of such a thing. »[266]

Par ailleurs, comme le remarque Marion Leonard, cette soirée initie un aspect que les musiciennes riot grrrls cultiveront par la suite lors de leurs concerts, une sorte de bousculement des traditions et des conventions de performance. Citant un fanzine riot grrrl, elle explique :

> Margaret Rooks, author of *Quit Whining*, comments that this new approach to performances was demonstrated on 'girls night', an evening of female performance which formed part of the International Pop underground Convention in 1991: 'Girl's Night seemed to be more than a show ; there was a sense of sharing between performer and audience. A forum. The arrangement of acts was informal and somewhat of an open mike, no order of importance.'[267]

---

[264] Chris Nelson, « The Day the Music Didn't Die », *Seattle Weekly*, 8 août 2001, en ligne dans les archives de *Seattle Weekly* http://www.seattleweekly.com/2001-08-08/music/the-day-the-music-didn-t-die/2/ (accès 18 octobre 2010).

[265] « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=668#evolution2 (accès 18 octobre 2010).

[266] Nelson, http://www.seattleweekly.com/2001-08-08/music/the-day-the-music-didn-t-die/2/ (accès 18 octobre 2010).

[267] Leonard in Whiteley, 234.

Nous le verrons plus loin, les concerts riot grrrl sont en effet davantage des moments d'intense interaction entre les artistes et le public, et constituent généralement à part égale des moments de débats, parfois de confrontation.

## 2. Extension des réseaux et entrée en scène des media de masse.

### a. Premières couvertures médiatiques « mainstream »

Ainsi, c'est à partir de ce moment là que le phénomène riot grrrls commence à prendre une tournure nationale aux Etats-Unis, grâce à une sorte d'effet boule de neige. A partir de la seconde moitié de l'année 1991, le nombre de groupes et de fanzines auto-identifiés riot grrrls prolifère considérablement. Malgré tout, comme le souligne Leonard,[268] il s'avère sinon impossible, tout au moins excessivement difficile de donner une mesure précise et chiffrée de cet accroissement compte tenu du caractère le plus souvent confidentiel de ces manifestations de la culture riot grrrl.

La création, en 1992 à Olympia, de Riot Grrrl Press par Erica Reinstein et May Summer peut néanmoins témoigner de la recrudescence de productions littéraires associées aux riot grrrls.[269] Ce circuit de distribution (parfois appélé « distro ») riot grrrl est destiné à faciliter la diffusion des fanzines, et sert en quelque sorte de mediathèque. Les créatrices de fanzines peuvent alors envoyer une copie de leur brochure à Riot Grrrl Press, qui se charge de compiler un catalogue puis de rééditer les fanzines sur commande.[270]

Il est sans doute important d'indiquer que c'est aussi à partir de ce moment-là que les productions musicales des premières formations musicales riot grrrls commencent à devenir accessibles, grâce à des enregistrements diffusés plus largement que les cassettes autoproduites des tout-débuts. On peut mentionner tout d'abord la compilation que nous avons citée plus haut, élaborée par Slim Moon à l'occasion de l'International Pop

[268] Leonard, 118.
[269] Sara Marcus, *Girls to the Front. The True Story of the Riot Grrrl Revolution* (New York : Harper Perennial, 2010) 231.
[270] Marcus (Sara), 232.

Underground Convention, qui constitue la première des nombreuses contributions du label Kill Rock Stars à l'expansion du réseau riot grrrls. Il y figure en effet des titres de Bratmobile, Bikini Kill, Heavens to Betsy, ou encore Mecca Normal et Kreviss.[271] En 1991, K Records édite également une compilation « live » des groupes ayant participé au festival pendant l'été, intitulée comme ce dernier.[272] Puis en 1992, une chanson de Bikini Kill figure sur une compilation (qui comporte trois autres titres, de Tribe 8, Lucy Stoners et 7 Year Bitch) intitulée *There's a Dyke in the Pit*[273] et distribuée par le premier label queercore, Outpunk, basé à San Francisco. C'est également en septembre de la même année que Bikini Kill sort sur Kill Rock Stars son premier album éponyme, enregistré l'année précédente et produit par Ian McKaye.[274]

Par ailleurs, le phénomène riot grrrls reçoit sa première couverture médiatique « mainstream » pendant l'été 1991, dans un numéro de *Sassy*, un magazine féministe à la mode destiné à un public d'adolescentes, au sein duquel Erin Smith de Bratmobile effectue alors un stage.[275] Par la suite, le mensuel continue de rendre davantage public le phénomène, en publiant une chronique intitulée « Zine of the month », qui fait la part belle aux productions littéraires riot grrrls. Dans un article du *Chicago Reader* datant de 1992, Emily White affirme :

> With a readership around three million, *Sassy* has been an effective means of spreading the word. After their zine was reviewed in *Sassy*, Molly and Allison of *Girl Germs* say, their mail multiplied overnight: 'We couldn't keep up with it […] We got hundreds of letters from teenage girls across the country.' The same happened when *Riot Girl* was covered there, and *Bikini Kill*. [276]

De même, Joanne Gottlieb et Gayle Wald, dans ce qui semble constituer le premier article universitaire consacré aux riot grrrls, qui date de 1993, mettent elles aussi en évidence le rôle crucial de *Sassy* pour la propagation du réseau :

> If some music critics have insisted that the riot grrrl 'movemement' does not 'really' exist beyond 'a hardcore hundred or so teen and college-age women exchanging letters like just

[271] Site Internet officiel de Kill Rock Stars : http://www.buyolympia.com/krsnew/Item=KRS201 (accès 20 octobre 2010).
[272] V.A., *International Pop Underground Convention*, 1991, K Records.
[273] V.A., *There'a Dyke in the Pit*, 1992, Outpunk.
[274] Bikini Kill, *Bikini Kill*, 1992, Kill Rock Stars.
[275] « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=670#mbb2 (accès 20 octobre 2010)
[276] White, Emily, « Revolution Girl-Style Now! Notes from the Teenage Feminist Rock'n'Roll Underground », *The Chicago Reader*, 25 Septembre 1992. Consultable en ligne sur http://cerebro.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/chicagoreader.html (accès 21 octobre 2010).

> freed POW's',[277] *Sassy* has nevertheless attempted to popularize riot grrrl, without ridiculing or demeaning its significance. The magazine has featured band/celebrity interviews, record reviews and a monthly feature of zine adresses […] Perhaps because of *Sassy*'s respect and even commitment to riot grrrl ideology, many accounts have viewed the magazine as encouraging the dissemination, rather than the dilution, of riot grrrl subculture. Possibly, the riot grrrl movement would have been significantly diminished had it not been for its careful coverage in the magazine, which gave a mass audience of teenage girls access to a largely inaccessible phenomenon in the rock underground.[278]

Nous reviendrons plus loin sur cet article, qui présente l'intérêt majeur d'être quasi concomitant aux événements qui nous intéressent ici et dont nous verrons qu'il offre une perspective sensiblement différente de celles gouvernant les écrits plus tardifs relatifs aux mêmes problématiques.

Un autre article est supposé, selon d'aucun-e-s, avoir accéléré la propagation des idées riot grrrls et la création de nouveaux collectifs dans plusieurs villes des Etats-Unis. En juillet 1992, Kathleen Hanna (qui sera très vite érigée par la presse « mainstream » en figure proue du courant en dépit de ses dénégations) accorde, malgré l'hostilité des riot grrrls à l'égard des media de masse dès les premiers moments du courant, une interview à l'hebdomadaire *LA Weekly* pour un article qui, selon Andersen et Jerkins, sera relayé dans de nombreux autres hebdomadaires gratuits nord-américains.[279] Elle présente le phénomène riot grrrl comme une tendance déjà très largement répandue, sur le point de véritablement bouleverser le paysage culturel américain : « I told [the *LA Weekly* writer] that there were all these Riot Grrrls everywhere, and this huge thing is happenning ».[280] Plus précisément, elle déclare que des collectifs riot grrrls existent dans plusieurs grandes villes des Etats-Unis. Elle explique à Andrea Juno : « I did one interview because I thought it was important that other girls have access to what we were doing [...] So I lied and said there were Riot Grrrls all over the country, and named six or eight cities where Riot Grrrl chapters were. It was a lie; none of them existed at the time. »[281]

Selon Hanna, ses propos se seraient finalement avérés, en quelque sorte, performatifs, puisqu'au bout d'un an, des collectifs s'étaient effectivement constitués : « I guess I figured that girls would go looking for it and wouldn't find it, so because they'd be frustrated, they'd *do* something about it – create it themselves. And a lot of'em did create stuff for themselves

[277] Elles citent ici Charles Aaron, « A Riot of the mind », *The Village Voice*, 2 février 1993, 63.
[278] Gottlieb, Joanne et Gayle Wald, « Smells Like Teen Spirit, Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock », in Andrew Ross et Tricia Rose (sous la direction de), *Microphone Fiends : Youth Music and Youth Culture* (New York : Routledge, 1994) 265.
[279] Andersen et Jenkins, 333.
[280] Andersen et Jenkins, 333.
[281] Juno, 99.

[...] maybe we can lie things into existence. ».[282] Il est assurément difficile de savoir si cet article a réellement eu l'impact dont Hanna le gratifie, néanmoins, la démarche de la jeune femme est suffisamment ingénieuse pour être évoquée.

En revanche, il est certain que le coup de projecteur que jettent, à partir de cette année 1992, les media à grosse diffusion sur l'entreprise des riot grrrls va considérablement faciliter l'accès à l'information pour de très nombreuses jeunes femmes, même si nous verrons que ce ne sera pas sans causer de substantiels dommages collatéraux à cette première vague riot grrrl. Outre la multiplication des fanzines et des groupes associés au courant riot grrrl au cours des années 1991-1992, c'est peut-être surtout le rassemblement qu'organise le réseau initial à Washington, DC qui suscite l'attention des publications à grand tirage.

L'affiche qui annonce l'événement à venir, reproduite sur le site de EMP, le musée de la musique de Seattle, dans le cadre de la rétrospective qui est consacrée au courant riot grrrls, stipule :

> Calling all grrrls and women! the riot grrrls in and around Washington, DC are organizing a three-day riot grrrl convention this summer. we invite all grrrl and feminist bands and performers, all fanzine writers, and energetic grrrls and boys from accross the country to contribute, their skills, energy, anger, creativity and curiosity. we will be having at least three shows as well as workshops on everything from self-defense to how to run a soundboard and how to lay out a zine. plus there will be a lot of time to talk with other women about how we fit (or don't fit) in the punk community.[283]

La « Riot Grrrl Convention » a ainsi lieu du 31 juillet au 2 août 1992 et attire une centaine de jeunes femmes (et dans une moindre mesure d'hommes, car le festival se déroule en partie en mixité) de tout le pays, venus prendre part aux concerts, discussions et ateliers et consolider les assises de la sous-culture en plein essor. Selon Andersen et Jenkins, les ateliers sont en grande partie réservés aux femmes, tandis que le reste des événements sont ouverts à tous. Un souci particulier est accordé au maintien du coût de l'événement le meilleur marché possible, afin qu'il soit accessible au plus grand nombre de jeunes femmes. Kathleen Hanna raconte : « It was only seven dollars for three days of housing and events […] There was a

[282] Juno, 100.

[283] « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/inc/popup.asp?imageID=503 (accès 25 octobre 2010). Nous souhaitons préciser ici que l'absence de majuscules et les orthographes fantaisistes sont le fait des auteur-e-s des tracts et fanzines, et sont, semble-t-il, le plus généralement intentionnelles. Nous avons donc choisi de les reproduire fidèlement.

show every night, including an all-girl dance, and we had workshops on domestic violence and body image and racism and rape. »[284]

285

Plus précisément, si l'on se fie aux affiches annonçant l'événement, disponibles par le biais d'Internet,[286] les divers ateliers organisés lors de la convention peuvent être recensés ainsi : « sexuality », « rape », « unlearning racism », « fat oppression », « domestic violence », « self defense », « boys and girls come together to talk about ending sexism ». Quant aux formations musicales qui se produisent pour l'occasion, il s'agit de Lois Maffeo, Frumpies, Bimboshrineheads et Erika R.. Andersen et Jenkins mentionnent également les concerts de Bratmobile et Heavens to Betsy, et affirment que Bikini Kill s'abstient de jouer lors de l'événement, afin d'éviter d'accentuer l'image de meneur de mouvement dont le groupe est déjà affublé.[287] Nous n'avons néanmoins pu vérifier nulle part ces deux dernières affirmations.

Avec cette première Riot Grrrl Convention, les media disposent d'une porte d'entrée pour aborder un courant qui, jusqu'ici, fournissait peu de matériau visible et donnait peu de

[284] Citée dans Andersen et Jenkins, 338.
[285] Affiche annonçant la première « Riot Grrrl Convention », reproduite sur le site du musée de la musique de Seattle http://www.empsfm.org/inc/popup.asp?imageID=503 (accès 7 juin 2011)
[286] http://pscap.org/billiesdiary/2004/09/25/pics-from-the-first-dc-riot-grrrl-convention-in-1992 (accès août 2006, pour notre recherche dans le cadre du Master 1. Le lien n'est malheureusement plus valide.)
[287] Andersen et Jenkins, 338.

prise à une couverture médiatique affriolante. La plupart des publications sur les riot grrrls situent quasi unanimement le début de l'engouement des media de masse et notamment de la presse à grand tirage à partir de ce moment-là, en particulier à partir de l'automne 1992 comme peuvent l'affirmer Gottlieb et Wald, qui établissent la date d'octobre 1992.[288] Andersen et Jenkins affirment quant à eux : « After the Riot Grrrl Convention, the press also descended on that group […] The first condescending salvo was fired by *USA Today* […] Over the next nine months, it was almost impossible to pick up a magazine without seeing some new […] article on Riot Grrrl. »[289]

Ces derniers lient également le vif intérêt des journalistes pour les riot grrrls aux accointances de ces dernières avec la scène grunge et notamment avec Nirvana, qui est alors au paroxysme de son succès planétaire. La même relation est établie dans la rétrospective du musée de la musique de Seattle : « In the wake of Nirvana's spectacular arrival, albums by Northwest-based artists like Pearl Jam, Soundgarden and Alice in Chains (not to mention the *Singles* film soundtrack) swept into the Top 40. By the summer of 1992, it was riot grrrl's turn to be promoted as the next big thing to come out of the hottest music region in the country »,[290] de même que l'accent est mis sur l'influence de la « Convention » sur l'intensification de l'ardeur des media :

> The situation intensified when the Riot Grrrl Convention was held in DC from July 31st through August 2nd […] The convention was meant to provide a safe place for women to express themselves; few were interested in having their private thoughts broadcast to the rest of the nation. But to the media, the convention was just another event to which they expected automatic access.[291]

De fait, outre les publications de *Sassy*, *USA Today*, *LA Weekly* et du *Chicago Reader* précédemment mentionnées, un grand nombre de périodiques y est allé de son article, plus ou moins beinveillant et plus ou moins bien documenté. Ainsi peut-on citer *Rolling Stone Magazine*, *New York Times*, *Ms.*, *Spin*, *Seventeen*, *Newsweek*, *USA Today*, *Option*, *Billboard*, *Interview*, ou encore le *Washington Post* pour la couverture médiatique des riot grrrls aux Etats-Unis.[292]

---

[288] Gottlieb et Wald 269.
[289] Andersen et Jenkins, 342-343.
[290] « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=670 (accès 25 octobre 2010).
[291] « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=670 (accès 25 octobre 2010).
[292] Leonard, 135.

Par ailleurs, cette appétence médiatique se vérifie également en Angleterre, où le courant riot grrrl à commencé de s'exporter. C'est le groupe Huggy Bear qui constitue outre-atlantique le point de départ et la face la plus visible de la traduction européenne de la tendance riot grrrl, en formation. Ainsi, d'après Mavis Bayton : « The UK scene started in 1991 when some feminist students from Sussex University formed the band Huggy Bear, releasing their first single 'Herjazz' and declaring Year Zero of the boy-girl revolution. »[293] Huggy Bear assure les premières parties de Bikini Kill lors de leur tournée anglaise, et collabore avec ce même groupe pour un disque « split »[294] qui sort en 1992 sur Kill Rock Stars, intitulé *Yeah Yeah Yeah Yeah/Our Trouble Youth*.[295] Parallèlement, tout un réseau de fanzines et de collectifs se constitue progressivement en Angleterre, de la même manière qu'aux Etats-Unis.

Selon Bayton, la frénésie des journalistes est encore plus manifeste du côté anglais et intervient dès les toutes premières manifestations du phénomène : « In the UK Riot Grrrl was heavily mediated from the start, with the British music press divided into strongly pro and anti camps and their columns bristling with debate. » [296] En effet, Marion Leonard recense une grosse vingtaine de périodiques anglais ayant consacré des articles à la question, parmi lesquels *Melody Maker* (qui consacre plusieurs unes au phénomène), *NME*, *The Daily Star*, *The Evening Standard*, *Elle*, *The Face*, *The Guardian* ou encore *The Wire* pour citer quelques un des plus célèbres.[297]

### b. Réactions et dissensions au sein du réseau initial

Cette entrée en scène des media de masse dans la démarche entreprise par les riot grrrls est globalement mal vécue par les jeunes femmes à l'origine du phénomène. Premièrement, ces dernières sont intimement attachées à la tradition punk Do-It-Yourself et tiennent à rester dans les sphères des circuits « underground » dont elles sont issues. A cet égard, l'exemple que leur fournit Nirvana, qui acquiert une renommée mondiale à ce moment-

[293] Bayton, 76.
[294] Un « split record » est un disque que se « partagent », en quelque sorte, deux groupes : ainsi dans ce cas, il y figure pour moitié de chansons de Bikini Kill, et pour moitié de Huggy Bear.
[295] Bikini Kill/Huggy Bear, *Yeah Yeah Yeah Yeah/Our Trouble Youth*, 1992, Kill Rock Stars. Site officiel de Kill Rock Stars : http://www.buyolympia.com/krsnew/Item=KRS206 (accès 25 octobre 2010), Bayton, 76.
[296] Bayton, 77.
[297] Leonard, 136.

là après avoir signé avec un major label et dont, nous l'avons déjà dit plus haut, les membres du groupe (spécialement Kurt Cobain) vivent douloureusement cette surexposition médiatique, semble clairement leur avoir servi de repoussoir. Ainsi Kathleen Hanna explique à Andrea Juno :

> We were really lucky that we had friends who gained notoriety before we did, so we got to see what happened to them. Because we had access to that information, we were able to make decisions based on personal knowledge. […] I really loved that band and it was weird seeing them get huge. After I had seen them play to like thirty people and then seen them with four thousand people the whole thing had changed and it was almost as if they were like factory workers or something. They were playing but it seemed impossible for them to be 'present' anymore. They were being forced to play every night. They had computerized set lists. I saw this happen and thought 'I don't want that, that's not why I started playing music, that's not my goal' I watched how they became surrounded by all these music industry types and stuff, it was scary.[298]

Nous reviendrons plus précisément dans la suite de ce travail sur les relations complexes qu'ont entretenues les riot grrrls et les media de masse, mais il s'agit néanmoins de donner ici quelques éléments supplémentaires afin de tenter de cerner au mieux la logique de la suite de l'histoire de ce réseau. Ainsi, au fil des parutions d'articles qui sont consacrés à leurs actions, leur musique et leurs productions littéraires, les initiatrices du courant riot grrrl pressentent que celui-ci finit par leur échapper. Dans une interview datant de 1993 pour le magazine féministe *off our backs*, basé à Washington, DC, Kathleen Hanna exprime de la sorte son dépit à Melissa Klein : « *Interview* magazine called us yesterday. Maria Shriver wants us on her show. That's scary as shit. I know that we are tokens. I have no fucking illusions that these people give a shit what I have to say for real. […] They can control what we're doing by labelling it and ghettoizing it and putting it in some weird box. I won't let that happen. »[299]

Au cours des années 1992 et 1993, le ton général des articles consacrés aux riot grrrls ne fait que nourrir chez ces dernières une animosité déjà en latence dès les prémisses de leur entreprise. Nombre d'entre elles regrettent les inflexions tantôt paternalistes, tantôt condescendantes, parfois plus venimeuses que revêtent les écrits à leur sujet.[300] Ainsi par exemple, Corin Tucker affirme :

---

[298] Juno, 82.
[299] Citée dans Andersen et Jenkins, 343.
[300] Nous donnerons quelques exemples allant dans ce sens dans le chapitre suivant, dans le cadre de la sous-partie 4) d) « riot grrrls, media et récupération », pages 259 à 272.

> There was never a serious article written about Riot Grrrl [...] they just completely trivialized the entire movement as being a fashion statement and they never got the serious issue that young women have a lot to deal with in society and that we were serious feminists... It was deliberate that we were made to look like we were just ridiculous girls parading around in our underwear. [301]

Agacées par trop de représentations de leurs pratiques qu'elles perçoivent comme erronées ou simplistes, par trop d'interviews tronquées ou déformées ainsi que par la propension des media à délimiter et étiqueter une démarche dont elles souhaitent qu'elle reste évolutive et informelle, un grand nombre des premières protagonistes riot grrrls déclarent un « *media blackout* » au cours de l'année 1992 et cessent d'accorder tout entretien avec les media « mainstream ».[302] A propos de l'usage qu'ont pu faire, à mauvais escient, les journalistes des entretiens avec les groupes et de la perspective selon laquelle le courant a généralement été envisagé, Allison Wolfe explique : « A lot of times journalists just wouldn't respect your wishes. You'd say you want a female photographer and of course it wouldn't be […] You'd say, 'Only if I can get a copy of the articles', you'd never see copies of the articles. There was so much misinformation. Oftentimes the angle was condescending, often pitting women against each other. »[303]

Un grand nombre des écrits documentaires ou académiques consacré aux riot grrrls s'accordent à situer le début du « déclin » de cette sous-culture, ou tout au moins de la fraicheur de son élan premier, au moment où les media de masse s'immiscent dans le parcours de celle-ci. Notons que souvent, ce genre d'assertions donne lieu à d'agaçantes démonstrations nostalgiques, accusatrices ou simplistes. Ce genre d'écrits, tout comme parfois le discours de certains « *insiders* », perpétue le mythe envahissant d'un stade « authentique » de telle ou telle sous-culture avant qu'elle ne soit dévorée par un « mainstream » Saturnien. Nous espérons vivement que le présent travail ne tombera pas dans ce piège. D'un autre point de vue, cette tendance à la mythification d'un stade antérieur, à la fois de la part des « *insiders* » et d'un grand nombre d'observateurs plus ou moins extérieurs, tendance qui, nous semble-t-il, va généralement de pair avec une sorte d'édification d'un discours et d'un récit des faits archétypaux, constitue en soi un objet de réflexion hautement intéressant. Nous tenterons de revenir sur cette épineuse question par la suite. Néanmoins, précisons qu'il

[301] Monem, 31.
[302] Juno, 85.
[303] Raha, 163.

s'avère en conséquence éminemment difficile de s'extraire de ce qui finit par devenir une *doxa* étouffante.

Cela étant dit, il est indéniable que l'immixtion des media dans l'histoire du courant porte un coup, sinon fatal, au moins sévère à une partie de ce réseau. De nombreux récits des faits parlent d'un « avant » et d'un « après » media de masse et rendent compte des discussions et dissensions auquelles ont donné lieu le « *blackout* » notamment. Gottlieb et Wald, dès 1993, indiquent ainsi :

> Riot Grrrl repudiation of the media has never been complete. In the ongoing coverage of Riot Grrrl in mainstream rock music venues, such as *Spin* and *Rolling Stone*, some members of the scene have been willing to talk to the press, while others have stayed away […] The inherent conflicts over the media risk creates dissension within the ranks of riot grrrl groups themselves, which the press is then quick to document. For example in May 1993, *Seventeen* magazine interviewed one Jessica Hopper, a bona fide riot grrrl defector, who complained about the criticism she received from other riot grrrls for talking to *Newsweek*. More recently *Rolling Stone* published an article titled « Grrrls at war ».[304]

La rétrospective du musée de la musique de Seattle va dans le même sens : « Those involved in the movement felt a strong sense of 'before' and 'after' in the media's coverage of riot grrrl […] To some extent, the media split the movement into factions: those who would talk to the media and those who wouldn't. This in turn led to a slow dissolution of the riot grrrl scene. »[305] Michael Dwyer affirme lui aussi: « Riot Grrrls themselves often speak of the movement in terms of 'pre-media' and 'post-media', citing the much-ballyhooed 'media blackout' of 1992 as one particular wedge issue that drove the scene apart. »[306] Enfin, Andersen et Jenkins mettent également l'accent sur les conflits internes qui font suite à l'appel au boycott : « Infighting continued, however, as the media blackout was inforced by peer pressure. Even DC punk-feminist stalwarts Molly Neuman and Lois Maffeo faced intense criticism for talking to mainstream publications about Riot Grrrl. »[307] Ces derniers citent Erika Reinstein et May Summer, les créatrices de Riot Grrrl Press, qui dans leur manifeste « Six Reasons Why Riot Grrrl Press is Important » déclarent :

> We need to make ourselves visible without using mainstream media as a tool. Under the guise of helping us spread the word, corporate media has co-opted and trivialized a movement of

[304] Gottlieb et Wald in Ross et Rose (sous la direction de), 269-270.
[305] « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=670 (accès octobre 2010).
[306] Dwyer in Rudden, 203.
[307] Andersen et Jenkins, 364.

> angry girls that could be truly threatening and revolutionary. Besides even that, it has distorted our views of each other and created hostility, tension, and jealousy in a movement supposedly about girl-support and girl-love.[308]

Logiquement, ce sont notamment les figures les plus exposées qui souffrent davantage de cette couverture médiatique. Ainsi, Bratmobile, mais surtout Bikini Kill, dont la chanteuse Kathleen Hanna est très vite promue chef de file du phénomène, font les frais d'une surexposition médiatique non désirée et mal vécue. Dans son fanzine *Jigsaw #5*, qu'elle dit avoir écrit entre l'automne 1991 et l'automne 1992,[309] Tobi Vail exprime longuement ce malaise :

> We have been written about a lot by big magazines who have never talked to us or seen our shows. They write about us authoritatively, as if they understand us better than we understand our own ideas, tactics and significance. […] A lot of times we have been asked why we don't do interviews very often if we are so concerned with being misrepresented. To us this seems obvious... it is mostly based on our experiences. As a rule we don't do interviews with mainstream newspapers or magazines. In the few cases where we did do them we felt like we were totally fucked over by the way our words were framed to back up ideas that weren't our own. Quotes were taken out of context, we were made to look like we were dissing other women in bands when that wasn't our intention and in worst case scenarios our confidence was totally violated by having stuff we told the individual writers NOT to focus on exploitatively (abuse histories, where we work/have worked, etc.) turned into the the main focus of the article.[310]

Ce malaise généré par l'entrée en scène des media de masse n'influe cependant pas encore directement sur l'activité des groupes initialement associés au courant riot grrrls. Ainsi, Bratmobile sort son premier album, *Pottymouth* en 1993,[311] avec le label Kill Rock Stars, au terme d'une tournée américaine avec Heavens to Betsy, qui enregistre également son unique album, *Calculated*, avec le même label cette année-là.[312] Bratmobile sort encore un six titres l'année d'après, *The Real Jannelle*.[313] Quant à Bikini Kill, le groupe effectue une tournée anglaise avec Huggy Bear, tournée là encore très mediatisée, puis enregistre son deuxième disque, *Pussy Whipped* sorti en 1993,[314] toujours sur l'indispensable label Kill Rock

---

[308] Citées dans Andersen et Jenkins, 364.
[309] Blog de Tobi Vail, *Jigsaw Underground*, http://jigsawunderground.blogspot.com/search/label/riot%20grrl (accès 30 octobre 2010).
[310] Tobi Vail, *Jigsaw #5*, 1992, reproduit sur la jaquette de l'album de Bikini Kill *The C.D. Version of the First Two Records*, sous le titre « Liner Notes ».
[311] Bratmobile, *Pottymouth*, 1993, Kill Rock Stars.
[312] Raha, 211-212.
[313] Bratmobile, *The Real Jannelle*, 1994, Kill Rock Stars.
[314] Bikini Kill, *Pussy Whipped*, 1993, Kill Rock Stars

Stars (Bikini Kill restera fidèle à ce label jusqu'à la fin de l'activité du groupe). L'année suivante, leurs deux première cassettes auto-produites sont rééditées en disque, éloquemment nommé *The C.D. Version of the First Two Records*.[315] Le groupe produira un dernier opus *Reject All American* en 1996, avant de compiler une série de « singles » et de mettre un terme à sa carrière en 1998.[316]

Par ailleurs, comme en rend déjà compte l'article de Gottlieb et Wald en 1993, l'effet boule de neige escompté commence à se faire sentir et démontre que l'impact des media n'est pas absolument mortifère : « Now, nearly two years later [after International Pop Underground Convention's Girls' Night], a small riot grrrl 'network' has sprung up in places like New York, Chicago, Philadelphia and Richmond, Virginia, where high school and college-age girls meet regularly to plan riot grrrl festivals, share ideas, and support each other's efforts to make music. »[317] Il semble que la tendance se soit confirmée, et que de nombreux autres collectifs se soient créés au cours des années 1990, comme peut le laisser supposer le « Riot Grrrl International Message Board », forum internet actuellement actif, ou toute une rubrique est consacrée au recensement de « *chapters* », collectifs plus ou moins formels identifiés riot grrrls.[318]

Nous avons déjà dit, en outre, que la production de fanzines connaît une constante hausse, difficile à chiffer mais dont peut par exemple témoigner la création de « distros ».[319] Alison Piepmeier, qui consacre un livre aux fanzines produit par des jeunes femmes, ce qu'elle appelle des « grrrls zines », rend également compte d'une véritable explosion du genre au début des années 1990 et tout au long de la décennie.[320]

Cependant, devant la multiplication de présentations erronées du phénomène de la part des media de masse, un certain nombre des protagonistes qui étaient à l'initiative du courant commencent à prendre leurs distances vis-à-vis de ce dernier et manifestent tout particulièrement une certaine réticence à l'égard du terme même de « riot grrrl ». C'est notamment le cas de certains des membres de Bikini Kill, particulièrement agaçés par l'amalgame entre le groupe et le courant, établi continuellement par les media. Tobi Vail affirme ainsi, toujours dans le pamphlet publié dans *Jigsaw #5* :

---

[315] Bikini Kill, *The C.D. Version of the First Two Records*, 1994, Kill Rock Stars.
[316] Bikini Kill, *Reject All American*, 1996, Kill Rock Stars ; Bikini Kill, *The Singles*, 1998, Kill Rock Stars.
[317] Gottlieb et Wald in Ross et Rose (sous la direction de), 263. Heavens to Betsy, *Calculated*, 1993, Kill Rock Stars.
[318] http://users.boardnation.com/~riotgrrrllnternationalmb/index.php?board=11 (accès 31 octobre 2010).
[319] Réseaux indépendants de distribution, du type Riot Grrrl Press par exemple.
[320] Alison Piepmeier, *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism* (New York et Londres : New York University Press, 2009) 44.

> No matter what we say or do there continues to be this media created idea of 'Bikini Kill/Riot Girl' that has little or nothing to do with our own ideas and efforts […] We are not in any way 'leaders of' or authorities on the 'Riot Girl' movement. In fact, as individuals, we have each had different experiences with, feelings on, opinions of and varying degrees of involvement with 'Riot Girl' and tho [sic] we totally respect those who still feel that the label is important and meaningful to them, we have never used that term to describe ourselves AS A BAND. As individuals we respect and utilize and subscribe to a variety of different aesthetics, strategies and beliefs, both political and punk-wise, some of which are probably considered riot girl.[321]

Pour Vail comme pour d'autres, l'appellation, dans la mesure où elle a été réinvestie par le « mainstream », n'est plus le reflet des intentions premières qui l'avaient inspirée. Andersen et Jenkins citent ainsi Vail : « Bikini Kill has declared the 'Revolution Girl Style Now', […] Riot Grrrl came out of this declaration but has meant to decide what it meant for themselves. »[322] Ils citent aussi *Jigsaw #5*, ou Vail évoque le glissement qu'a selon elle subi le sens du terme « grrrl » : « It seems to be working as a hindrance that women in bands have to contend with whenever they get written about. I personally am not too pleased with being associated with such a phenomenon. I don't consider myself a 'Riot Grrrl' or see much power in the act of calling one's self that anymore althought it means different things to different girls. »[323] Dans une entrée de son blog, datée du 28 septembre 2010, à l'occasion de la sortie du livre de Sara Marcus sur les riot grrrls, Vail revient sur le sens de ses propos dans *Jigsaw #5* et explique :

> We were living in an underground culture that was being turned into a commodity and sold back to us, which was really disorienting. […] So when everything changed, it felt natural to take a step back. It was confusing. I was confused. Bikini Kill was confused and suddenly 'riot grrRl' had a media created-definition and that was not the sound of the revolution because the media was sexist and all about selling shit and we wanted to destroy society.[324]

A l'occasion de la sortie de leur six-titres, *The Real Janelle*, les membres de Bratmobile font également part de leurs difficultés à se positionner conséquemment aux représentations déformées que propagent les media. Tout comme Bikini Kill le fait pour *The C.D. Version of the First Two Records*, elles expriment leur embarras dans les « *liner notes* » sur la jaquette de leur EP : « We never set out with a unified agenda about being women/girls

[321] Tobi Vail, *Jigsaw #5*, texte reproduit sur la jaquette de l'album de Bikini Kill, *The C.D. Version of the First Two Records*.
[322] Andersen et Jenkins, 344.
[323] Andersen et Jenkins, 358.
[324] Tobi Vail, « In the Beginning There Was Rhythm », *Jigsaw Underground*, 28 septembre 2010, http://jigsawunderground.blogspot.com/search/label/underground%20ideas (accès 30 octobre 2010).

making music, althought we all agreed that it was cool. We all have different ideas about a lot of things, but because we've been represented and misrepresented so many times, the only way we've been able to represent ourselves is by putting out records […] and doing tours whenever we can. »[325]

[326]

Dans le courant de l'année 1993, la question de la représentation du courant et des relations à entretenir avec les réseaux de communication de masse commence à se faire envahissante. Certaines jeunes femmes regrettent que ces interrogations prennent le pas sur les productions et les actions concrètes à l'origine caractéristiques du courant lorsqu'il était « underground ». Kathleen Hanna affirme à Andrea Juno : « Things got weird when everybody started having to deal with the media. You couldn't ignore it, but it overtook conversations to such an extent that we weren't doing our *work*. Individually, that happened to me – I became so obsessed with issues of representation, to the point where I really wasn't doing the work I wanted to do ».[327] Vail, pour la citer à nouveau, déplore de la même façon : « The whole conversation became one of identity instead of one about activism or music or culture. »[328]

[325] Citées dans Andersen et Jenkins, 388.
[326] Bratmobile http://www.artinbase.com/artist/4468/Bratmobile/
[327] Juno, 101.
[328] « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=670 (accès 30 octobre 2010)

### c. Dissolution progressive des premiers réseaux, et manifestations épigones du courant.

A partir de 1994, les quatre groupes les plus en vue du phénomène riot grrrls, Bikini Kill, Bratmobile, Heavens to Betsy et Huggy Bear se séparent ou mettent progressivement un terme à leurs activités, et le réseau qui avait été à l'origine de cette première vague se disloque peu à peu. Néanmoins, il nous semble inexact d'affirmer, comme non seulement beaucoup d'articles de journaux ont pu le faire, mais encore un grand nombre d'ouvrages ou articles documentant le courant, que cette tendance est enterrée à ce moment-là, et ce à cause de manœuvres médiatiques « mainstream » diaboliques. Manifestement, on peut difficilement nier que l'exposition à grande échelle qu'ont subie certaines de ces jeunes femmes a été source de troubles, de remises en questions, de conflits internes et a finalement été fatale aux formations musicales ou aux collaborations qu'entretenaient certaines autour de fanzines par exemple.

Mais ce serait à notre sens déconsidérer tous les réseaux, collectifs, fanzines, festivals, initiatives locales et « *afficionadas* » qui se sont ultérieurement jointes, de près ou de loin, à cet élan, que d'affirmer que celui-ci n'a duré que trois ans. Il semble que la perspective la plus fréquemment adoptée pour rendre compte de l'histoire du phénomène riot grrrls s'inscrive dans une engluante nostalgie, tout comme ce peut-être le cas pour le punk en général. Tout comme c'est également le cas, depuis quelques années, lorsqu'il s'agit d'évoquer la décennie 1990. Les « *teenagers* » qui ont fait leurs armes en écoutant Nirvana commencent en effet à être en âge de documenter l'époque qui les a vus grandir.

La tâche s'avère néanmoins excessivement difficile d'évaluer la mesure dans laquelle le courant riot grrrl à continuer à évoluer au cours de la seconde moitié des années 1990 et jusqu'à maintenant. Car il s'est agi vraissemblablement de micro-réseaux, souvent locaux bien que communiquant parfois les uns avec les autres, à durée de vie variable, aux actions peu visibles et aux productions culturelles demeurant la plupart du temps confidentielles. Nous n'avons trouvé aucune étude réellement consistante consacrée aux collectifs « post-1994 ». Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que tandis que la grande majorité des ouvrages semble davantage rallier sa cause aux idées « underground » et vilipender

l'influence des media de masse, tous sont pourtant consacrés à considérer les groupes et les figures qui sont plus ou moins entrées, de gré ou de force, dans des sphères relativement « mainstream ».

Néanmoins, il faut toutefois signaler ici une exception, et mentionner que si ce genre de réseaux, de collectifs et de formations musicales ont été l'objet de peu de recherches en tant que tels après la seconde moitié des années 1990, en revanche, la fécondité de la production littéraire des « grrrls » a donné lieu à un certain nombre de travaux et d'études,[329] qui témoignent unanimement de la vitalité de ces circuits « underground » pendant ces années et jusqu'à aujourd'hui. Pour donner un ordre d'idée chiffré de l'ampleur de la production de fanzines s'inscrivant dans la « tradition » des « grrrl zines »,[330] on peut par exemple se référer au décompte d'Elke Zobl, à l'origine du site Internet *Grrrl Zine Network*, dont elle exprime la mission en ces termes :

> [In 2001] when I was looking for feminist zines on the Internet there was no comprehensive resource site available. So I decided to create one. That's how GRRRL ZINE NETWORK, came into being. My overall goal for the web site is to share resources on grrrl zines in different languages, and to create connections between like-minded but often far-away feminist youth who read and produce zines. [331]

Notons ici que Zobl inscrit par ailleurs clairement sa démarche dans la lignée de la culture riot grrrl :

> Grrrl zines represent a continuation of [a] long tradition of feminist alternative and grassroots publishing. When in 1991 the riot grrrl movement emerged out of the alternative and punk music scene in the United States, thousands of young women began to produce personal and political zines with explicitly feminist themes […] Although both – zines and the riot grrrl movement – have been declared sometimes as dead, I found lots of amazing international grrrl zines and won't buy into the 'feminism is dead' cry: IT'S NOT! It's very well alive![332]

[329] On peut par exemple mentionner le très récent ouvrage d'Alison Piepmeier, *Girl Zines : Making Media, Doing Feminism* (New York et Londres : New York University Press, 2009), ou celui de Mary Celeste Kearney, *Girls Make Media* (New York : Routledge, 2006), ou encore Karen Green et Tristan Taormino (sous la direction de), *A Girl's Guide to Taking Over the World, Writings from the Girl Zine Revolution* (New York : St Martin's Griffin, 1997), sans mentionner la pléiade d'articles consacrés à ce phénomène.
[330] Bien qu'encore une fois, il s'avère impossible d'évaluer avec précision ce genre de données. Les informations qui suivent sont données à titre indicatif et rendent davantage compte d'une tendance générale qu'elles n'expriment un état de faits définitif.
[331] Site créé par Elke Zobl http://grrrlzines.net/about.htm (accès 30 octobre 2010).
[332] Site créé par Elke Zobl http://grrrlzines.net/about.htm (accès 30 octobre 2010).

Le site créé par Zobl en 2001, donc, recense selon les dires de la webmestre, plus de deux mille zines (la proportion fanzine/e-zine n'est pas spécifiée), issus de quarante trois pays, écrits en quinze langues.[333] Nous aurions aimé, dans le cadre du présent travail, pouvoir davantage documenter le pan musical et associatif riot grrrl de cette seconde partie des années 1990, qui dans le fond, si l'on prend au mot les idées des premières riot grrrls serait celle qui devrait faire l'objet de davantage d'attention. Il s'agit là d'un travail qui se révèlerait considérable, et sans doute difficilement envisageable en si peu de temps, qui plus est depuis la France.

Quelques articles, notamment ceux écrits avant 2000, permettent toutefois de préjuger de la persistance d'activités et de collectifs riot grrrls après 1994. On peut, par exemple, citer celui de Garofalo et Rosenberg, datant de 1998, « Riot Grrrl: Revolution From Within »,[334] dans lequel les auteures rendent compte d'une série de débats organisés par leurs soins en 1997 entre une dizaine de jeunes filles s'auto-identifiant riot grrrls, débats menés conjointement avec une série de questionnaires par e-mail. L'une des jeunes femmes interviewée affirme que l'année précédente, en 1996 donc, neuf « Riot Grrrl Conventions » ont eu lieu aux Etats-Unis,[335] preuve que ces réseaux continuent d'être dynamiques, voire même le sont de plus en plus.

Il faut aussi mentionner le travail de Marion Leonard qui, parmi les travaux les plus récents, a le rare mérite d'appréhender le courant riot grrrl dans une perspective originale et innovante, sans tomber dans le piège de la nostalgie. Dans son ouvrage datant de 2007 et précédemment mentionné, qui n'est par ailleurs pas exclusivement consacré aux riot grrrls, Leonard est l'une des seules à faire autant cas des ondes de choc « post-1995 » que de la manifestation première de la tendance, et à réellement considérer tout ceci comme constituant une sous-culture actuelle et évolutive. Ainsi affirme-t-elle :

> Having been active since 1991, the riot grrrl network has naturally engaged the participation of various musicians at different points in time. While bands such as Bratmobile, Bikini Kill and Huggy Bear were crucial to the promotion of riot grrrl in the early 1990's, many of those who have become involved with the network in recent years have taken inspiration from a wider range of performers. In 1996 Cazz, a zine writer from Stockport,[336] remarked: '[…] Huggy

[333] Elke Zobl, « Comparative Perspectives Symposium: Feminist Zines, Cultural Production, Transnational Networking, and Critical Reflection in Feminist Zines » in *Signs, Journal of Women in Culture and Society*, vol. 35, no. 1, University of Chicago Press, 2009, 1.
[334] Gitana Garofalo et Jessica Rosenberg, « Riot Grrrl: Revolution from within » in *Signs, Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 23, N°3, University of Chicago Press, 1998.
[335] Garofalo et Rosenberg, 829.
[336] Leonard évoque ici plus précisément le courant riot grrrl britannique, mais les mêmes observations peuvent très vraisemblablement être appliquées au courant nord-américain.

> Bear, Mambo Taxi, Pussycat Trash all split up within the space of about 6 months last year. But at the same time girls are being inspired by bands like Bis and Kenickie, Lungleg, International Strike Force (formerly Golden Starlet), Pink Kross, etc. Bands who grew out of the riot grrrl scene, yet are not really riot grrrl bands.'[337]

Leonard rend compte du rôle crucial de l'engagement d'une nouvelle génération de jeunes femmes dans la perpétuation de cette sous-culture, en l'occurence dans le contexte hyper-évolutif et versatile que constitue la culture populaire :

> There is in effect a musical and discursive continuum whereby riot grrrl has remained an influential catalyst for subsequent generations of indie music acts. Over time numerous groups have taken inspiration from riot grrrl and formed bands or developed new initiatives […] The continuing appeal of riot grrrl has resulted in the successive involvement of different generations of girls, including those who were too young to be involved in the 'first wave' of activities.[338]

Nous nous rallions à Leonard pour reconnaître, dans tous ces groupes et dans toutes les initiatives ultérieures menées par une nouvelle génération de jeunes femmes, autant de développements qu'il est nécessaire de prendre en compte si l'on souhaite envisager le courant riot grrrl en termes de sous-culture. Par ailleurs, nous nous permettrons même d'avancer que la part fréquemment octroyée aux quatre groupes issus du premier réseau riot grrrl finit peut-être bien par participer de cette sous-représentation des artistes féminines dans la culture rock, en contribuant à limiter assez drastiquement le nombre de « modèles féminins ».

Tout comme un certain nombre d'autres observatrices et observateurs, Leonard met en évidence une ferveur non démentie, jusqu'à ce jour, de la part de ces jeunes femmes vis-à-vis des fanzines, et souligne le rôle déterminant de ces derniers dans la structuration et l'évolution de ces réseaux depuis les années 1990. Par ailleurs, elle considère également que la banalisation de l'accès à Internet ces dix dernières années s'est également avérée définitivement profitable à cette sous-culture, qui dispose, depuis lors, d'un support médiatique facilitant, encore davantage que ne le faisaient les fanzines, la mise en relation des jeunes femmes les unes avec les autres.

> The appearance of riot grrrl on the web afforded the possibility of immediate and easy communication with likeminded people across the globe. While postal correspondence with

[337] Leonard, 151-152.
[338] Leonard, 152.

> zine writers had already established correspondence networks, the use of email and online chat groups allowed for much more rapid communication. Respondents commented on how the internet facilitated the sharing of information and engendered a sense of support and connectivity with an international network.[339]

Elle affirme, en outre, que la présence notable des « grrrls » sur la toile témoigne de la persistance de cette sous-culture. Ainsi dit-elle :

> During the 1990s hundreds of websites appeared that engaged directly with riot grrrls ideas. Details of the activities of riot grrrls and discussions of the development of the initiative were posted on personal web pages, chat forums and within e-zines and websites established to promote the work of individual riot grrrl chapters chiefly in Europe and North America. […] the continuing activities of grrrls online throughout the 1990s and beyond demonstrate that the ideas of the initiative continue to hold significance for many.[340]

Pondérons ici brièvement l'enthousiasme de Leonard, pour signaler que, d'après les observations que nous avons pu mener et les échanges que nous avons pu avoir,[341] il apparaît qu'Internet n'est pas unanimement envisagé comme un vecteur d'échanges et d'informations absolument salutaire. Beaucoup de protagonistes des réseaux notamment les plus politiquement radicaux manifestent en effet une franche circonspection à l'égard de cet outil, qu'elles et ils considèrent soit comme une perte de temps, soit comme un moyen de contrôle des autorités et des pouvoirs en place.

D'autres initiatives, pouvant être liées de plus ou moins près aux activités et à l'influence des riot grrrls, rendent compte d'une survivance de la tendance depuis les années 1990. Bien qu'il ne s'agisse pas ici d'en établir une liste exhaustive, nous en mentionnerons quelques-unes, à titre d'exemple. On peut d'ores et déjà remarquer que ces différentes initiatives s'inscrivent dans la perspective qu'avaient entreprise les riot grrrls, en tentant de développer un féminisme « pratique » et « Do-It-Yourself ». Ainsi, toutes les manifestations postérieures à ce courant et dont nous allons faire mention reposent essentiellement sur une volonté de mutualisation des savoirs et des savoir-faire, ressortissant de domaines très divers, comme nous allons le voir, ainsi que sur une même volonté de faire « boule de neige » et de

[339] Leonard, 147.
[340] Leonard, 145.
[341] Outre les entretiens que nous avons menés nous avons en effet également eu un certain nombre d'échanges plus informels avec des protagonistes de ce genre de réseaux, notamment lors de concerts divers aux Etats-Unis et en France (Red Herring, Tribe 8, Mika Miko, Screamclub, Explode Into Colors, Purple Rhinestone Eagle, Partyline,…) mais aussi lors de Ladyfests (exclusivement en Europe, mais lors desquels certain-e-s des musicien-ne-s ou des membres du public étaient américain-e-s), à Berlin, Barcelone, Bordeaux et Toulouse (à trois reprises).

diffuser cette forme d'activisme. Les quelques exemples qui suivent témoignent à notre sens de ces deux derniers points.

En 1995, Jody Bleyle, entre autres, chanteuse-guitariste du groupe queercore Team Dresch et créatrice du label Candy Ass Records, initie un projet intitulé « Free To Fight ».[342] « Free to Fight » consiste en un double album, édité par le label susnommé, compilant quinze chansons de groupes queercore/féministes qui alternent avec treize pistes d'instructions et d'initiation à la pratique de l'autodéfense. Le disque est accompagné d'un livret de soixante-quinze pages où sont reproduits différents textes féministes et dessins liés à la pratique de l'autodéfense. Cette année-là, une tournée est également organisée, lors de laquelle se produisent certains des groupes figurant dans la compilation et, à cette occasion, des démonstrations d'autodéfense sont organisées. L'une des dates de cette tournée est programmée à Los Angeles durant l'été 1995, dans le cadre de la « Riot Grrrl Convention » qui s'y tient à ce moment-là. [343]

[344]

[342] V.A., *Free to Fight*, 1995, Candy Ass Records. Raha, 217. On peut d'ailleurs également voir dans la prolifération de petits labels indépendants féminins un signe de cette perpétuation de la logique insufflée par les riot grrrls. Ainsi durant la seconde moitié de la décennie 1990, se sont par exemple créés Candy Ass, Chainsaw ou Mr Lady Records pour ne citer que les plus connus.

[343] Lorraine Ali, « The Grrls Fight Back: Girl-Rock Tour Is Also a Lesson in Self-Defense », *The Los Angeles Times*, 27 juillet 1995, consulté en ligne dans les archives du quotidien http://articles.latimes.com/1995-07-27/entertainment/ca-28574_1_riot-grrl (accès 31 octobre 2010).

[344] Jaquette du double album *Free to Fight*, 1995, Candy Ass Records, http://grrlbandgeek.blogspot.com/2010/07/free-to-fight-candy-asschainsaw-records.html (accès 20 juin 2011)

Un peu plus tard, en 2001, naît à Portland un concept qui fera beaucoup d'émules durant la décennie qui suit. Il s'agit d'un projet d'éducation musicale intitulé « Rock and Roll Camp for Girls ». Pendant l'été 2001, Misty Mc Elroy organise une sorte de colonie de vacances thématique destinée à encourager les jeunes filles (de huit à dix-huit ans) à produire de la musique rock. Il s'agit de les initier à la pratique d'un instrument de musique ou de les aider à s'améliorer, de leur donner une occasion de jouer en groupe et de s'exercer à la composition musicale ou à la performance scénique. La première colonie rencontre un succès phénoménal, de même que la seconde organisée l'été suivant. Depuis, l'association a diversifié ses activités, organisé une deuxième session annuelle du « Girls Camp », fondé le « Girls Rock Institute » où des cours sont dispensés tout au long de l'année et où sont organisés divers ateliers, et créé un « Ladies Rock Camp » en 2004. D'après les informations qui figurent sur le site Internet de l'association de Portland, vingt-six autres collectifs similaires ont été créés en Amérique du Nord, fédérés par la « Girl Rock Camp Alliance » et le concept s'est exporté en Europe.[345]

Enfin, il faut encore mentionner le phénomène Ladyfest, qui connaît depuis 2000 un succès croissant, et nous arrêter un peu sur celui-ci dans la mesure où il nous semble constituer l'une des manifestations les plus visibles des réseaux underground féministes que nous avons choisi d'étudier. Là encore, ces événements s'inscrivent largement dans la perspective féministe et Do-It-Yourself qu'avaient promue les riot grrrls. La parenté est d'autant plus patente que la première rencontre de ce type était à l'initiative de plusieurs des protagonistes de la « première vague » des riot grrrls. A la toute fin des années 1990 en effet, l'envie d'organiser un festival destiné à insuffler une nouvelle dynamique aux réseaux féministes et « underground » germe à nouveau dans la ville d'Olympia, dans l'Etat du Washington. Tobi Vail explique :

> We started Ladyfest based on an idea that Allison Wolfe and Corin Tucker had […] In late 1998, the Experience Music Project interviewed a bunch of us for a riot grrl retrospective. Part of that included a roundtable discussion with Molly Neuman, Sharon Cheslow, Allison Wolfe, Erin Smith, Corin Tucker, and myself. lt was moderated by Candace Pederson, formerly of K Records. During that roundtable something happened. By recounting the history of what we had done, we all seemed to realize that something needed to be happening along those lines today. For me, Ladyfest came out of the spark of that realization.[346]

[345] Site officiel de Rock and Roll Camp for Girls Portland http://www.girlsrockcamp.org/about/ (accès 20 octobre 2010)

[346] Vail citée dans Amy Shroeder, « A Brief History and Future of Ladyfest », *Venus Magazine*, 2001, 45. Accessible en ligne sur

Allison Wolfe va dans le même sens que Vail et explique que la première occurrence du festival était destinée à raviver une scène Olympienne quelque peu désunie à la fin des années 1990. Ainsi m'a-t-elle expliqué : « I kind of came up with the idea of Ladyfest as a sort of continuation of a riot grrrl feeling 'cause I really missed that kind of sense of community and camaraderie and bonding with some other like-minded grrrls. I don't know I just thought it would be a good way to focus in networking, to form a community again and connect with each other again. »[347]

De fait, le premier festival et la plupart de ceux qui suivront s'inscrivent dans la lignée des « Riot Grrrl Conventions ». La première édition à Olympia consiste en une semaine festive et féministe lors de laquelle sont organisés concerts, ateliers, projections vidéos, expositions, discussions et performances diverses. Les organisatrices décrivent l'événement en ces termes : « a non-profit, community based event designed by and for women to showcase, celebrate and encourage the artistic, organisational and political works and talents of women ».[348] Ce premier Ladyfest, en août 2000, draine une audience de deux mille personnes, permettant de reverser trente mille dollars à des associations caritatives féministes.[349]

Les organisatrices de Ladyfest Olympia statuent dès le départ que l'événement n'est pas destiné à devenir un rendez-vous Olympien régulier et mettent l'accent sur leur désir de voir ce concept voyager. Tobi Vail explique en ces termes cette volonté : « Ladyfest was deliberately created... with strategy in mind [...] It became clear that we should try to create something that could be reproduced by women in their own communities [...] We tried to develop a method that would foster localism. »[350] D'une manière peut-être plus claire et plus concrète que ne l'avaient proposé les riot grrrls, les instigatrices de l'édition Olympienne incitent le public à s'inspirer de ce premier rendez-vous pour le développer dans d'autres lieux et d'autres contextes. Dans cette perspective d'ailleurs, le site Internet de Ladyfest Olympia est encore en ligne, pour permettre à quiconque souhaiterait organiser un événement de ce type de s'en inspirer. Toutes les archives des réunions du comité d'organisation y figurent.[351]

---

http://www.grassrootsfeminism.net/cms/sites/default/files/Venus_press_US_winter%202001.pdf (accès 20 octobre 2010)

[347] Interview avec l'auteure, 2005.

[348] Site officiel du Ladyfest Olympia 2000 http://www.ladyfest.org/index3.html (accès 22 octobre 2010).

[349] Leonard, 163.

[350] Monem, 44.

[351] Site officiel du Ladyfest Olympia 2000 http://www.ladyfest.org/planning/index.html (accès 22 octobre 2010)

Il semble que le concept ait pris, puisque depuis de nombreux festivals de ce type ont eu lieu à travers le monde entier. Encore une fois, il s'avère relativement difficile de quantifier exactement l'ampleur du phénomène. Pour donner un ordre d'idée néanmoins, le site Ladyfest.org, qui n'a pas été mis à jour depuis novembre 2005, recensait déjà une centaine de festivals ayant eu lieu entre 2000 et 2006, et témoignait d'une nette intensification de la fréquence à laquelle s'étaient tenus ceux-ci : cinq en 2001, douze en 2002, vingt-et-un en 2003, vingt-cinq en 2004 et trente-trois en 2005.[352] Plus récemment, Elke Zobl et Red Chidgey, qui ont créé un site Internet de documentation et d'archivage d'informations consacré aux Ladyfests et à d'autres formes d'activisme féministe « *grassroots* » et Do-It-Yourself, avancent quant à elles le chiffre de cent cinquante Ladyfests s'étant tenus à travers le monde au cours de la dernière décennie.[353] Précisons que ce genre d'événements connaît un succès notable en Europe, peut-être encore davantage qu'aux Etats-Unis, comme le remarquait d'ailleurs l'une de nos répondantes, Marlene, présidente du label Queercontrol Records.[354]

Il est également délicat de fournir une description détaillée de ces événements et de dégager un « profil type ». En effet, précisément dans la mesure où le concept est destiné à être « nomade », et où exceptée la nécessité d'une orientation féministe, aucun autre cadre ne délimite ce que doit ou peut être un Ladyfest, ces festivals varient grandement tant du point de vue formel que dans leur contenu. Chacun reflète en effet les envies, les moyens, les orientations ou les décisions du collectif qui en est à l'initiative. Selon Allison Wolfe, cette dimension circulatoire constitue d'ailleurs précisément l'un des moteurs du concept, qui se nourrit de son propre mouvement :

> What keeps it alive is that it kind of keeps moving. It keeps moving to different cities and different women are organizing these things, and in a way that kind of always brings new life to it, to each event, because there's always gonna be different people in setting it up in different towns and different places and I feel like all the grrrls setting it up use the resources that they have within their communities, and they are probably gonna put up an event that speaks more to their own community.[355]

[352] http://www.ladyfest.org/ (accès 22 octobre 2010).
[353] Site Internet à l'initiative de Elke Zobl et Red Chidgey http://www.grassrootsfeminism.net/cms/ (accès 22 octobre 2010).
[354] Voir l'entretien que nous avons mené en septembre 2008 à San Francisco avec trois membres de Queer Control Records, reproduit intégralement en annexe.
[355] Interview avec l'auteure, 2005.

Ainsi par exemple, la durée de ce genre de festival peut varier d'un jour à plusieurs semaines, les politiques de mixité sont disparates, de même que le sont les politiques tarifaires, l'accent peut-être mis davantage sur les discussions et ateliers ou, à l'inverse, sur le pendant artistique et musical, ou bien encore la dimension féministe peut, dans certains cas, se doubler d'une orientation queer, etc.

Marion Leonard distingue néanmoins quatre orientations et objectifs généraux caractéristiques de la plupart de ces festivals. Elle précise :

> First, Ladyfest were often intended to act as a facilitator of creative action among women within a given cultural field or locality. A number of the organisers commented that in addition to acting as a showcase for established performers, Ladyfest could work to inspire women to establish bands. […] Second, organisers often highlighted the supportive and promotional role of Ladyfest as a platform for female artists. […] It is clear that organisers have been motivated not just by a desire to celebrate women's work within the creative arts but by a perceived need to open up new spaces in which to exhibit, perform and display this work. […] A third aim of Ladyfest has been to recognise, interrogate and embrace notions of 'difference' and to work towards an inclusionist agenda. […] In a variety of ways organisers have tried to identify and remove barriers to participations in their events. […] Fourth, Ladyfests are intended to have a supportive function and to offer a networking opportunity for participants. […] Ladyfests are a way of connecting up likeminded people who may be active within existing local, or indeed translocal, music, art or feminist networks, scenes or communities.[356]

Nous souscrivons globalement à ces quatre assertions, cependant d'après ce que nous avons pu observer (malheureusement, nous n'avons pu assister à aucun Ladyfest aux Etats-Unis, nous nous basons donc ici sur les entretiens que nous avons eus, ainsi que sur des observations menées en Europe à Toulouse à trois reprises, ainsi qu'à Berlin, Barcelone et Bordeaux), il semble que bien que l'aspect culturel, notamment musical, conserve une place de choix et reste un élément fédérateur de ce genre de réseaux, les deux derniers points soulignés par Leonard revêtent une importance croissante.

[356] Leonard, 169-171.

357

Nous ajouterions que la « translocalité », pour franciser le terme qu'emploie Leonard, nous semble constituer un aspect particulièrement fondamental de ce genre d'événements. En effet, d'après ce que nous avons pu observer là encore, l'assistance drainée par de nombreux Ladyfests (et Internet y est vraissemblablement pour quelque chose) dépasse fréquemment le niveau local. En outre, ces festivals révèlent l'existence de liens entre différents réseaux issus de différentes zones géographiques, à un niveau national et transnational. Les Ladyfest constituent à cet égard des moments de rencontres et d'échanges entre différents pôles, moments qui ponctuent des parcours activistes collectifs plus quotidiens et plus locaux prenant des formes diverses. Cet hétéroclisme favorise ainsi l'émergence de nouvelles idées. Ce sont en partie ces influences mutuelles qui rendent ces événements évolutifs tant dans la forme que dans le fond.

Par ailleurs, nous insisterions aussi précisément sur cette notion d'échange, en ce qui concerne, surtout, la transmission de savoirs et de savoirs-faire, transmission qui occupe une place cruciale dans nombre de ces festivals. En effet, l'idéologie Do-It-Yourself domine certes l'aspect formel et logistique de ce genre d'événement, ainsi que l'aspect culturel et

[357] Ellen Forney, Affiche pour le Ladyfest Seattle, 2003, http://www.ellenforney.com/illos.html (accès 28 juin 2011)

artistique, mais, de manière de plus en plus pregnante et peut-être centrale (nous semble-t-il), les Ladyfests sont l'occasion de sa mise en application dans des domaines plus politiques, de manière à la fois théorique et pratique. A cet égard, les ateliers constituent une sorte de biais par lequel une forme de théorie de la pratique s'échafaude et se dissémine. A titre d'exemple, on peut mentionner quelques intitulés d'ateliers proposés qui illustrent une volonté de s'extraire d'une dépendance générée par un système dont il est estimé qu'il fractionne et spécialise : atelier réparation de vélo, mécanique, fanzine et sérigraphie/platrogravure, auto-examen gynécologique, forge et soudure, « fais ton pain toi-même », autodéfense, reliure, sonorisation.

Bien que nous n'ayons pas pu assister en personne à l'un de ces événements aux Etats-Unis et ne puissions donc pas tirer de conclusions sur ce phénomène sur le territoire nord-américain, nous ferons par moments allusion à ce phénomène au cours de cette étude. En effet, ce dernier nous semble constituer l'une des facettes les plus visibles et les plus vivantes de la sous-culture féministe « underground » que nous souhaitons évoquer. D'autre part, les conversations que nous avons pu avoir avec certain-e-s protagonistes américain-e-s de ces réseaux, ce que nous avons pu lire de ces derniers ou consulter par le biais d'Internet, et les observations que nous avons menées lors d'occurrences européennes de ce type de festivals nous semblent malgré tout nous permettre, dans une certaine mesure, de nous servir de cet exemple dans le cadre du présent travail.

Les différentes initiatives que nous venons de mentionner, nous l'avons dit, ne se réclament pas directement du courant riot grrrl, bien qu'individuellement, certaines des protagonistes investies dans ce type de milieux puissent éventuellement s'auto-définir « riot grrrl ». Néanmoins, bien qu'elle n'en soit pas l'unique composante, la tradition riot grrrl entre, la plupart du temps, en jeu dans une sorte de référent culturel commun. Qui plus est, ce genre de projets et événements procèdent fondamentalement du même élan, et constituent des exemples d'appropriation du mot d'ordre que les jeunes femmes avaient lancé au début des années 1990 : là encore, il s'agit de combiner féminisme et punk/rock dans une perspective « Do-It-Yourself » et de continuer à propager les savoirs et savoir-faire de manière épidémique.

## 3. Aspects idéologiques I. Riot grrrls et pratique féministe

### a. riot grrrls et féminisme « troisième vague »

Il s'agit à présent d'en dire un peu plus sur le contenu idéologique de l'entreprise des riot grrrls. Dans la mesure où cette sous-culture et, bien que parfois de manière moins flagrante, certaines de ses formes dérivées, se sont largement construites de manière auto-réflexive, en prenant précisément en compte la question des fins et des moyens de cette construction, nous porterons notre attention à ces réseaux à travers ce prisme dans le cadre d'une partie des développements qui vont suivre. Ce métadiscours sous-culturel pour ainsi dire, qui modèle la structure même de la sous-culture, fait, selon nous, de ce phénomène un cas d'étude singulièrement instructif. C'est pourquoi il apparaît nécessaire, maintenant que les principales lignes chronologiques ont été dégagées, de clarifier certaines des idées et des revendications de ces jeunes féministes.

Précisons encore une fois qu'il s'avère délicat de délimiter un courant qui s'est perpétuellement employé à précisément tenter de contourner délimitations, limitations et définitions et s'est toujours refusé à se constituer en bloc stable derrière un programme d'intentions nettes. Nous nous contenterons de souligner certaines orientations dont nous avons jugé qu'elles étaient assez unanimement partagées pour être ici évoquées. Nous appuyons nos affirmations sur les interviews que nous avons pu lire et les quelques entretiens que nous avons pu mener,[358] sur les fanzines que nous avons pu lire ou qui ont été reproduits dans diverses publications ou sur Internet, sur les textes des chansons des groupes impliqués et les notes préliminaires des jaquettes des albums, ainsi que sur un certain nombre de sources secondaires consacrées à la documentation et l'étude du courant riot grrrl et de ses dérivés ultérieurs.

Le choix qui est le nôtre de citer en préambule la déclaration d'intentions figurant dans le second numéro de *Bikini Kill*, écrit par Kathleen Hanna et Tobi Vail en 1992,[359] pourra paraître excessivement topique et participant de la coagulation discursive que nous dénoncions plus haut, ou encore inscrire le présent travail dans la longue liste des écrits qui

[358] Comme nous le disions en introduction, nous n'avons pu interroger qu'une petite dizaine de personnes (parfois en entretien groupé). Les entretiens ont eu lieu dans les villes de San Francisco, Portland, Seattle, New York, Toulouse et Bordeaux. Nos répondant-e-s étaient soit musiciennes, soit fondatrices d'un petit label indépendant, soit organisateurs ou organisatrices d'événements, certain-e-s combinant plusieurs « casquettes ». Les entretiens ont eu lieu en personne, le lieu et le moment étant bien évidemment laissé au choix des répondant-e-s.

[359] Piepmeier, 23.

ont conféré à Bikini Kill une forme d'autorité sur le mouvement et de « *leadership* ». Ce choix nous apparaît toutefois justifiable à plusieurs égards. D'abord, ce texte est l'un des premiers, si ce n'est le premier, des innombrables « manifestes » auxquels donneront lieu, entre autres, les fanzines riot grrrl. Ce texte est donc le reflet de l'élan premier qui a pu motiver le phénomène. Ou bien plutôt des élans premiers, car il synthétise bien, selon nous, les différents aspects et domaines d'intérêts de cette sous-culture. Par ailleurs, ces manifestes constituent une facette importante du courant riot grrrl : leur multiplicité, comme nous allons le voir, procède de l'effort engagé par ces jeunes femmes pour contourner une sorte de fixation du courant. Le texte figurant dans *Bikini Kill #2* s'avère bien représentatif, formellement et du point de vue du contenu, du genre de *pronunciamientos* que l'on peut fréquemment trouver dans les « grrrl zines » pour reprendre la terminologie utilisée par Alison Piepmeier. A ces égards, voici donc un extrait de cette première exhortation à ce qui deviendra par la suite l'un des slogans du courant : « Revolution Grrrl Style Now ».

> BECAUSE us girls crave records and books and fanzines that speak to US that WE feel included in and can understand in our own ways.
>
> BECAUSE we wanna make it easier for girls to see/hear each other's work so that we can share strategies and criticize-applaud each other.
>
> BECAUSE we must take over the means of production in order to create our own meanings.
>
> BECAUSE viewing our work as being connected to our girlfriends-politics-real lives is essential if we are gonna figure out how we are doing impacts, reflects, perpetuates, or DISRUPTS the status quo.
>
> BECAUSE we recognize fantasies of Instant Macho Gun Revolution as impractical lies meant to keep us simply dreaming instead of becoming our dreams AND THUS seek to create revolution in our own lives every single day by envisioning and creating alternatives to the bullshit christian capitalist way of doing things. […]
>
> BECAUSE we know that life is much more than physical survival and are patently aware that the punk rock 'you can do anything' idea is crucial to the coming angry grrrl rock revolution which seeks to save the psychic and cultural lives of girls and women everywhere, according to their own terms, not ours.
>
> BECAUSE we are interested in creating non-hierarchical ways of being AND making music, friends, and scenes based on communication + understanding, instead of competition + good/bad categorizations.
>
> BECAUSE doing/reading/seeing/hearing cool things that validate and challenge us can help us gain the strength and sense of community that we need in order to figure out how bullshit like racism, able-bodieism, ageism, speciesism, classism, thinism, sexism, anti-semitism and heterosexism figures in our own lives. […]
>
> BECAUSE we hate capitalism in all its forms and see our main goal as sharing information and staying alive, instead of making profits of being cool according to traditional standards.[…]

> BECAUSE I believe with my wholeheartmindbody that girls constitute a revolutionary soul force that can, and will change the world for real.[360]

Cet appel quelque peu insurrectionnel à l'action, bien qu'il ne se veuille en aucun cas directionnel, concentre globalement toutes les différentes revendications et motivations qui animent le courant riot grrrl. On peut notamment identifier assez clairement au moins deux des trois sources d'aliénation que nous mentionnions plus haut, nommément celle que ressentent ces jeunes femmes au sein de la scène musicale punk/indépendante dans laquelle elles évoluent, d'autre part un sentiment violent d'inadéquation avec les valeurs promues par la société dominante capitaliste et hétéropatriarcale.

Il est à présent nécessaire de dire quelques mots sur les idées féministes et les tactiques que ces jeunes femmes proposent de manière plus détaillée. Une nouvelle fois, un problème de terminologie nous incite à établir quelques précisions et à réaffirmer une prudence qui nous semble de circonstance. Un certain nombre d'ouvrages s'accordent à caractériser l'activisme des riot grrrls de féminisme « troisième vague ». Néanmoins, ce terme n'est pas sans poser problème, à la fois du point de vue d'un grand nombre de féministes dans les sphères académiques et de celui de certaines des jeunes femmes à l'initiative du courant riot grrrl. Le caractère controversé de cette appellation tient à plusieurs raisons, qu'il nous semble ici absolument nécessaire de résumer brièvement tout en nous attachant à les mettre en contexte avec le point de vue des actrices de la sous-culture à l'étude.

Précisons encore que la conceptualisation même du mouvement féministe en termes de « vagues » donne lieu à un certain nombre d'interrogations pour de nombreuses et nombreux activistes et féministes, parmi lesquel-le-s compte une partie des protagonistes du courant riot grrrl. D'aucun-e-s soulignent en effet que l'usage d'un tel vocable contribue notamment à éclipser des périodes pourtant marquées par diverses formes d'activisme féministe, et à sabrer une certaine continuité du mouvement. Lorsque nous lui avions demandé si elle estimait que le courant riot grrrl relevait des sphères du féminisme de la troisième vague, Alison Wolfe nous avait fait part de sa prudence à l'égard de l'usage de cette appellation. Ainsi nous avait-elle confié :

> It is all part of third-wave feminism. But it's kind of weird sometimes when you think of waves, because I just feel that it's a constant struggle that never really stops. It is sort of maybe how the media decide to label it. But sometimes for a lack of better word, you can just say that, you know, that there is a second wave and a third wave. I think a lot of times people think that

[360] Tobi Vail et Kathleen Hanna, *Bikini Kill #2*, citées dans Garofalo et Rosenberg, 812-813.

> nothing happened in the 80's, like there is no struggle in the 80's, just because you had Margaret Thatcher and Ronald Reagan […] well people were struggling hard you know. […] I know my mother was still a feminist all through the 80's, and I was... something![361]

Néanmoins, il s'agit de présenter brièvement les caractéristiques de cette « troisième vague », ainsi que quelques-uns des débats auxquels celle-ci a donné et donne lieu. Selon Catherine M. Orr, l'émergence de l'appellation troisième vague remonte au milieu des années 1980 :

> The earliest mention of the term 'third wave' took place in the mid-eighties when a diverse group of feminist activists and academics pooled their intellectual resources into an anthology they titled *The Third Wave: Feminist Perspectives on Racism*. The emphasis was to be on multiracial alliances among women that grew out of the political and theoretical discussions of the early eighties on race and sexuality.[362]

Puis le terme émerge à nouveau au début des années 1990, après les années de « *backlash* » que nous avons décrites plus haut et au moment où plusieurs articles de journaux affirment la mort du féminisme, ou au mieux l'entrée dans une ère post-féministe. Dans un article paru dans le magazine *Ms.* en 1992, Rebecca Walker, qui coordonnera par la suite une anthologie consacrée à cette nouvelle vague d'activisme féministe, revendique l'étiquette en réaction au procès Thomas-Hill et à cette série d'articles et affirme : « I write this as a plea to all women, especially women of my generation […] the fight is far from over. […] I'm am not a postfeminist feminist. I am the Third Wave. »[363] Peu après, elle fonde avec Shannon Liss l'association Third Wave Direct Action Corporation, qui deviendra par la suite la Third Wave Foundation.[364]

C'est à partir de ces années-là que le terme commence à se propager. Orr note que concomitamment, et bien que, nous allons le voir, les problématiques de « race » restent centrales dans l'édification de cette nouvelle vague féministe, la « troisième vague » tend à faire référence à une génération de jeunes féministes, et que la dimension générationnelle prend un tour important dans la définition de ce nouvel élan féministe. Ainsi peut-elle affirmer :

---

[361] Interview avec l'auteure, 2005.
[362] Catherine M. Orr, « Charting the currents of the Third Wave », in *Hypatia*, Vol. 12, N°3, été 1997, Blackwell Publishers, 30.
[363] Rebecca Walker, « Becoming the Third Wave », *Ms*., janvier-février 1992, in Barbara Ryan (sous la direction de), *Identity Politics in the Women's Movement* (New York et Londres : New York University Press, 2001) 80.
[364] Site officiel de Third Wave Foundation http://www.thirdwavefoundation.org/about-us/history/ (accès 25 octobre 2010).

> The term […] popped up again in 1992. […] One hundred young feminists gathered in New York City and organized themselves into an activist network they called 'The Third Wave.' The vision was 'to become a national network for young feminists; to politicize and organize young women from diverse cultural and economic backgrounds; to strengthen the relationships between young women and older feminists; and to consolidate a strong base of membership able to mobilize for specific issues, political candidates, and events' (Dulin 1993, 33). The first project was Freedom Ride 1992, a three-week bus tour to register voters in poor communities of color across the country. In this incarnation, the third wave emphasis was on organizing young feminists.[365]

Selon elle, c'est précisément ce glissement de focale qui pose problème. Et nous allons voir que c'est en effet vraisemblablement ce qui rend cette troisième vague ambivalente.

D'un point de vue idéologique, il s'agit principalement pour certaines féministes de ré-envisager l'activisme féministe en intégrant davantage les idées développées dans les travaux de certaines féministes de couleur dans les années 1980, tels que ceux de bell hooks, Angela Davis ou encore dans l'anthologie éditée par Gloria Anzuald et Cherrie Moraga intitulée *This Bridge Called my Back*. Il s'agit également d'inclure les théories postmodernes telles qu'ont notamment pu les utiliser Judith Butler ou Donna Haraway. Ainsi, l'aspect et les problématiques les plus centrales de cette idéologie féministe de la troisième vague réside dans la volonté de se démarquer de toute forme d'essentialisme, de rejetter la validité du concept de « Femme », de reconnaître la diversité des mécanismes d'oppression et, partant, de prendre également en compte la multiplicité des expériences individuelles de ces oppressions. Pour résumer, la troisième vague en appelle de fait davantage à *des* féminismes qu'*au* Féminisme.

Mais comme le signale Orr, l'intrusion du déterminant générationnel dans la constitution de la troisième vague féministe n'est pas sans poser problème. Pour plusieurs observatrices et observateurs, la troisième vague se construit en grande partie en se servant de la seconde vague comme d'un repoussoir. Ainsi, Cathryn Bailey affirme :

> It is evident from the work of many of those who point to the late 1960s or early 1970s as marking the beginning of their feminist consciousness that they found power in the term 'second wave' largely because of the bridge it forged with politically active feminists of the late nineteenth and early twentieth centuries. […] The relationship between the sort of third wave feminism discussed here and second wave feminism is much different. Whereas second wavers may have seen themselves as carrying on many of the basic values and aims of the first

[365] Orr, 30.

> wave, this brand of third wave feminism seems to define itself more negatively, primarily in terms of values it associates with the second wave and finds disagreeable or irrelevant. [366]

Bailey, comme Orr, voit le signe de cette répudiation dans l'insistance sur l'aspect juvénile de la mobilisation, palpable en particulier dans deux anthologies sorties peu avant que celle-ci n'écrive son article. Elle cite et commente dans cette perspective la préface de Rebecca Walker à l'anthologie que cette dernière coordonne, *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism* :[367]

> Rebecca Walker […] writes that for many young women, 'it seems that to be a feminist in the way that we have seen or understood feminism is to conform to an identity and way of living that doesn't allow for individuality, complexity, or less than perfect personal histories' She also alludes to the second wave as having offered 'identity politics', and suggests that second wavers have engaged in 'policing morality'. She explains, 'As they [contributors to the anthology] struggle to formulate a feminism they can call their own, they debunk the stereotype that there is one lifestyle or manifestation of feminist empowerment, and instead offer self-possession, self-determination, and an endless array of non-dichotomous possibilities.'[368]

Selon Bailey, cette construction de la troisième vague en quelque sorte « négativement » par rapport à la seconde est largement informée par les stéréotypes véhiculés par un certain nombre de media de masse, et ce en dépit des dénégations que formule Walker, qui anticipe la critique dans les propos liminaires de l'ouvrage qu'elle coordonne.

De nombreuses autres critiques mettent le doigt sur la trop simpliste représentation du mouvement féministe des années 1960-1970 présentée dans certains ouvrages se réclamant de la nouvelle génération féministe (l'ouvrage élaboré par Walker est particulièrement souvent cité). Orr, par exemple, regrette que beaucoup de textes issus des avocates de la troisième vague soient excessivement empreints de clichés, présentant et perpétuant l'image hiératique d'un féminisme seconde vague statique et péremptoire. Evoquant elle aussi différents essais de l'anthologie coordonnée par Walker, elle affirme :

> Unfortunately, third wave texts are replete with this kind of characterization of the second wave [static, homogeneous and dogmatic]. Essay after essay adds another chapter to, in a

[366] Cathryn Bailey, « Making Waves and Drawing Lines: The Politics of Defining the Vicissitudes of Feminism » in *Hypatia*, Vol. 12, N° 3, été 1997, Blackwell Publishers, 19-20.
[367] Rebecca Walker (sous la direction de), *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism* (New York : Anchor Books, 1995).
[368] Bailey, 21.

> variation on Milan Kundera's words, a history of forgetting. The image of the monolithic, ideal, 'mainstream' feminism against which these young women battle is rarely examined as a representation; rather, it almost always is accepted as 'real.' As a result, the contradictions that are navigated never seem to have historical precedents.[369]

C'est également le sentiment qu'expriment Rory Dicker et Alison Piepmeier, qui se placent pourtant du côté des défenseurs de la nécessité de construire une « Third Wave ». Dans l'introduction à l'ouvrage qu'elles coordonnent, *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*, elles observent, toujours initialement au sujet de l'anthologie de Walker mais aussi dans une plus large mesure :

> Walker's characterization of the second wave rehearses the story told by Katie Roiphe in *The Morning After* (1993) that second wave feminist hate sex and perpetuate Victorian sexual ideals. In these stories, second wave feminists are cold figures with an agenda more than a personality; they seem somewhat like the often invoked 'feminazis'. Descriptions like Walker's and Roiphe's are echoed at feminist and women's studies conferences, in third wave books, on feminist listservs, and even in popular media.[370]

Elles insistent plus particulièrement sur le rôle des media non seulement dans la dissémination de ce genre d'idées préconçues, mais aussi dans la construction même de la relation conflictuelle entre les deux vagues et dans le fait que celles-ci soient de nature bien distinctes. Pour Dicker et Piepmeier, il s'agit d'un biais par lequel les véritables avancées des féministes sont obscurcies :

> In all these venues, the relationship between the second and the third wave of feminism is characterised as confrontationnal and uncooperative, even confrontational. This emphasis on intergenerational conflict has certainly captured the media's attention: typically the media describe one generation as the victim and the other as the perpetrator, with frequent role reversals, depending on the cultural climate. […] This staging of conflict […] ultimately works to dissipate feminist energies and to trivialize the real work being done in the movement.[371]

Dans une interview croisée, menée en 2000 par le magazine *BUST*, auprès de Gloria Steinem et Kathleen Hanna, chacune tenue publiquement comme incarnant en quelque sorte respectivement les deuxième et troisième vagues, Hanna avoue qu'aux débuts de son parcours

---

[369] Orr, 31-32.
[370] Rory Dicker et Alison Piepmeier, *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century* (Boston : Northeastern University Press, 2003) 15.
[371] Dicker et Piepmeier, 15.

féministe elle n'a pas dérogé à la règle : la manière dont elle a construit son identité d'activiste a largement été informée par des idées préconçues et erronnées sur le compte de la vague précédente. Ainsi dit-elle :

> When I first started, I was on shaky ground in terms of my identity and my personality. And in order to feel like I was a strong person, I kind of based myself in opposition to what I perceived as being Second Wave feminism, which was really ignorant, and based on all of the stereotypes. Like that they have hairy legs and they are anti-sex and so on. And I was like, 'I'm a SEXY feminist, and I'm going to wear makeup and blah blah blah.' Then, when I actually started delving into the history, I realized that I was playing into stereotypes, and that I didn't need to base myself in opposition to my perception of the past. Instead, I needed to learn from it and grow from it and seek out mentors and a continuation of things that had happened before, as opposed to positing myself as the new hip feminist product to be consumed. I was really playing into a lot of bullshit capitalist ideology that I now realize was stupid, and now I'm seeking out more information.[372]

Inversement, il semble que cette représentation erronée du mouvement féministe seconde vague véhiculée dans certaines publications troisième vague ait son pendant inverse : la plupart des observateurs que nous venons de citer notent que beaucoup des critiques imputées à la troisième vague sont en lien avec la façon dont le courant est représenté dans les sphères plus ou moins « mainstream », notamment dans les media de masse, mais aussi parfois dans les sphères académiques ou même les activistes elles-eux-mêmes. Dans certains cas, le féminisme troisième vague, sous couvert de multiplicité des expériences et des points de vue, est en efffet réduit à une forme inconsistante vaguement activiste, à une revendication davantage hyper-individualiste que féministe. L'affinité particulière que le courant troisième vague cultive avec ces media de masse rend la situation d'autant plus pernicieuse. Dicker et Peipmeier expriment ainsi leur malaise à ce sujet :

> Because this theoretical framework [postmodern theories of identity] calls into question the very idea of a unified self, it allows for a playful incorporation of performed identities, even when they contradict one another. This contradiction and multiplicity of identities plays itself out especially in third wavers' love/hate relationship with the media and popular culture. […] Although we see efforts to embrace diversity as a valid and important theoretical contribution, we are troubled by the ease with which scholars, writers, and activists lay claim to multiplicity in third wave discourse. That is, sometimes it seems as if anything and anyone can fit within

[372] « Fierce, Funny, Feminists : Gloria Steinem and Kathleen Hanna », interview menée par Celine Hex, *BUST*, hiver 2000, disponible en ligne sur http://www.feministezine.com/feminist/funny/Fierce-Funny-Feminists.html (accès 21 octobre 2010).

> the third wave […] We call this the 'feminist-free-for-all': under this rubric, feminism doesn't involve a set of core beliefs that one shares or goals that one works for but instead involve claiming beliefs and ideas one day and discarding them the next, as they go in and out of fashion or as they become personally or intellectually difficult to sustain. [373]

Cette version simpliste et superficielle du féminisme troisième vague contribue par ailleurs à ce que le courant soit associé (par les media de masse surtout, mais dans les sphères féministes ou académiques également) au « post-féminisme ». Citant les mots de Judith Stacey, Orr définit ainsi le « post-féminisme » :

> Back in 1987, Judith Stacey warned us of the coming postfeminism, which she defined as 'the simultaneous incorporation, revision and depoliticization of many of the central goals of second wave feminism'. Postfeminism assumes that the women's movement took care of oppressive institutions, and that now it is up to individual women to make personal choices that simply reinforce those fundamental societal changes. Put this way, 'feminist' practices become matters of personal style or individual choice and any emphasis on organized intervention is regarded as naive and even oppressive to women.[374]

Ainsi, une partie de l'ambivalence de l'expression « féminisme troisième vague », et de la réticence dont font montre beaucoup de féministes à l'égard de cette appellation, vient de la contamination opérée par le « féminisme gratuit pour tous » que désavouent Dicker et Piepmeier.

Pour nous recentrer sur notre cas d'étude, et résumer quelque peu la situation, nous citerons les propos de Tobi Vail qui, sur un autre de ses blogs, consacré à la littérature, *Bumpidee Reader*, en réponse à un internaute s'interrogeant sur la nature de cette troisième vague affirme :

> At its best third wave feminism rejects the universalism of the category 'woman' and upsets the gender binary. *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought* by Elizabeth Spellman (1988) was an influential text, as were bell hooks *Feminist Theory From Margin to Center*/*Ain't I A Woman* and women of color anthologies. […] Angela Davis' Woman *Race and Class* was another late 80's book that was influential. Then there's Judith Butler's *Gender Trouble*, which takes a post-modern framework to destabilize gender as a category (not just questioning the usefulness of 'woman', but challenging the whole framework)...
>
> The popular version of Third Wave is watered down, pop culture, knitting is cool/Bust magazine/burlesque/sex positive/identity politics that is compatible with individualism and

[373] Dicker et Piepmeier, 17.
[374] Orr, 34.

> consumerism and does not fundamentally challenge capitalism or necessarily include working class women/of color/moms/third world women/queer/transgender folks etc, instead it often reinforces patriarchy despite its 'feminism'.
> How the one is related to the other is not unrelated to how Bikini Kill 'influenced' the Spice Girls (not quite the right word, but you get my drift).[375]

Il ne s'agit pas ici de débattre de l'idonéité de l'appellation de « troisième vague » pour rendre compte des formes qu'a prises l'activisme féministe depuis le début des années 1990. Nous souhaitions simplement présenter un très succinct résumé des différentes connotations que revêt ce terme, et indiquer notamment l'ambiguité qu'à notre sens Tobi Vail pointe de manière très pertinente, quoiqu'un peu familière. On l'aura déduit de ses propos, si les protagonistes de la sous-culture riot grrrl se réclament d'une troisième vague, il ne s'agit pas de celle qui s'apparente au « feminism-free-for-all » dont parlent Dicker et Piepmeier. Néanmoins, l'intrusion de l'appareil médiatique « mainstream » et la diffusion de leur idéologie dans les media de masse rend la question problématique.

A notre sens, la double acception dont a peu à peu été revêtue l'expression de « féminisme troisième vague », est partiellement à mettre en lien avec le glissement dont Orr fait mention de la centralité du concept de « race » vers celui de génération. Et, semble-t-il, l'entreprise des riot grrrls, qu'elles le veuillent ou non, n'est pas totalement étrangère à l'association progressive des termes « troisième vague » et « jeunes féministes ». La « réapparition », comme le mentionne Orr, de l'expression en 1992 sous la plume de Walker, un an peu ou prou après l'émergence de la sous-culture riot grrrl, n'est sans doute à ce titre pas complètement fortuite.

Piepmeier, dans son ouvrage sur les « grrrl zines », évoque ainsi le rôle déterminant qu'ont joué ces jeunes femmes dans la construction de l'imagerie et de l'idéologie « third wave » américaine : « In these originating moments [early nineties], two entities stand out: Riot Grrrl and the *Action Girl Newsletter*. They were instrumental in formulating a style, rhetoric, and iconography for grrrl zines, and these came to define third wave feminism as well. […] Riot Grrrl and *Action Girl* function as sites at which grrrl zines and third wave feminism emerged. »[376]

Piepmeier poursuit et cite les propos de Tobi Vail, qui pressent le rôle décisif qu'a pu jouer la sous-culture riot grrrl dans l'émergence de cette nouvelle forme de féminisme. Les

[375] Vail dans son blog *The Bumpidee Reader*, entrée datée du 1er février 2010 sous le titre « One Dimensional Woman », http://thebumpideereader.blogspot.com/2010/01/one-dimensional-woman.html (accès 21 octobre 2010).
[376] Piepmeier, 45.

propos de celle-ci indiquent par ailleurs qu'à l'origine, le courant ne s'inscrit pas spécifiquement dans une ligne idéologique relevant du féminisme « troisème vague » :

> The terminology of third wave feminism didn't come into the mainstream until the early 1990s, so Riot Grrrls didn't initially call themselves third wave feminists. Tobi Vail explains : 'When we started there wasn't anything such as third wave, or any kind of feminism that would resemble one – it was solidly second wave. I don't know if that meant we invented it or what'.[377]

Il semble, en effet, si l'on prend notamment en compte le large traitement médiatique que ce courant a reçu, que l'on puisse préjuger avec Piepmeier et Vail de l'impact de l'esthétique et des « tactiques » de celui-ci dans la constitution d'une sorte « d'imaginaire collectif troisième vague » où la caractéristique « jeunesse » devient alors prévalente, dans la mesure où l'opinion a vraissemblablement été moins familiarisée aux travaux de bell hooks ou de Judith Butler.

### b. Un féminisme destiné à une population jeune.

En effet, ainsi que peut d'ores et déjà le laisser augurer la dénomination même de ce courant, l'activisme féministe que souhaitent à l'origine propager les riot grrrls se veut destiné primordialement à une population de jeunes femmes. Nous en avons fait brièvement mention plus haut, les riot grrrls souhaitent extraire le féminisme d'un contexte qu'elles jugent trop académique et difficile d'accès. Corin Tucker explique : « The whole point of Riot Grrrl is that we were able to rewrite feminism for the twenty first century. For teenagers there wasn't

[377] Piepmeier, 45.

any real access to feminism. It was written in a language that was very academic, that was inaccessible to young women. And we took these ideas and rewrote them in our own vernacular. »[378]

Il s'agit également de donner accès, de développer une facette féministe dans le domaine culturel, dans la mesure notamment où la culture populaire revêt une place si prépondérante pour toute une génération d'adolescents, à laquelle on se réfère parfois à travers l'usage du terme de Generation X. La même Corin Tucker affirme : « I consider myself a cultural activist, rather that a political activist because I don't organise politics. I think that having women in positions of cultural power is really important for young girls and I can see that we inspire young girls and I can see that we inspire young women at our shows. »[379] En un mot, ces jeunes femmes souhaitent tenter d'ouvrir des chemins alternatifs aux discours dominants ou au moins de démontrer qu'il reste encore d'autres options que celles véhiculées notamment par les media de masse. Quant au féminisme qu'elles proposent, il est en quelque sorte introductif, *grassroots*, et constitue une incitation à aller plus loin de manière personnelle (et/ou collective) ultérieurement.

Par ailleurs, un certain nombre des protagonistes de ce courant insistent sur la volonté de se réapproprier tout un pan de leur(s) identité(s) en refaisant leur le terme « *girl* » et en lui réinsufflant des connotations plus positives. La même démarche est notamment utilisée par beaucoup de groupes minoritaires, qui instrumentalisent les termes par lesquels ils sont traditionnellement fustigés en se les réappropriant : le mouvement queercore procède de la sorte en faisant sienne l'insulte, de même que les réseaux « transpédégouines » en France par exemple. Pour une bonne part des féministes seconde vague, l'usage du mot « *girl* » était décrié, précisément dans la mesure où celui-ci était investi d'une pléiade de sous-entendus négatifs.[380] Marion Leonard va jusqu'à affirmer que le fait que toute une génération de féministes ait souhaité se départir de ce terme a encore ajouté aux connotations négatives qui lui étaient déjà associées : « The traditional feminist insistence on the use of the term 'woman' has, it can be argued, to some extend reduced the value of the term 'girl'. Where 'woman' has been equated with an empowered feminist adult, 'girls', defined by their immaturity, have been depoliticized. »[381]

De fait, on trouve de nombreuses occurences de la volonté de s'extraire de la suggestion dépréciative qui sous-tend le vocable « *girl* » dans les écrits des riot grrrls. Ainsi,

---

[378] Corin Tucker citée dans Downes in Monem, 27.
[379] Corin Tucker citée dans Downes in Monem, 27.
[380] Cheris Kramarae and Paula A. Treichler (sous la direction de), « Girl », *A Feminist Dictionnary* (Boston : Pandora Press, 1985).
[381] Leonard, 117.

pour le citer à nouveau, peut-on lire dans le manifeste publié dans *Bikini Kill #2*: « We are angry at a society that tells us Girl=Dumb, Girl=Bad, Girl=Weak. »[382] Comme le suggère Gayle Wald, cette insistance, loin de ne constituer qu'une pose vaguement provocatrice, relève d'une démarche politique et féministe :

> [For those involved] in Riot Grrrl subculture, reveling in 'girliness' constitutes an aesthetic and political response to dominant representations of female sexuality produced by the corporate music industry as well as a strategy of realizing women's agency as cultural producers within independent rock. By highlighting girl themes in their music, lyrics, dress, iconography, zines, and the like, [they] have attempted to produce a representational space for female rock performers that is, in effect, off-limits to patriarchal authority.[383]

Précisons à ce titre que la modification orthographique « grrrl » constitue un marqueur de cette distanciation par rapport à l'acception traditionnelle du mot, en imprimant dans ce dernier même les traces d'une revendication, d'une rebellion. Comme l'affirment Gottlieb et Wald : « Riot Grrrl foreground girl identity, in its simulataneous audacity and awkwardness – and not just girl, but a defiant 'grrrl' identity that roars back at the dominant culture. […] In rewriting 'girl' as 'grrrl', [riot grrrls] also incorporate anger, defiance and rebellion into their own self-definition. »[384]

Leonard poursuit en indiquant que l'initiative des riot grrrls aspire à réinsuffler au mot « *girl* » un nouvel ensemble de sous-entendus plus gratifiants :

> Riot Grrrl was then a reclamation of the word 'girl' and a representation of it as a wholly positive term : 'she [a grrrl] can do anything she wants … She (you) are [*sic*] a powerful person to the degree that you can hold the powers that enables you to be free of a lot of things – sexism, phat-ism, racism, homophobia' (*Notta Babe ! #1* :46). The term 'grrrl' was reinvested with a new set of connotations. It signified a feisty, assertive girl or woman, who relished a political engagement with feminist issues.[385]

En guise d'exemple de ce type de réappropriation, le texte de Stephanie Moore, *World without Lard*, cité par Alison Piepmeier, s'avère relativement emblématique :

---

[382] Tobi Vail et Kathleen Hanna, *Bikini Kill #2*, cité dans Garofalo et Rosenberg, 813.
[383] Gayle Wald, « Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth » in *Signs*, Vol. 23, N°3, Printemps 1998, The University of Chicago Press, 595.
[384] Gottlieb et Wald, citées dans Dwyer in Rudden, 210.
[385] Leonard, 117.

> I fight like a girl. I fight like a girl who refuses to be a victim. I fight like a girl who's tired of being ignored + humoured + beaten + raped. I fight like a girl who's sick of not being taken seriously. I fight like a girl who offers + demands respect. I fight like a girl who has a lifetime of anger + strength + pride pent up in her girly body… I fight like a girl who *fights back*. So, next time you think you can distract yourself from your insecurities by victimizing a girl think again. She may be me and I fight like a girl.[386]

Piepmeier, elle aussi, consacre une longue partie de son ouvrage sur les « grrrl zines » à considérer la manière dont ceux-ci s'inscrivent dans la perspective initiée par les premières riot grrrls et poursuivent l'entreprise de reconfiguration de la conception traditionnelle des termes « girl » et « girlhood ». Elle s'applique à faire poindre le caractère politique de cette reconquête malgré son apparence parfois anecdotique voire anti-féministe. Elle affirme : « Many aspects of girlhood and girl culture are rejected by mainstream society, but grrrl zinesters often deliberately revive those things and redefine girlhood as a space of pleasure, social change and activism. »[387] « Zines » continue-t-elle plus loin,

> are enacting a version of third wave theory through their emphatic reversals and revelations, their mobile and shifting engagement with pop culture imagery, and their slippery intentions. […] They also often engage with familiar configurations of girlishness and femininity – playfully reclaiming and reworking them. […] Rather than simply rejecting sexist culture, many zines are engaged in the project of identifying the pleasures of femininity. This work is sometimes seen as 'not feminist enough' because it can be understood as complicit with patriarchal gender roles and, indeed, corporate culture.[388]

Là encore, on sent affleurer l'ambivalence qui vaut au « féminisme troisième vague » tant de détracteurs et de détractrices : la ligne est en effet ténue et difficile à établir entre le moment où le réinvestissement, la torsion de signifiants « mainstream » constitue véritablement la marque d'une rébellion constructive et celui où toute cette production culturelle ne fait finalement que s'inscrire dans une configuration dominante, ou en tout cas donne une prise aux vecteurs du « mainstream » pour à nouveau réintégrer la subversion dans leur logique. Comme l'affirme Gayle Wald, l'usage de l'esthétique « girlie » par les riot grrrls constitue un terrain excessivement labile :

> Such idealized representations of girlhood, while undeniably pleasurable and therapeutic, are of uncertain practical or strategic value as a feminist realpolitik, particularly outside the context

[386] Stefanie Moore, *World without Lards* (sans date) citée dans Piepmeier, 87.
[387] Piepmeier, 49.
[388] Piepmeier, 103-104.

> of popular youth/music culture. […] One of the paradoxes of this nostalgic appropriation of (imagined) girlhood is that it primarily responds to the music industry's infantilizing representation of adult female sexuality, as well as to rock music's particular legacy of imagining women's contributions in sexual terms.[389]

Dans la plupart des occurrences les plus visibles de mise à distance ironique et de confrontation que pratiqueront les riot grrrls, d'ailleurs, leur objectif sera globalement perçu de manière erronée ou tourné en ridicule. Leur goût pour les vêtements « Hello Kitty », par exemple, s'inscrivant dans cette même perspective de ré-appropriation du concept de « girlhood », leur vaudra vite un lot de moqueries et de représentations caricaturales. Dans le même ordre d'idée, l'approche de Courtney Love, qui à ses débuts adopte un style vestimentaire mi enfantin-mi hypersexuel appelé par la suite « kinder-whore » suscitera le même genre de retours. Citant les propos de cette dernière, Andrea L. Harris explique en effet :

> Love's uniform in the mid-1990s consisted of pastel baby doll dresses, black lacy lips, deep red lipstick, bleach-blond hair and high heeled Mary Janes. This mixture of children's attire, punk style, coy femininity, and brazenly sexual femininity revolves around hyperbole and paradox […] Love's feminine exterior appears to be a deliberate strategy. In an interview in *Rolling Stone*, Love explains how her baby doll look began and how it was appropriate by young women in a way that she finds disturbing: 'When I see the look used to make one more appealing…It pisses me off […] My angle was irony.' As Love points out earlier in this interview, irony and sarcasm are her standard modes of expression, yet she is always read literally: 'The fact that people don't realize that I'm sarcastic – yet. I'm still insanely amazed by this.'[390]

Pour revenir au cas des riot grrrls et aux raisons qui motivent ces dernières pour s'adresser à un public de jeunes femmes et centrer leur démarche féministe sur des problématiques liées à l'adolescence, il faut également mentionner qu'il s'agit aussi pour certaines d'entre elles de récupérer d'une certaine manière une période de leur vie dont elles estiment que la société hétéropatriarcale et sexiste les a spoliées.

Elles s'insurgent, en effet, avec véhémence contre les abus dont beaucoup de jeunes femmes sont victimes pendant leurs années de formation et revendiquent un peu de l'innocence qui leur a été volée trop tôt. Par ailleurs à ce moment-là, un certain nombre de travaux, notamment l'ouvrage de Carol Gilligan qui connaît un grand succès, *In a Different*

[389] Wald, « Just a Girl », 597-598.
[390] Harris in Ulrich et Harris, 279.

*Voice: Psychological Theory and Women's Development*,[391] paru en 1982, révèlent l'ampleur des difficultés que peuvent rencontrer les jeunes filles pendant leur adolescence et les effets parfois dramatiques de cette période souvent douloureuse. Kathleen Hanna, dans l'interview croisée avec Steinem que nous citions plus haut, explique ainsi la volonté des riot grrrls d'avoir cherché à toucher et mobiliser un public jeune, et d'avoir utilisé une esthétique « girlie », pour reprendre le terme qu'utilisent Baumgardner et Richards[392] :

> For me, some of the youth-oriented stuff, of dressing like a little girl, was also about women who had to numb out most of their childhood due to sexual abuse. Reclaiming that. And saying 'I deserve a childhood and I didn't have it, and now I'm going to have it.' It was also about being freaks, being punk rockers, being people who are oppositional to the whole American system, and not wanting to look like adults and our parents, who we saw as fucking up the world. And it was also when that Carol Gilligan book came out about how girls lose their self-esteem around twelve or thirteen, so everyone was talking about being nine. Like trying to go back there, and remembering what it was like when we were friends with each other, and we weren't totally competitive, and we were creating our own weird games and ideas.[393]

De la même manière, Piepmeier explique que l'esthétique de certains fanzines constitue une réponse à ce même malaise, cette même souffrance parfois violente, ce même sentiment d'insécurité :

> While body images are one potential site of vulnerability and harm adressed in grrrl zines, the theme of the dangers of girlhood and womanhood is pervasive in these zines. When I asked her about her use of girlhood imagery – hearts, stars, and other friendly doodles – in her zine *Doris*, Cindy Crabb responded by talking about growing up female: 'I feel like a lot of us were really damaged at that time in life, do you know what I mean? A lot of us suffered abuse in

[391] Carol Gilligan, *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development* (Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1982).

[392] Dans leur ouvrage *Manifesta, Young Women, Feminism and the Future* (New York : Farrar, Straus and Giroux, 2000), qui notons-le, nous semble toutefois par moments verser dans le « feminism-free-for-all », Jennifer Baumgardner et Amy Richards (cette dernière est par ailleurs à l'initiative de la création de la Third Wave foundation) définissent ainsi le concept de « girlie » : « Madonna, Sassy, Wolf, Riot Grrrls, […] chicklick and estronet Web sites, […] Backlash, […] Monica Lewinsky, […] the WNBA […] We, and others, call this intersection of culture and feminism 'Girlie' […] Girlie encompass the tabooed symbols of women's feminine enculturation – Barbie dolls, makeup, fashion magazines, high heels – and says using them isn't shorthand for 'we've been duped.' Using makeup isn't a sign of our sway to the marketplace and the male gaze. […] While it is true that embracing the pink things of the stereotypical girlhood isn't a radical gesture meant to overturn the way society is structured, it can be a confident gesture. […] In holding tight to that which once symbolized their oppression, Girlies' motivations are along the lines of gay men in Chelsea calling each other queer or black men and women using the term nigga. » Nous nous permettrons de douter de bon nombre de ces assertions.

[393] Hanna in Hex, « Fierce, Funny, Feminists : Gloria Steinem and Kathleen Hanna » http://www.feministezine.com/feminist/funny/Fierce-Funny-Feminists.html (accès 22 octobre 2010).

> adolescence or before, and so I feel like with hearts and stuff I'm making it allowable for this hurt part to be not hurt, and be incorporated into our full lives.'[394]

Nous l'avons dit, l'accent mis par les riot grrrls sur le paramètre « jeunesse », dans la mesure où celles-ci suscitent une couverture médiatique importante, contribuera à adjoindre ce dernier à la conception dominante de ce en quoi consiste l'activisme féministe « troisième vague ». Peut-être peut-on aller jusqu'à dire que la manière dont le phénomène a été traité dans les publications « mainstream » aura eu pour effet de réduire cette forme féministe à une déterminante générationnelle, à une jeunesse politique sans l'être, engagée en vertu de sa seule assurance et de son auto-affirmation tapageuse. Rares sont en effet les articles qui présentent le courant sous son angle plus théorique, bien que le terme ne soit certainement pas le plus idoine.

Car si l'on part du principe que le féminisme « troisième vague » prend forme au moment où les théories postmodernes et post-coloniales deviennent de plus en plus intimement liées aux réflexions féministes, on peut clairement affirmer que le courant initié par les riot grrrls s'inscrit dans cette mouvance « third wave ». Et noter concommitament que cette facette de la sous-culture a gaiement été escamotée dans un grand nombre des écrits à ce sujet, comme peut le laisser entendre Tobi Vail dans les propos que nous citions un peu plus haut.

### c. Une conception systémique des rapports d'oppression.

En effet, peut-être encore davantage que la problématique féministe dans une acception, disons, stricte du terme, ce sont toutes les problématiques de privilège et d'oppression qui constituent la base de réflexion et la nature de la lutte que ces jeunes femmes souhaitent engager, dans une perspective qui semble, à notre sens, la caractéristique majeure des avancées féministes de ces vingt dernières années. Dans la majeure partie des productions littéraires et musicales des riot grrrls, ainsi que dans leurs discours, mais également dans ceux

[394] Piepmeier, 98-99.

des réseaux légataires dans une plus ou moins grande mesure de ce courant, la mise en perspective de la lutte féministe avec toutes les autres formes de lutte contre quelque oppression que ce fût est omniprésente.

On peut d'ores et déjà le percevoir dans le manifeste que nous citions plus haut qui inscrit l'entreprise des riot grrrls dans une démarche intersectionnelle en stipulant : « doing/reading/seeing/hearing cool things that validate and challenge us can help us gain the strength and sense of community that we need in order to figure out how bullshit like racism, able-bodieism, ageism, speciesism, classism, thinism, sexism, anti-semitism and heterosexism figures in our own lives. »[395] Pour ces jeunes femmes, comme pour une grande partie de celles et ceux qui pensent le féminisme, notamment depuis ces vingt-cinq dernières années, la plupart des relations dominant/dominé procèdent d'une même logique sous-jacente et doivent être abordés pour ainsi dire simultanément. Cette mise en perspective des rapports de privilège et d'oppression est d'ailleurs toujours cruciale et systématique dans les réseaux plus actuels.

Si l'approche féministe constitue la dimension la plus visible du courant, elle constitue en quelque sorte une porte d'entrée pour embrasser les questions de pouvoir de manière plus globale. Ainsi, Amy Spencer, dans son ouvrage sur les pratiques et l'idéologie Do-It-Yourself affirme au sujet des riot grrrls : « For many, the object was to form communities with a strongly feminist bent, that aimed to challenge all that riot grrrls felt to be wrong within society. Pioneer riot grrrl Kathleen Hanna explained the political agenda in *Bust* 2000: 'I also see (feminism) as a broad-based, political movement that's bent on challenging hierarchies of all kinds in our society.' »[396] De même, dans les témoignages recueillis par Rosenberg et Garofalo, cette volonté d'intersectionalité, et la reconnaissance du caractère systématique sous-tendant les différentes sortes d'oppressions, sont constamment mises en avant par les jeunes femmes interrogées. Lailah par exemple, lorsque Rosenberg lui demande quels sont selon elle les objectifs des riot grrrls, répond :

> Working on any sort of oppression that faces anybody and connecting all of [the oppressions]. Seeing oppression as a sort of system, seeing the ways that people are affected according to sex, age, belief, life experiences, economic situations they may have faced, all of the different factors that can make up someone's life, mobilizing, empowering girls – by girls, about girls.[397]

[395] Vail et Hanna, *Bikini Kill #2* in Garofalo et Rosenberg, 813.
[396] Amy Spencer, *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture* (Londres : Marion Boyars, 2005) 256.
[397] Garofalo et Rosenberg, 818.

Allison Wolfe, lorsque nous l'avons interrogée lors d'un second entretien, nous a elle aussi expliqué qu'il s'agissait alors pour elle, pendant les « années riot grrrl », de se rebeller contre un mainstream symbolisant l'aspect systématique et omniprésent de ces rapports oppressifs. Ainsi nous a-t-elle dit :

> It was […] about rebelling against mainstream society and the government you know. I think anyone has to rebel against something anyways, when you're like a teenager or maybe in the twenties, it's part of becoming politicised and understanding who you are and your place in the world and kind of try to learn and understand what your privileges are but also your oppressions.[398]

Ajoutons ici que chacun-e de nos répondant-e-s, sans exception, a, à un moment où à un autre de l'entretien, fait mention de la nécessité d'envisager les rapports de privilège d'une manière globale et intersectionnelle. Ce souci se vérifie en effet aussi dans les sphères punk féministes plus actuelles, ou ne se réclamant pas forcément du courant riot grrrl. Ainsi peut-on citer l'exemple de Dyanne, qui chante et joue du banjo dans le groupe Red Herring actuellement, et faisait anciennement partie du groupe de punk entièrement féminin Harum Scarum il y a quelques années, et qui nous a expliqué :

> Finding out how we've all been socialized into oppression, […] that's everyone's individual work to do. […] I think there's hopes that oppression will change, in still, like, talking about this, like every individual that you talk to, kind of comes to more understanding and then will tell someone else, and through that network it will spread to be more a world wide idea of how people should treat each other, and how do you bring down unhealthy patterns. So I think that eventually, it would be nice to think about world-wide thought without racism, without hatred, homophobia, sexism. Without hierarchies and idea of oppression and of hurting people.[399]

Pour revenir au cas des riot grrrls et fournir un dernier exemple de l'expression de cette approche des oppressions en termes systématiques, ressortissant au domaine de la production musicale de ces dernières, on peut encore citer les paroles de la chanson de Bikini Kill, figurant sur l'album *The CD Version of the First Two Records* et intitulée « Liar » : « Liar liar you got your pants on fire/ You profit from the lie/ You prophet from the lie/ You profit from the rape lie baby/ Eat Meat/ Hate Blacks/ Beat your fuckin wife/ It's all the same

[398] Entretien avec l'auteure, 13 avril 2008, mené à Bordeaux lors d'un Ladyfest. L'entretien est reproduit dans son intégralité à titre d'exemple dans les annexes de ce travail.
[399] Entretien avec l'auteure, mené en septembre 2008, à Portland, au domicile de Dyanne. L'entretien est reproduit dans son intégralité à titre d'exemple dans les annexes de ce travail.

thing/ Deny, you live your life in denial. » [400] C'est en partie de cette reconnaissance de la variété des combats à mener et des expériences personnelles d'oppressions prenant diverses formes que découle le refus de ces jeunes femmes à catégoriser précisément leur démarche, à délimiter les frontières du courant riot grrrl. De même que le féminisme de la troisième vague relève plutôt de féminismes, de même, l'idée est ici de multiplier les réponses à la question de ce que peut être cette forme d'activisme. Comme l'affirme Marion Leonard :

> Those involved in riot grrrl repeatedly stressed that no singular view point or cultural product (be it a zine or a record) could be taken as representative or even indicative of the whole riot grrrl network. Zine writers repeatedly stressed that they could offer only personal insights: 'I won't offer a definition because it wouldn't be fair to other grrrls to whom riot grrrl may mean something totally different […]' (Spirit, What is a Riot Grrrl Anyway ?). […] Those involved in the riot grrrl network delighted in the possibilities opened up by allowing different people to produce their own interpretations of riot grrrl.[401]

Les riot grrrls souhaitent, en effet, éviter tout discours trop doctrinaire, trop fixe ou trop péremptoire, en vue de conférer à leur entreprise un caractère qui soit ouvert et modulable autant que faire se peut. Enfin, un grand soin est appliqué à ce que personne ne soit perçu comme parlant au nom de quiconque compte tenu de la prise en compte de cette multiplicité des parcours de vie. Marion Leonard évoque ce point et fait le lien entre les pratiques des riot grrrls et le glissement théorique qui s'opère avec le féminisme « troisième vague » : « Those active within the network allowed and encouraged individual responses to riot grrrl. In this sense riot grrrl echoes the shift within feminism to discuss feminisms rather than a canon of feminist theory, thus allowing for a variety of responses and ensuring that no viewpoint is excluded on the grounds that it does not fit with the dominant view. »[402] C'est aussi cette idée que Lailah exprime dans son entretien avec Jessica Rosenberg lorsqu'elle affirme :

> Everybody has girls, every country has girls, every group in the world has girls as a part of it. Riot Grrrl has realized this. People who were involved with Riot Grrrl, and chose to stay with it, realized that a group that wants change can't alienate part of the group that it wants to change things for. It's really important [that], if you really want to change things [and] value

[400] Bikini Kill, « Liar », *The CD Version of the First Two Records*, Kill Rock Stars, 1994.
[401] Leonard, 144.
[402] Leonard, 131.

> girls, you need to integrate every aspect of their lives. [You can't say,] 'We're only here to talk about your experiences as a girl.'[403]

Cette volonté transparaît encore dans les termes de Vail et Hanna dans le manifeste de *Bikini Kill #2* : « we know that life is much more than physical survival and are patently aware that the punk rock 'you can do anything' idea is crucial to the coming angry grrrl rock revolution which seeks to save the psychic and cultural lives of girls and women everywhere, according to their own terms, not ours. »[404] On peut également partiellement lier ce refus catégorique d'établir des portes-paroles et des lignes de conduites à la volonté de ces jeunes femmes de constituer leur sous-culture en adoptant une (ou plutôt une a-) structure non hiérarchique et relativement informelle.

Il faut toutefois établir ici que malgré la volonté exprimée par les jeunes femmes de donner un caractère intersectionnel à leur engagement politique, malgré le souhait qui était le leur d'être accessible à un maximum de jeunes femmes de tous horizons socio-ethno-économiques, il n'en demeure pas moins que, dans les faits, le réseau est demeuré très majoritairement blanc, et a essentiellement concerné des jeunes femmes issues de la classe moyenne dont beaucoup avaient poursuivi des études supérieures. Selon Anna Feigenbaum, en effet :

> Although Riot Grrrls sang about racist, misogynist 'white boys', and sent these messages of girl love accross racial divides, they were often not actually engaged in dialogue with the women of color they sought to include. Middle-class whiteness often subsumed all social difference without much interrogation, leaving out or glossing over the experiences of many young punk women of color.[405]

Feigenbaum souligne néanmoins que ce genre de critiques a émané de manière interne, du réseau riot grrrl lui-même : « However, these critiques were often leveled from within the community, and many of the women critiquing the movement identified themselves with it or in proximity to it. »[406] De même, Marion Leonard observe : « Appraisals of riot grrrl by those involved, including zine writers and musicians, have […] questioned the actual inclusivity of the network. One of the criticisms of riot grrrl has been that while ostensibly it is inclusive of all women, in practice it has favoured the concerns of those who

[403] Rosenberg et Garofalo, 836.
[404] Vail et Hanna, *Bikini Kill #2*, in Garofalo et Rosenberg, 812.
[405] Anna Feigenbaum, « Remapping the Resonances of Riot Grrrl: Feminisms, Postfeminisms, and 'Processes' of Punk », in Yvonne Tasker et Diane Negra (sous la direction de), *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture* (Durham, NC : Duke University Press, 2007) 142.
[406] Feigenbaum in Tasker et Negra, 142.

are white and middle-class. »[407] Dans une récente entrée de son blog, Tobi Vail revient elle aussi sur le problème de l'accessibilité du courant riot grrrls et regrette que ce dernier n'ait pas réussi là où d'autres réseaux féministes avaient déjà échoué au préalable. Ainsi affirme-t-elle :

> It is important to ask who felt included in riot grrl and who didn't. It was not for everybody. There was this idea that it was inclusive because 'anybody could do it' and anybody got to decide what a riot grrl was (in theory at least), but because not everyone has equal access to information, resources and leisure time, dominant hierarchies reproduced themselves in riot grrl, just as they have throughout the history of feminism.[408]

Pour appuyer son propos, Marion Leonard cite Mimi Nguyen, une jeune féministe d'origine vietnamienne qui a fourni ce que beaucoup de riot grrrls elles-mêmes considèrent comme une des meilleures critiques du courant dans ses fanzines. Nguyen déplore : « It is important for me as a feminist of color to critique riot grrrls for the ways in which it has (or hasn't) dealt with differences of race and class. In that aspect, rather than presenting an *alternative*, Riot Grrrl totally parallels 'mainstream' Euro-American feminism. »[409] De fait, un net sentiment d'aliénation transparaît de manière récurrente dans les témoignages fournis par les jeunes femmes « non blanches » investies de près ou de loin dans les réseaux riot grrrls. Nombre d'entre elles remettent en doute la légitimité du courant relativement à certaines questions d'identité, invoquant l'uniformité ethnique de celui-ci. Ainsi par exemple, Lauren, dans son fanzine *You Might as Well Live*, s'insurge : « Where's the riot, white girl? And yeah some of you say we are 'out to kill white boy mentality' but have you examined your own mentality? Your white upper-middle class girl mentality? What would you say if I said that I wanted to kill that mentality too? »[410]

Dans une certaine mesure, il semble que le reproche qui est adressé à ce réseau soit relativement similaire à celui qui a pu être fait aux réseaux féministes « seconde vague ». A nouveau, à travers l'utilisation et l'exaltation du concept de « girl love », c'est-à-dire de soutien mutuel, d'entraide et d'écoute, les riot grrrls sont finalement retombées dans une forme d'essentialisme mal vécue à terme par une partie des tenant-e-s du phénomène. Nguyen, revenant sur l'usage de l'expression « safe space » par les riot grrrls (au nombre desquelles elle semble se compter) explique ainsi : « The assumption of safety is all too often

[407] Leonard, 148.
[408] Vail, blog personnel, entrée datée du 13 octobre 2010 « Girls To the Front Tour » http://jigsawunderground.blogspot.com/2010/10/girls-to-front-book-tour.html (accès 2 novembre 2010).
[409] Citée dans Leonard, 148.
[410] Lauren, citée dans Rory Dicker, *A History of U.S. Feminisms* (Berkeley, Californie : Seal Press, 2008) 122.

an assumption of sameness, and that sameness in riot grrrl – and in other feminist spaces – depended upon a transcendent 'girl love' that acknowledged difference but only so far. »[411] Dans la suite de la réflexion que nous citions plus haut, et relativement à une question qui lui a été posée sur la visibilité des personnes trans dans le courant riot grrrl du début des années 1990, Tobi Vail elle aussi met en cause *a posteriori* la pertinence de l'utilisation par ces dernières du terme « *girl* », en examinant le caractère essentialisant et exclusif que ce dernier peut revêtir :

> To what extent does the kind of feminism that has 'woman' or in this case 'girl' at its center reinforce the gender binary? If, following post-structuralist feminist theorists such as Judith Butler, we accept that gender is largely an unstable category (meaning that gender is a performance, not something natural, and happens in relation to power), does it make sense to organize a feminist movement around a certain type of female identity? […] If we are inclusive feminists, why would we want to create another idea of what it means to be female (a riot grrl) and put that at the center of our feminism? […] if we base any kind of feminist movement around what it means to be female, I think we are by definition excluding people. And in some cases that is probably fine, but in some cases it means reproducing hierarchies that we should be trying to dismantle.[412]

A la décharge des riot grrrls, néanmoins, et comme le laissent préjuger les précédents commentaires, il faut reconnaître que ces dernières ont manifesté, pour beaucoup, une nette conscience de ces problématiques et se sont interrogées d'une part sur la manière d'éviter cette inexorable homogénéité, d'autre part sur les moyens de déconstruire certaines formes de racisme intégré. Sur ce dernier point, la chanson « White Girl » de Heavens to Betsy constitue un bon exemple des questionnements en jeu: « That's what this song is about/ White girl/ I want to change the world/ But I won't change anything/ Unless I change my racist self/ It's a privilege/ It's a background/ It's everything that I own/ It's thinking I'm the hero of this pretty white song ».[413] La chanteuse/guitariste du groupe, Corin Tucker explique sur la jaquette de l'album :

> i wanted to address the audience for this record – mainly white people – about racism in the punk/alternative community, in myself, in Riot Grrrl… so many punk songs by white people address racism as something 'other' and not at all part of the white people who are singing. it is

[411] Mimi Nguyen, sans titre, *Punk Planet* n°40, novembre/décembre 2000 en ligne sur http://threadandcircuits.wordpress.com/2010/03/28/58/#comments (accès 2 novembre 2010) également citée par Tobi Vail dans l'entrée sus-mentionnée de son blog *Jigsaw*.
[412] Vail, blog personnel, entrée datée du 13 octobre 2010 « Girls To the Front Tour » http://jigsawunderground.blogspot.com/2010/10/girls-to-front-book-tour.html (accès 2 novembre 2010).
[413] Heavens to Betsy, « White Girl », *Calculated*, Kill Rock Stars, 1993.

> really scarey to take responsibility for your own privilege and racism but i think it is necessary for this to happen before anything will change, before any productive dialogue will take place. [sic][414]

Leonard relate que la plupart des jeunes femmes qu'elle a interrogées pour son étude s'auto-identifiaient « blanches » mais reconnaissaient, elles aussi, la relative homogénéité du réseau riot grrrl de ce point de vue. Elle tire les mêmes conclusions pour les questions touchant au milieu socio-économique de la majorité des jeunes femmes investies dans le courant :

> A number of respondents questioned the appeal of riot grrrl to people from different socio-economic backgrounds and commented that riot grrrl principally attracted girls and women from the 'middle classes'. […] Jane […] who attended a number of riot grrrl meetings, reflected that many of the women attracted to riot grrrl were in tertiary education and thus were more likely to come from moderately wealthy backgrounds.[415]

Dans un pamphlet outré qui fait l'éditorial de *Melody Maker* en 1993, Courtney Love elle aussi, remet en question le bien fondé de la démarche des riot grrrls, dont elle souligne le point de vue privilégié depuis lequel elles prennent la parole. Elle affirme ainsi :

> Most of [Love herself and her musicians friends] aren't rich and spoilt, drinking gourmet coffee with soy milk and dreaming up daily manifestos for the few. Most of us feel ugly and are lonely, and want to be pretty […] and negotiate the world and have children and even give the Patriarchal Empire a good run for its money. […] I have always called myself a girl, but I am going to stop now. If the media can declare feminism dead because it's ugly and maternal and hairy and lesbian and OLD, and then ALIVE again because it's girlish and sweet and lisping and elitist and cute and white, then I want no part in selling my mother and my sisters and my daughter down the river.[416]

---

[414] Corin Tucker, jaquette de l'album *Calculated*.
[415] Leonard, 149.
[416] Courtney Love, « Viewpoint », *Melody Maker*, Avril 1993, en ligne sur http://www.moonwashedrose.com/media/media.html jusqu'en 2007, le lien n'est malheureusement plus valide. Notons ici que les relations entre Love et le courant riot grrrl, bien que Love ait soutenu et soit allée dans le sens du phénomène à ses débuts, deviennent particulièrement venimeuses aux alentours de cette période. Vraisemblablement, on peut imputer ce revirement de situation d'une part à des antipathies personnelles, d'autre part à la différence des approches des deux « parties » vis-à-vis des réseaux « mainstream ». A la différence des artistes riot grrrls, Courtney Love, selon ses dires dans ce même éditorial, envisage ces réseaux comme de potentiels outils pour saper le système de l'intérieur. Ainsi dit-elle : « I'm going to understand the mechanics of the Empire which I am going to f*** with. I am going to insinuate myself with the best of them. » Cette prise de position lui vaudra d'être accusée de s'être « vendue » par une partie des réseaux plus « underground ».

Globalement, semble-t-il, d'après ce que nous avons pu observer, le même genre d'homogénéité reste encore relativement palpable (peut-être néanmoins dans une moindre mesure) dans les réseaux qui se situent plus ou moins dans la lignée des riot grrrls, comme c'est par exemple le cas pour les Ladyfest.

Certain-e-s observateurs et observatrices mettent cette uniformité en relation avec le fait que le courant riot grrrl soit né dans un contexte déjà lui-même ségrégué, nommément les réseaux liés à la musique rock et punk indépendante. Ainsi, Jessica Rosenberg peut-elle affirmer :

> Although there has been much discussion recently of race as an issue within Riot Grrrl and society in general, no one seems to have conceived any viable solution to the racial homogeneity of Riot Grrrl. Most of the problem lies in the fact that Riot Grrrl travels primarily through punk rock, a very white underground, zines, and word of mouth, which tend to go from white girl to white girl because of racial segregation.[417]

De la même manière l'une des interlocutrices de Marion Leonard décrit le phénomène riot grrrl comme un ghetto middle-class blanc au sein du ghetto middle-class blanc punk.[418] Kay, une autre des riot grrrl interrogées par Leonard, généralise davantage la question et pointe du doigt l'une des principales problématiques que nous souhaitons aborder dans le cadre de ce travail, et que nous envisagerons en détail dans le cadre des deux chapitres suivants :

> As a musical genre and as a social, gig-going practice, it had its limiting factors just like any other subculture in that whether you 'got it', or whether you knew where it took place, or could afford to get there was dependent on your economic position, your mobility and your previous established aesthetics. I guess this is one of the key problems of a subculture that wants to attract the disenfranchised but also want to keep it exclusive and protected – some people unfortunately fall by the wayside.[419]

Il faut toutefois ici faire une exception et mentionner que les riot grrrls sont parvenues à drainer un public dont les identités sexuelles étaient/sont « bariolées », un mélange auquel de nombreux réseaux féministes n'étaient pas parvenus auparavant. Dans le réseau initial comme dans les formes dérivées postérieures, il semble qu'aucune identité sexuelle ne soit sur-représentée par rapport aux autres, et que la volonté de reconnaître la diversité des auto-

[417] Rosenberg et Garofalo, 811.
[418] Leonard, 151.
[419] Kay, citée dans Leonard, 150.

définitions possibles ait au moins porté ses fruits en la matière. Dès le départ, d'ailleurs, les affinités particulières entre la scène riot grrrl et le courant « queercore » plaçaient sous les meilleurs auspices la potentialité d'une mixité à ce niveau. Le contenu des productions culturelles en témoigne, de même que les événements auxquels nous avons pu assister, qui stipulent dans de nombreux cas leur volonté d'ouverture aux personnes « hétéras », « gouines », trans, queer, lesbiennes et sont, généralement, l'occasion d'un mélange réussi.

## 4. Aspects idéologiques II. Identité et communauté

### a. Des identités en construction

Outre l'accent mis sur la nécessité de reconnaître la variété des oppressions potentiellement subies et donc des points de vue qui peuvent en découler, les jeunes femmes investies dans le courant riot grrrl insistent également sur le caractère fluctuant, bigarré et évolutif d'une identité personnelle. Là encore, il s'agit de remettre en question toutes les formes d'essentialisme, à un niveau sociétal mais aussi, d'autant plus compte tenu de la nature des productions culturelles issues de ce courant riot grrrl, touchant souvent aux sphères de l'intime, d'un point de vue plus individuel. Ainsi, Alison Piepmeier consacre un chapitre à cette question qu'elle intitule « Intersectional Identities in Grrrl Zines » et dans lequel elle observe et explique :

> Grrrl zines are a space for girls and women to articulate complex identities, with attention to the intersections of race and ethnicity, gender, sexuality, class and history […] The image of diversity that's prevalent in mainstream media is both apoliticized and flattened. It is the newest guise of a backlash culture, the image of success – empowerment as media visibility – masking widespread failures. The zines I examine [in the following chapter] are closely attuned to the paradoxes of this cultural moment, and they offer sophisticated responses. They respond to the flattening of race, ethnicity and gender in mainstream discourses by presenting identities that are not merely complex but intersectional, with attention to how various identity categories interlock and affect one another. They respond to the de-politicizing, market driven discourses

> by making race, ethnicity, and other aspects of their social locations vibrantly political, attending to the larger intitutions, power structures, and histories that shape their subjectivity.[420]

De fait, les écrits et discours des riot grrrls et d'une partie de leurs héritier-e-s témoignent constamment de la difficulté éprouvée à se construire une identité dans un univers ressenti comme profondément aliénant. Les thèmes de la contradiction, de la dissonance intérieure, du paradoxe jalonnent la majeure partie des productions culturelles que l'on doit à ces jeunes femmes. Marion Leonard observe :

> Many zines vocalized the problems that their writers faced in trying to develop a personal identity. They commented on how they felt they were constantly having to negociate different constructions of themselves as gendered beings: continually switching between the passivity of femininity and their desire for 'girl action', and between their want to dismiss conventions and their desire to conform standard images of beauty […] Zines often contradicted one another and individual writers also presented conflicts in their texts. For example, Irene Chien, editor of the zine *Fake*, published in Potomac, Maryland, opened the publication with the statement: 'I don't claim to be revolutionary, consistent or even coherent in my feminist theory or anything…' This acknowledgement of inconsistency and changing perspectives may be understood as a response to the complexity of female experience.[421]

L'expression sans doute la plus célèbre de ce sentiment d'aliénation, qui aura probablement également incité de nombreuses jeunes femmes à extérioriser leurs propres doutes, leurs propres tiraillements intérieurs, leurs propres difficultés à se construire, reste le texte de Kathleen Hanna, publié à l'origine dans le fanzine de Tobi Vail, *Jigsaw #4*, en 1991, mais surtout largement accessible par la suite car reproduit sur la jaquette de *The C.D. Version of the First Two Records*. Le texte en question, tout autant incendiaire que positif, continue de filer la métaphore introduite par Vail en parlant longuement d'une « jeunesse puzzle », en proie à la difficulté d'assembler ses propres pièces de manière à former un tout cohérent, et en appelle à la résistance :

> We live in a world that tells us we must choose an identity, a career, a relationship, and commit to these situations... as if we know what's gonna happen tomorrow, as if we aren't ever gonna change, as if we don't live in a world of constant flux, which we do. […] To force some forever identity on other people is stupid. To be a stripper who is also a feminist, to be an abused child holding a microphone screaming all those things that were promised, in one way

[420] Piepmeier, 123-124.
[421] Leonard, 133.

> or another, 'I won't tell.' These are contradictions I have lived. They exist, these contradictions cuz I exist. Every fucking 'feminist' is not the same, every fucking girl is not the same […] Because I live in a world that hates women and I am one... who is struggling desperately not to hate myself and my best girlfriends, my whole life is constantly felt by me as a contradiction. […] Jigsaw Youth, the island of lost and broken toys, feminists who wear lipstick, people who envision 'the land of do as you please', whose lives are not simple and they are sick of trying to make themselves cohesive enough to fit into a box.[422]

Là encore, ce genre de relativisme, ce souci porté au respect du parcours et de l'individualité de chacun-e participent du caractère flou et polymorphe du courant riot grrrl, qui rend la tâche si difficile à l'observateur. Il est encore à lier au refus de ces jeunes femmes de délimiter leur entreprise : de même que Kathleen Hanna en appelle à résister à la « tyrannie des boîtes » individuellement, de même les jeunes femmes expriment constamment leur volonté de ne pas voir leur sous-culture clairement définie. Comme peut le remarquer Stephen Duncombe dans son ouvrage sur les fanzines :

> [The] multiple statements [of riot grrrls] are not rooted in indecisiveness, but in a philosophy. 'We want the definition of Riot Grrrl to be whatever anyone who wants to use the term wants it to be', Lisa Wildman of Riot Grrrl NYC explains ; 'we feel that over-organization would cost us the individuality we spend too much of the time fighting the rest of the world for' […] As Lisa explains, this individualization is a product of rebellion against dominant definitions of what it is to be a woman. Working hard to free themselves from one definition, Riot Grrrls are understandably reluctant to adopt another.[423]

De manière similaire, Marion Leonard affirme : « While those involved encouraged riot grrrl networking and the dissemination of riot grrrls ideas, they did not present these activities as a unified process. Although those who identified with the initiative have used this collective name, riot grrrl was conceived as polymorphous. »[424] Elle poursuit en citant les propos de Karren, qui pousse encore plus loin ce concept de floutage des frontières du courant en écrivant dans son fanzine *GirlFrenzy #3* : « We will confuse them by disseminating different pieces of literature under the same name, and there will be no sense in which any is more authentic than any other. » [425]

---

[422] Kathleen Hanna, « Jigsaw Youth », *Jigsaw #4*, 1991, reproduit dans *The C.D. Version of the First Two Records*.
[423] Stephen Duncombe, *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture* (Londres et New York : Verso, 1997) 68.
[424] Leonard, 145.
[425] Leonard, 145.

Il est intéressant de constater que le mensonge et le floutage sont également envisagés comme des moyens potentiels, là encore, d'enrichir le courant de nouvelles facettes. Ainsi peut-on lire dans *Ablaze !* : « Our fight is adrenaline-fuelled and essentially fun, following no pre-set programme… We are prepared to (ab)use philosophy, to put forward statements we know to be untrue, in order to stir up stagnant ponds of thought into newly rushing fountains of debate »[426]

La mise en application directe de l'effort porté à contourner les étiquetages passe, en tout premier lieu, par l'incitation à l'expression, le recours à la plurivocité, envisagés à la fois comme une fin (un acte libérateur en soi) et un moyen (un outil de contagion en quelque sorte). Ainsi, non seulement les chansons, les textes, les fanzines ou les manifestes constituent des exutoires personnels et donnent l'occasion de diffuser une variété de points de vue, mais ils sont également utilisés par les jeunes femmes, dans une perspective Do-It-Yourself, pour en encourager d'autres à prendre à leur tour la parole, venir enrichir le débat et rendre le courant évolutif et polymorphe.

Dans de nombreuses circonstances, les productions écrites incitent à l'action, à la production culturelle, à ce que chacune contribue à créér une nouvelle facette du courant et à l'investir de nouveaux matériaux. Ceci se vérifie dès les premiers balbutiements du courant : ainsi dans *Bikini Kill #2*, Kathleen Hanna lance : « I encourage girls everywhere to set forth their own revolutionary agendas from their own place in the world ».[427] Comme le note Marion Leonard, l'usage récurrent du slogan « Every Grrrl is a Riot Grrrl » signale ce désir de donner une légitimité à chaque voix et d'encourager la prise d'initiatives. S'inscrivant dans la même perspective, on peut encore citer le fanzine *Riot Grrrl* de Washington, DC, dans lequel est écrit : « This name [riot grrrl] is not copyrighted so take the ball and run with it. » [428] On peut ici remarquer que c'est également le même état d'esprit et la même volonté d'encourager l'émulation qui est à la base du concept de Ladyfest que nous évoquions plus haut. L'une des préoccupations majeures des jeunes femmes à l'origine du premier festival organisé à Olympia était bel et bien de susciter des avatars dans d'autres lieux et de motiver d'autres collectifs.

Plus récemment, Tobi Vail dans son blog *Jigsaw*, descendant numérique de la version papier, proclame à nouveau ce même élan, encourageant les jeunes femmes qui s'identifient au terme riot grrrl à mettre en place leur propre courant :

[426] Karren, *Ablaze! #10*, citée dans Leonard, 133.
[427] Duncombe, 68.
[428] Cité dans Leonard, 129.

> I get letters (ok emails) from girls all over the world all the time who tell me they are riot grrrls and love Bikini Kill and that they believe in 'The Revolution, GRRL STYLE NOW!'. By the way, I still think that the emphasis needs to be on 'now' and 'revolution' rather than on 'grrl' or 'style', but if you disagree, please let me know why! But if you are a Riot Grrl then own it! Don't get all caught up in early 90's retro crap. Start a fucking riot!!!! Riot Grrl belongs to whoever needs it and believes it has the power to give their lives meaning and change things. That is the reason for all of this. Change the world. Don't accept things 'the way they are now'. Create your own meanings. Make your own definitions. Use culture as a tool. Just know you will have to be quick and constantly on your toes and maybe it's harder than ever to create something ephemeral, to live in the moment, but maybe it's even more than necessary now. The now of now.[429]

Formellement, pour ainsi dire, cette incitation à la prise de parole intéresse plusieurs domaines. On peut bien évidemment citer le champ de la production littéraire, dans la mesure où chaque fanzine ajoute une voix de plus au courant, et constitue un exutoire pour la jeune fille qui l'a écrit. On peut aussi bien sûr mentionner la multiplication des formations musicales, là encore, l'aspect cathartique de la démarche est manifeste. Les groupes de discussions organisés par différents collectifs procèdent également de cette même intention d'encourager le dialogue et la prise de parole individuelle. Enfin, à l'occasion de performances de certains groupes (Bikini Kill est particulièrement connu pour avoir été un groupe précurseur en la matière), une forme d'espace d'échange entre les artistes et le public est parfois ménagée. Cela passe non seulement par la distribution de tracts, mais encore, à d'autres occasions, par une sorte de répartition de l'accès à l'espace scénique et à l'expression. Selon certains témoignages, cette reconfiguration des conventions de performance remonte à la « Girl's Night » qui inaugure l'International Pop Underground Convention à Olympia : Margaret, auteure du fanzine *Quit Whining*, relate : « 'Girl's Night' seemed to be more than just a show; there was a sense of sharing between the performers and the audience. A forum. The arrangement of acts was informal and somewhat of a open mike, no order of importance. »[430]

Par la suite, à l'occasion des concerts de certains groupes et selon les circonstances, le micro circule dans la salle, le public étant invité à partager ses sentiments sur un sujet particulier, ou bien encore, le groupe qui est en « tête d'affiche » réduit la durée de sa représentation pour laisser un peu de temps de manière à ce qu'un autre artiste puisse s'exprimer. De manière générale, et dans une conception très punk de l'espace scénique et des

[429] Tobi Vail, entrée du blog *Jigsaw* datée du 28 septembre 2010, « In the Beginning There Was Rhythm » http://jigsawunderground.blogspot.com/search/label/underground%20ideas (accès 28 octobre 2010).
[430] Margaret, *Quit Whining #1*, citée dans Leonard, 120.

relations dé-dramatisées entre public et artistes, le moment et la salle de concert sont envisagés comme un espace propice à l'échange. Ainsi que le décrit Kay pour Marion Leonard : « The […] thing I enjoyed about those shows was the greater level of interactivity. Backstage was pretty much open access, the bands were much more talkative (in fact the people in general), and the microphone was handed round in between the songs and left on in-between sets. »[431]

### b. Expression et révolution

Comme nous l'avons dit précédemment, toutes les formes d'encouragement à la prise de parole que nous venons de décrire s'inscrivent nettement dans une tradition féministe. Elles sont à relier aux différents outils auxquels ont eu recours les féministes pour répandre l'idée que « le personnel est politique », et se situent dans la prolongation d'initiatives telles que les groupes de conscience des années 1960-1970 ou encore perpétuent la culture de la presse indépendante ou des réseaux musicaux alternatifs qui sont déjà au cœur de l'activisme féministe de la seconde vague.

Mais sans doute davantage que par le passé, et l'on peut certainement imputer cela au fait que la culture riot grrrl émane des milieux et de l'idéologie punk et Do-It-Yourself, cet appel à l'expression est aussi à mettre en lien avec les idées anticapitalistes des jeunes femmes investies dans cette sous-culture contestataire. Il participe clairement d'une certaine conception de la révolution, ou au moins de résistance aux logiques dominantes. Ainsi par exemple, Kathleen Hanna, dans un texte intitulé « On Not Playing Dead » met clairement en lien sa prise de position par rapport à la relation au public et à l'utilisation qu'elle fait de l'image et de la prestation scénique, avec sa détestation profonde des logiques capitalistes et son désir de les contourner :

> It seems to me capitalism thrives on denial and numbness. […] Since I have a commitment in my life to not being a boring, bullshit square and to actually fully living, I have to hate capitalism. As a performer, part of what I'm interested in is how live performance feeds, or doesn't feed in capitalism. Being a performer, I realize that there's a certain amount of objectification that's going to happen. It's just that I'd rather play around with the idea of

[431] Kay citée dans Leonard, 120.

> images and roles than fit into a specific one [...] If I, as a performer, accept the idea of 'image', basically what I'm doing is accepting objectification of myself and allowing my work to become an easily digestible commodity [...] It seems far more disruptive to incite people [...] to find their own voice instead of just consuming mine.[432]

La conception de la révolution et de la résistance à l'ordre dominant qui transparaît globalement dans les propos, écrits et autres productions culturelles des riot grrrls est pour ainsi dire pragmatique, quotidienne, ancrée dans l'action et épidémique. Nous reparlerons par la suite de cette prise de position par rapport à la logique dominante, et notamment de son éventuelle efficience, car nous touchons là à l'une des questions centrales qui sous-tendent cette étude.

Comme le laisse entendre le manifeste publié dans *Bikini Kill*, une bonne partie des riot grrrls remet en question le potentiel d'une « révolution », dans une acception traditionnelle du terme. Tobi Vail et Kathleen Hanna affirment ainsi : « We recognize fantasies of Instant Macho Gun Revolution as impractical lies meant to keep us simply dreaming instead of becoming our dreams AND THUS (we) seek to create revolution in our own lives every single day by envisioning and creating alternatives to the bullshit christian capitalist way of doing things. »[433] Pour les jeunes femmes, la conception de la révolution telle que celle-ci est traditionnellement envisagée est largement informée par l'image que le système dominant s'en fait, et est donc par conséquent vraisemblablement soit impossible, soit vouée à l'échec.

[432] Kathleen Hanna, « On Not Playing Dead », in Karen Kelly et Evelyn McDonnell, *Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth* (New York et Londres : New York University Press, 1999) 123.
[433] Vail et Hanna citées dans Rosenberg et Garofalo, 812.

[434]

Les riot grrrls préfèrent prôner une révolution de longue haleine, « au quotidien », contagieuse. Celle-ci peut passer par une résistance se manifestant sous des formes diverses, parfois anodines en apparence : peu en importe vraiment la nature, c'est davantage l'accumulation qui en fait la force. Comme l'affirme Kathleen Hanna dans le texte que nous citions plus haut intitulé « Jigsaw Youth » :

> Resistance is everywhere. […] Just because someone is not resisting in the same way you are (being a vegan, an 'out' lesbian, a political organizer) does not mean they are not resisting. Being told you are a worthless piece of shit and not believing it is a form of resistance. One girl calling another girl to warn her about a guy who date raped her is another. And while she may look like a big haired makeup girl who goes out with jocks, she is a soldier along with every other girl, and even though she may not be fighting in the same loud way that some of us can (and do) it is the fact that she is resisting that connects us, puts a piece together.[435]

En conséquence de leur présomption du fait que l'idée de mener une révolution au sens classique du terme ne constitue qu'un miroir aux alouettes, les jeunes femmes prônent une multitude de révolutions individuelles. Dans cette perspective, les biais artistiques sont

[434] Illustration provenant d'un fanzine ? http://rebelgrrrl.wordpress.com/2010/02/24/the-riot-grrrl-manifesto/ (accès 28 juin 2011).
[435] Kathleen Hanna « Jigsaw Youth », *Jigsaw #4*, reproduit sur la jaquette de *The C.D Version of the First Two Records*.

notamment envisagés comme des moyens d'expression libérateurs dotés d'un véritable potentiel subversif. Cette idée est exprimée de manière très récurrente par les jeunes femmes. Ainsi par exemple, Erika affirme dans son fanzine: « We seek to create revolution in our own lives every single day by envisionning and creating alternatives to the status quo [...] every time we pick up a pen, or an instrument or get anything done, we are creating the revolution. We *are* the revolution. »[436] Ou encore Sarah dans une interview pour le magazine féministe *off our backs* : « I want a revolution, but that's too big for me... So I'm going to do my own personal revolution. If every girl does her own personal revolution, we don't need a big one.»[437]

Pour nombre d'entre elles, il s'agit, tout comme il était question de se réapproprier le terme « *girl* » pour lui réinsuffler un jeu de connotations positives, de se créer une culture propre, à l'écart des tabous, diktats et censures à l'œuvre dans la culture « mainstream ». La production culturelle est véritablement envisagée comme une proclamation féministe et un acte politique en soi. Ainsi lorsque Jessica Rosenberg demande à ses interlocutrices dans quelle mesure l'expression individuelle relève à leurs yeux d'une pratique féministe, Laylah répond :

> It's an act of feminism because culture is […] the story of your life. […] You try to find yourself in culture, your story, history, where you fit in. Creating your own culture is a feminist act. If you're a woman and you're creating your own culture, hopefully, your culture is saying that you have a place that's free of anything set up before you – being strong, safe, not hurt, being so many different things. […] It's an empowering act to create your own culture that has positive messages about you. Unlike our culture, which ignores and tries to kill a lot of groups, this is about celebrating groups.[438]

Par ailleurs comme l'articule Tobi Vail dans son blog *Jigsaw*, le fait de s'engager dans la production culturelle constitue un acte éminemment politique dans la mesure où plus le nombre d'actes créatifs est élevé, plus les voix sont nombreuses et expriment des positions différentes, plus la configuration de sens dominante est pour ainsi dire questionnée. Elle explique et exhorte :

---

[436] Erika citée dans Mary Celeste Kearney, « Don't Need You: Rethinking Identity Politics and Separatism from a Grrrl Perspective » in Jonathon Epstein (sous la direction de), *Youth Cultures: Identity in a Postmodern World* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1998) 161.
[437] Citée par Kearney in Epstein, 161.
[438] Rosenberg et Garofalo, 824.

> the jigsaw underground says: participate! create! make stuff happen not just stuff to buy and sell! by all means, paint! be a punk rocker! this means: spend your time questioning the status quo, tearing shit down and creating your own world via your band, fanzine, painting, comic, film, play, novel etc. by being/becoming artists and creating culture, we can create new meanings that change how we think about and live in the world. this is based on the idea that language is socially constructed through cultural institutions and that making art is to intervene in the process of how things come to mean what they mean. symbols=language. meaning is culturally contingent. when art is culture and not just in a museum, it has more potential for change. this is where the term 'cultural production' comes into it.[439]

Selon le point de vue des riot grrrls, en reprenant les termes utilisés par Simon Reynolds et Joy Press,[440] l'expression et le processus créatif sont placés en plus haute considération que le produit qui en résulte, dans la mesure où ceux-ci signalent une forme de prise de conscience, suggèrent pour ainsi dire qu'une révolution personnelle a été engagée, et que les rangs du courant se sont grossis d'une voix de plus. La même Laylah affirme ainsi plus loin dans l'entretien : « Just being honest and talking about your life is revolutionary. If everyone did that, it'd change things. If you start to chip away at walls that are within you, you'll eventually get revolutionary writing. »[441]

Pour beaucoup de ces jeunes femmes, qui considèrent les questions de pouvoir, de domination et d'oppression de manière systématique, le fait de se départir des limitations et des cadres personnels, individuels, intimes qui découlent de ce système et ont pour ainsi dire été « naturalisés » est tout aussi important que ne l'est une « révolution » au sens plus classique du terme. Laylah, encore une fois, souligne de manière pertinente le caractère éminemment important de cette prise de conscience personnelle et de sa potentielle influence à un niveau davantage superstructurel. Interrogée par Rosenberg sur les avancées auxquelles a donné lieu (ou pas) le phénomène riot grrrl, la jeune femme insiste sur le fait que ce dernier aspect de leurs pratiques s'est révélé particulièrement stimulant et a prouvé une relative efficience, au moins à son échelle :

> In terms of Riot Grrrl, change really has to be looked at on a personal level. The revolutions are revolutions from within. […] The changes that are made are made within individuals, who affect everyone around them. They spread it. My conception of who I am and others [are] has changed drastically. Stereotypes have been dashed to the ground. I've learned so much about

[439] Tobi Vail, *Jigsaw Underground*, « Underground Ideas 2009 », 18 janvier 2009, http://jigsawunderground.blogspot.com/search/label/underground%20ideas (accès 5 novembre 2010).
[440] Simon Reynolds et Joy Press, *The Sex Revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'Roll* (Cambridge, Massachussets : Harvard University Press, 1995), 327.
[441] Rosenberg et Garofalo, 825.

> different people. How I look at other people has changed for the better. In so many ways, Riot Grrrl has really changed not my personality but what I can do with my life. […] Riot Grrrl has changed core things about me, allowed me to change things around me. We've learned a lot from each other, everyone I've interacted with. We're challenged in useful ways. It makes [people] reevaluate things they've never thought about…Those are real changes. […] Riot Grrrl has been successful in making girls have revolutions within their lives.[442]

### c. L'importance de la communauté

Si la centralité accordée à l'individu-e et à l'expression personnelle reste indéniable et constitutive de l'idéologie riot grrrl, il faut cependant mentionner que cela n'est pas, pour ainsi dire, au détriment de l'idée de communauté. Bien au contraire, ce concept de « communauté », dont on verra qu'il est au cœur des réflexions portant sur les phénomènes sous-culturels depuis les travaux de Ferdinand Tönnies,[443] est investi dans le discours des riot grrrls d'une importance cruciale. Idéalement, semble-t-il, l'objectif serait de constituer une communauté qui fédérerait des révolutions personnelles tout en se nourrissant de celles-ci, et dans un flux constant attiserait cet état d'inspiration et d'assurance séditieuses à un niveau individuel. Il s'agirait d'une version plus « incendiaire » de ce que Jennifer Baumgardner et Amy Richards désignent sous le nom de « *autokeonony* » ou encore « *self in community* », un concept qu'elles considèrent comme caractéristique de l'activisme féministe « troisième vague » et qu'elles définissent en ces termes : « activism not as a choice between self and community but as a link between them that creates balance. »[444]

Stephen Duncombe, qui inscrit, à ce titre, le courant riot grrrl dans la plus large tradition punk, reformule dans le chapitre qu'il consacre à l'entreprise des jeunes femmes cette même idée de renégociation, de redéfinition constante du collectif en fonction des fluctuations des expressions individuelles :

---

[442] Rosenberg et Garofalo, 841.

[443] Voir chapitre suivant. Ferdinand Tönnies, dans son ouvrage datant de la fin du dix-neuvième siècle, *Gemeinschaft und Gesellschaft* distingue deux types d'interaction sociale différents, que nous décrirons plus loin. La conception de Tönnies nous semble en effet constituer en grande partie le soubassement qui structure les théories issues du champ des études sous-culturelles. Nous avons eu recours à l'édition anglaise de *Gemeinschaft und Gesellschaft* : *Community and Civil Society* (traduit de l'allemand par Jose Harris et Margaret Hollis) (Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2001).

[444] Baumgardner and Richards, 280.

> Riot Grrrl, a repository of individual voices, is becoming a community of shared ideas […] Like the punk scene, Riot Grrrls are more than just individuals, they are a community. And group function is stressed even more with Riot Grrrl than in the punk scene. 'RIOT GRRRL (to me)', Dawn describes paradoxically, is 'GRRRLS getting together and standing up for their rights and empowering each other, knowing we are not alone'. […] Riot Grrrls, like punks and zinesters writ large, are trying to construct a new model of community. No leaders, no rules, no permission asked. The new community will be based not in common understandings, but in shared dialogue. The new community will not be based in traditions or laws, but in recreating the community anew with each act of communication between individuals.[445]

C'est cette volonté de créer une communauté, une solidarité, un réseau de soutien, d'encouragement et d'émulation qui s'exprime dans la dissémination de l'idée de « *girl love* ». A l'opposé d'une société dont les riot grrrls affirment qu'elle favorise les relations de compétition entre les jeunes femmes et les femmes de manière générale, et donne lieu à trop de méfiances et de jalousies, il s'agit d'inciter à une sorte d'empathie. Ainsi peut-on lire dans le manifeste de Vail et Hanna :

> We want and need to encourage and be encouraged in the face of all our own insecurities […] We are interested in creating non-hierarchical ways of being AND making music, friends, and scenes based on communication + understanding, instead of competition + good/bad categorizations. […] We are unwilling to let our real and valid anger be diffused and/or turned against us via the internalization of sexism as witnessed in girl/girl jealousism and self-defeating girltype behaviors.[446]

Citons également la quatrième de couverture du fanzine datant de 1991, *Bikini Kill: A Color and Activity Handbook*, où figure le cri de ralliement : « Stop the J Word jealousy from killing girl love, encourage in the face of insecurity ».[447]

De fait, dans tous nos entretiens et conversations et dans la quasi-totalité des témoignages que nous avons pu lire, cette idée de « communauté » solidaire occupe une place prépondérante. Ainsi, par exemple, Allison Wolfe quand nous l'avons interrogée sur les raisons qui l'avaient amenée à organiser un événement tel que le premier Ladyfest en 2000 nous a répondu : « I really missed that kind of sense of community and camaraderie and bonding with some other like-minded grrrls. I don't know I just thought it would be a good

[445] Duncombe, 69-70.
[446] Vail et Hanna in Rosenberg et Garofalo, 813-814.
[447] Tobi Vail et Kathleen Hanna ? *Bikini Kill : A Color and Activity Handbook*, 1991.

way to focus in networking, to form a community again and connect with each other again. »[448]

Cette donnée est également vraie dans les sphères punk féministes qui ne se réclament pas forcément de la tendance riot grrrl. Tout-e-s nos répondant-e-s ont ainsi utilisé des termes comme « communauté », « soutien mutuel », parfois même « famille » pour décrire les réseaux informels punk/féministes/queer desquels ils et elles se sentaient membres.[449] C'est sans doute Dyanne (qui ne s'identifie pas riot grrrl, précisons-le) qui s'est le plus apesantie sur cette idée, et nous a ainsi expliqué :

> It's more than just a network […] I don't see that exists in many towns, but in Portland, there are so many amazing people that are willing to do that, that want to look out for everyone's well-being, and are willing for a long term commitment, to support each other, and that is the idea of community. That was originally why I got involved in punk rock […] I wanted a chosen family and people that believed in the same thing that I do, or try to work on themselves, and also help other people.[450]

Pour en revenir plus précisément au cas des riot grrrls, Jessica Rosenberg, à la lumière des témoignages qu'elle a recueillis avec Gitana Garofalo, fait également de cette aspiration communautaire un des aspects déterminants de cette culture :

> For many, Riot Grrrl is a community in which girls can transgress and challenge something they don't believe in and still feel comfortable; when girls feel alone because they disagree with the cultural majority, they have a network of people they can turn to and rely on. Riot Grrrl empowers girls to become angry and speak and provides a community in which to do so.[451]

Cette volonté de former une communauté de soutien est ainsi d'abord corrélée au désir de mettre un terme au sentiment d'isolement et d'insécurité dont souffrent beaucoup de jeunes adolescentes. La prise de conscience de l'étendue de ce problème et les efforts déployés par les riot grrrls pour tenter de le contrecarrer est peut-être à mettre en lien avec le succès du livre que publie Carol Gilligan quelques années auparavant. Emily White, dans un article, publié dans *The Chicago Reader* en 1992, consacré aux riot grrrls met en avant cette éventuelle corrélation :

---

[448] Interview avec l'auteure, 2005.
[449] Voir les trois exemples d'entretiens en annexe.
[450] Interview avec l'auteure, 2008 (reproduite dans son intégralité en annexe).
[451] Rosenberg et Garofalo, 811.

> Recently psychologist Carol Gilligan, author of *In a Different Voice*, published a ground-breaking study of young girls that concluded that as they enter the 'feminine role', somewhere between the ages of 11 and 13, their confidence plummets. Sensing the violence and injustice there, many girls derail on the verge of entering society. Brash and self-assured at 11, they become shy and insecure, even self-destructive. They feel the new limits drawn around their bodies. What's interesting about Gilligan's study is not so much the familiar image of the masochistic teen as that earlier wild and unafraid girl who disappeared. The girl revolutionaries, many of whom are too old and worldly to reasonably be called 'girls', take this name because they remember that loud, untamed figure, because their utopia lies in the past. The Bikini Kill girls often talk nostalgically about an early 'girl culture' that is destroyed upon contact with boys. That's when competition and jealousy interfere. Bikini Kill often chant, 'Struggle against the J-word, killer of girl love.'[452]

L'expression de ce mal-être transparaît largement dans la culture riot grrrl. Celui-ci est notamment perceptible dans les fanzines, qui fournissent l'occasion à ces jeunes femmes de formuler leur manque d'estime d'elles-mêmes, les difficultés qu'elles rencontrent à gérer les exigences, notamment esthétiques, plus ou moins tacitement imposées par la société, ou leur sentiment d'esseulement lié à une forme ou une autre d'anti-conformisme de leur part. Nombre de témoignages des jeunes femmes investies dans le courant riot grrrls font ainsi valoir le soulagement qu'a pu occasionner pour elles la découverte d'une telle culture et d'un tel réseau.

Cette conception du phénomène en tant que communauté solidaire, groupe de soutien psychologique, est exprimée par exemple dès la question liminaire que pose Rosenberg à ses informatrices :

> Jessica Rosenberg: W hat do you think Riot Grrrl is?
> Jessica E: OK, Riot Grrrl – It's feminism, it's music, it's making sure we're not alone, it's communicating.
> Jamie: I think it's different for everyone. It doesn't have one specific definition. It means that women can do what they want to do. And it's a support group. People are very supportive and creative.[453]

Plus loin dans l'entretien, deux des interlocutrices de Rosenberg déclarent le sentiment de solitude qu'elles éprouvaient avant de découvrir la sous-culture riot grrrl, et signalent le caractère lénifiant qu'a revêtu celle-ci à leurs yeux :

---

[452] Emily White, « Revolution Grrrl Style Now ! » *The Chicago Reader*, 25 septembre 1992. En ligne sur http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/washingtonpost.html (accès 6 novembre 2010).
[453] Rosenberg et Garofalo, 816.

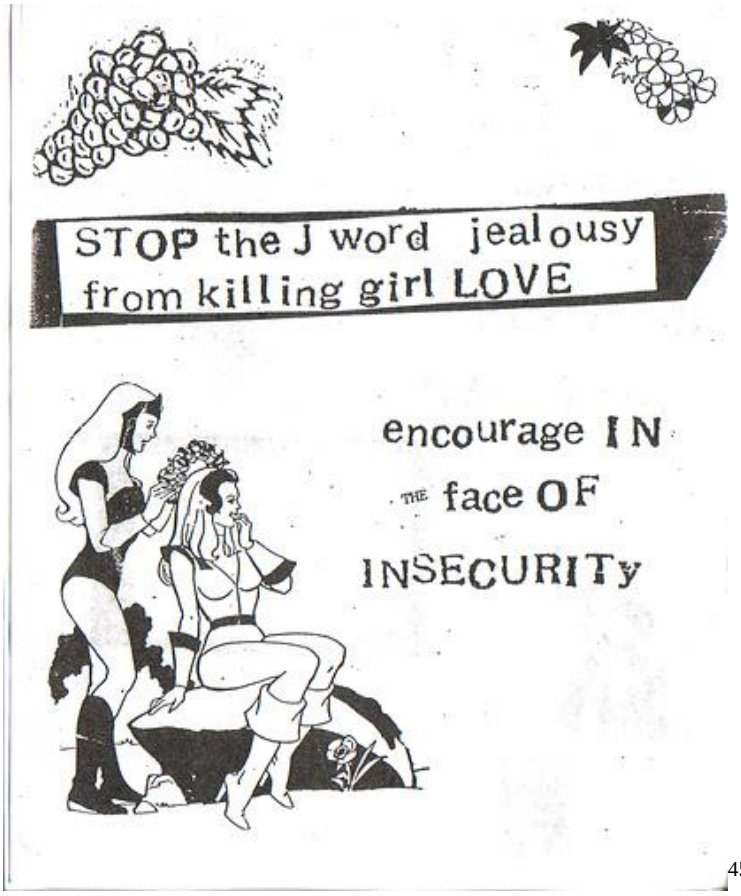
> Jamie: A lot of girls feel the same way. Before Riot Grrrl they thought they were the only ones. And then, after Riot Grrrl, they're writing zines and singing about the same problems these girls have. It gives them hope that, if these girls can do it, why can't they?
> Jessica F: I didn't have anyone around me. I found girls that had the same problems. And then, through America Online, found a community.[454]

Rosenberg met en relief cet aspect communautaire dans l'introduction de la retranscription des entretiens qu'elle a menés, et cite les propos de Madhu, l'une des jeunes femmes interrogées par e-mail : « Through Riot Grrrl, we can get with people with similar problems and interests, and constructively try to change our world. It's a community, a family ».[455]

En un mot, l'initiative lancée par les riot grrrls permet à de nombreuses jeunes femmes de réaliser comme l'avaient fait leurs aînées que le « personnel est politique »,[456] et constitue une incitation à s'allier et à former des réseaux de soutien destinés à contrer les fractionnements et les divisions dont elles estiment qu'ils sont générés par la société capitaliste et hétéropatriarcale. Lois Maffeo, citée par Nina Malkin dans un article pour le magazine *Seventeen* en 1994, explique de la sorte : « The main thing about Riot Grrrl is people saying, 'I believe in you.'[…] If you say you've been raped, harassed, abused, or you've been trying to be in a band and no one will help, or you've been trying to stop sexism in your school, I believe you, and I will support you in your fight to correct those things. »[457] Les mots qu'emploie Jake sont sensiblement les mêmes dans sa réponse à Rosenberg : « Riot Grrrl basically says, 'We're here for you. If there's something bad, we want to help stop it too. Whatever you need.' The whole concept of girl-love. […] Girls support and stand by each other. »[458]

---

[454] Rosenberg et Garofalo, 820.
[455] Rosenberg et Garofalo, 810.
[456] « The personal is political » est devenu un slogan féministe de la seconde vague, popularisé par un essai éponyme de l'activiste Carol Hanish à la fin des années 1960.
[457] Nina Malkin, « It's a Grrrl Thing: Punk Rock, Explosive Politics, and No Boys Allowed. Will Riot Grrrl Refocus Feminism or Fry in Its Own Fury ? », *Seventeen*, mai 1993, 80-82, disponible en ligne sur http://cerebro.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/seventeen.html (accès 6 novembre 2010).
[458] Rosenberg et Garofalo, 821.



[459]

Dans cette perspective, le fait que la culture riot grrrl se développe autour de supports culturels contribue largement à établir et à élargir ensuite cette communauté et génère une sorte de sentiment d'appartenance (ainsi par exemple les groupes constituent une sorte de base de référence culturelle commune) tout en offrant le soulagement dont parlent les jeunes femmes citées précédemment. Les fanzines sur ce dernier point, jouent un rôle essentiel, en particulier pour certaines jeunes femmes isolées géographiquement, notamment avant la banalisation de l'accès à Internet.

Ainsi, Lisa, une jeune femme d'Olympia, met en avant la double fonction des fanzines et explique à Rosenberg et Garofalo : « Zines are so important because so many girls feel isolated and don't have other girls to support them in their beliefs. Zines connect them to other girls who will listen and believe and care if they say they've been raped or molested and harassed. Zines provide an outlet for girls to get their feelings and lives out there and share

[459] Illustration tirée du fanzine *Bikini Kill: A Color and Activity Book*, 1991. http://wherethingsbreakdown.tumblr.com/post/5700794225/iwillnotshavemyvagina-moderngrrl (accès 28 juin 2011)

them with others. »[460] Erin, quant à elle, reconnaît et signale aussi ce rôle aux productions littéraires issues du réseau riot grrrls : « I think zines have so much to do with [Riot Grrrl] for a number of reasons. If you live in a town and don't have [computer] access, zines are a way to contact other people who share your feelings. Before I could drive, it was a way to interact with people who felt the same way. It keeps your sanity; it's therapeutic. »[461] Alison Piepmeier, elle aussi, met largement en valeur la manière dont les fanzines alimentent et entretiennent ce sentiment communautaire en allant dans le sens du « *girl love* » : « Zining fosters two-ways connexions between readers and creators, connexions that are meaningful for girls and women in a culture in which they are often figured as each others' competition rather than as allies. »[462] Plus loin, elle dit encore :

> Grrrl zines have been a site for affectionate connections between girls and women, and this quality helped propel the Riot Grrrl ideology of 'girl love', an ideology that deliberately countered the patriarchal notion of female relationships being troubled 'catfights', as well as challenging the heteronormative idea that girl should (or naturally do) compete with each other for the affection of boys.[463]

De fait, comme l'évoque Piepmeier dans la première citation et comme le signale également Marion Leonard, l'utilisation qui est faite par les jeunes femmes de ces fanzines incite là encore à la communication, dans la mesure où ceux-ci sont la plupart du temps envisagés comme des vecteurs d'échanges davantage que des productions destinées à être passivement consommées. Ils fournissent l'occasion de développer des correspondances entre les jeunes femmes par exemple. Piepmeier cite ainsi les propos d'Ayun Halliday, dont le fanzine qu'elle produit *The East Village Inky*, lui vaut de nombreux courriers. La jeune femme affirme : « I can't remember the last time I got a letter from a friend of mine, but I get these nice newsy letters from people I haven't met. And the time it takes them to mail and to stamp it, and that they have to pay to mail it, you know, it's really great. »[464] Par ailleurs, comme l'explique Leonard, les « zinestress » en appellent fréquemment à la participation de leurs lecteurs et lectrices :

> Indeed, zine writers generally encouraged feedback from readers. In undertaking research into riot grrrl I found that zines despatched by post were always accompanied by a letter or note

[460] Rosenberg et Garofalo, 811.
[461] Rosenberg et Garofalo, 823.
[462] Piepmeier, 79.
[463] Piepmeier, 84.
[464] Piepmeier, 79.

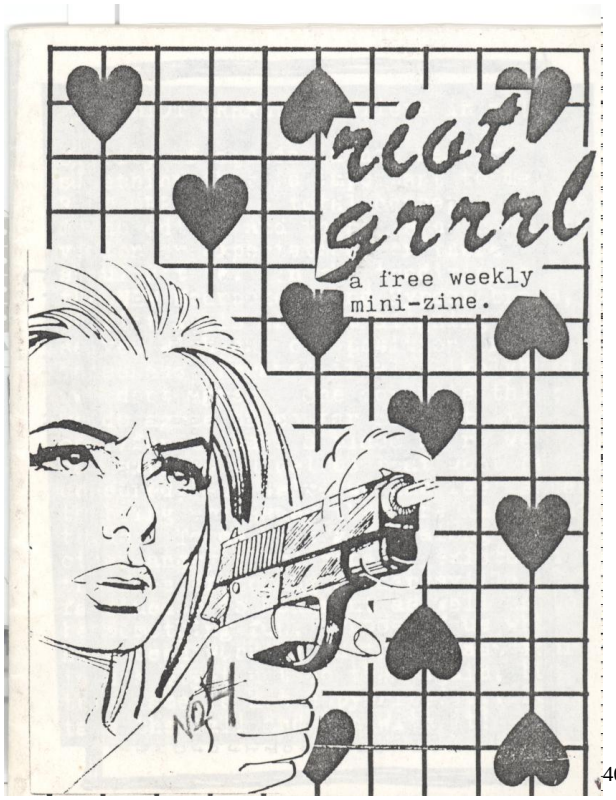
> encouraging the reader to write back with comments : 'I want to encourage people not to just order zines like they were any commodity but to write to anyone whose zine you feel inspired by or have critique of. it would truly bum me out if this turned into a comodification [sic] of 'girl zines' where if you have the cash you can have access to whatever you want' (*Riot Grrrl Press Catalogue*, July 1993).[465]

Leonard donne encore pour exemple le fanzine d'Ella, qui précise en introduction de ce dernier : « It's up to you – this should be a dialogue, so take a pen and paper to continue this conversation. »[466] Plus récemment, cette incitation au dialogue se vérifie également dans certains blogs. Le blog de Tobi Vail, *Jigsaw*, ainsi que son blog consacré aux livres *The Bumpidee Reader*, constituent tous deux de véritables plateformes d'échanges. Vail convie la plupart du temps ses lecteurs et lectrices à réagir aux entrées qu'elle publie, et répond de manière extensive à certains des commentaires qu'elle reçoit. On peut également mentionner l'entrée du 28 mars 2009, à titre d'exemple encore, où elle adresse à ses lecteurs les questions qu'une journaliste lui a posées : « I get these interviews in the mail a lot that are difficult to complete as I often don't know the answers to the questions. […] Please feel free to send in some answers... I have written to her asking for clarification. In the meantime, I'm interested in knowing what people have to say about question #3 in particular. »[467]

Pour en revenir à la forme papier, selon Alison Piepmeier, le succès et la prospérité qu'ont rencontrés et rencontrent les fanzines, leur capacité effective à accroître un réseau et à tisser des liens est en grande partie à mettre au compte de leur tangibilité, en quelque sorte, par opposition par exemple à Internet. Piepmeier attribue aux fanzines le pouvoir de permettre à la communauté de trouver une sorte de matérialité. Elle place, notamment, la notion de plaisir au cœur de cette culture du fanzine, qu'elle met en lien étroit avec une culture du cadeau. Ainsi affirme-t-elle : « One phenomenon that interests me about zines is the miscellany that accumulates around them, the gifts and letters that circulate between zine creator and readers […] I consider zines as the hub of a gift culture and argue that zines'

[465] Leonard, 140-141.
[466] Leonard, 141.
[467] Tobi Vail, *Jigsaw Blog*, 28 mars 2009, « A Few Questions for my readers », http://jigsawunderground.blogspot.com/search/label/underground%20ideas (accès 6 novembre 2010). Les questions sont les suivantes : « 1. How do you think women in rock music are generally viewed? 2. Do you think that there is any hope for a possible resurgence of riotgrrrl or fourth wave of feminism? 3. What bands do you know are politically/social active? How do you feel about these bands? 4. How do you think women in rock music are generally viewed?
5. Do you think there are misconceptions about females in punk/rock music? If so, what are do you think they are? (sic). »

materiality helps form a particular kind of connection between zine readers and creators, what I call an ‘embodied community’. »[468]



[469]

Mais si la notion de communauté est, à n’en pas douter, éminemment importante car elle fournit à ces jeunes femmes un réseau de solidarité et de soutien mutuel, il n’en demeure pas moins que sa centralité est également à mettre en lien avec les velléités révolutionnaires de ces jeunes femmes (même si, nous l’avons vu, la manière dont elles envisagent la révolution diffère largement des bains de sang fulgurants auquel on pense généralement à la mention de ce terme). Comme le note pertinemment Stephen Duncombe :

> Solidarity is also important because Riot Grrrls see themselves as a political force. As it was for their feminist sisters in the 1970s, the ‘consciousness raising’ of personal testimonials is not meant solely as an end in itself. ‘Riot Grrrl,’ writes Ne, ‘is a river of ideas and perspectives flowing through our minds; a tributary with a swift current rippling over and around obstacles, pouring into an ocean, not to become part of the tide, but to change the tide.’[470]

[468] Piepmeier, 18.
[469] Couverture du fanzine américain *riot grrrl* (année ?) http://www.creepsix.com/pages/lookout-records.
[470] Duncombe, 70.

Pour donner à voir une occurrence plus enflammée et plus sarcastique de cette manifestation, de la part des riot grrrls, d'une sorte de « conscience de genre » investie d'une mission politique, citons surtout le « Jigsaw Manifesto », écrit et publié dans le quatrième numéro de *Jigsaw*, en 1991, par Tobi Vail, qui nous semble davantage refléter l'état d'esprit séditieux d'une majeure partie des jeunes femmes investies dans ce réseau :

> We have big plans for a grassroots, girl power, teenage girl movement of youth rebellion – jackets, we need jackets. The power of style must not be downplayed in terms of political mobilization. Can't you picture it – gang of girls – teenage girls in gangs all across america, breaking through boundaries of race and class and sexual identity, girls so strong together that they don't listen to people who tell them they are stupid or that they don't mean anything because they don't really exist – girls so strong together that no one dares to fuck with them when they are walking down the streets […] GIRL SOLDIERS.[471]

### d. Bilan provisoire

Nous entrons à ce stade de notre étude au cœur des problématiques qui l'ont motivée. Car c'est précisément de cette volonté de se constituer en force politique contestataire, révolutionnaire même, que surgissent de nombreux questionnements, et c'est autour d'elle que gravitent d'épineux problèmes. Le sentiment communautaire, qui constitue un aspect crucial des réseaux que nous nous proposons de considérer, associé aux velléités séditieuses que les riot grrrls manifestent abondamment (jusque dans leur premier cri de ralliement « Revolution Grrrl Style, Now ! », et de même que les courants épigones actuels), nous semblent légitimer l'emploi d'un terme référent tel que sous-culture contestataire. Nous justifierons davantage notre propos dans les pages qui suivent lorsque nous reviendrons sur ce concept de sous-culture et tenterons de faire poindre une définition de ce terme à la lumière des théories et réflexions auxquelles il a donné lieu.

Comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, le concept de communauté, par opposition au terme de société plus particulièrement, est au cœur des réflexions menées sur

[471] Tobi Vail, « Jigsaw Manifesto », *Jigsaw #4*, 1991, citée dans Piepmeier, 1.

les sous-cultures depuis les premiers balbutiements de la discipline qui s'intéresse à leur observation, depuis les travaux de Ferdinand Tönnies, qui à notre sens, figure parmi les premiers à formuler pour ainsi dire la dichotomie « mainstream » - « underground », toutes proportions contextuelles gardées. Le concept de sous-culture en vient, selon nous, à susciter pléthore d'interrogations de manière encore plus saillante lorsque la sous-culture s'attribue pour caractéristique majeure la contestation, et encore davantage la « révolution », lorsque la sous-culture a pour objectif idéal le renversement de l'ordre dominant pour un autre ordre, ou pour un désordre. Quand cette même sous-culture interagit de manière intime avec la culture dominante qu'elle dénonce, le casse-tête devient insoluble. La question des moyens s'avère en effet aussi difficultueuse que ne l'est celle des fins.

Nous avons particulièrement mis l'accent sur la sous-culture initiée par les riot grrrls parce que cette dernière offre un certain nombre de spécificités qui peuvent contribuer à enrichir une réflexion sur le phénomène sous-culturel de manière plus générale. La manière dont cette sous-culture s'est construite, et le fait qu'elle soit restée en perpétuel remodelage s'avère particulièrement digne d'intérêt, dans la mesure où les actrices investies dans le réseau ont fait et font montre d'une conscience affutée des problématiques en jeu. Leur lucidité en matière de phénomènes de récupération et de commodification des idées et pratiques « underground » par l'idéologie « mainstream » a notablement influencé la façon dont elles ont façonné leur entreprise.

Leur réticence à se constituer de manière frontale en bloc oppositionnel et les tactiques qu'elles ont développées et développent à cet effet réouvrent l'éventail des possibilités de résistance et d'activisme, mais donnent par ailleurs lieu à de nouveaux questionnements. Plus spécifiquement par exemple, l'articulation entre indivualités et collectivité constitue une pierre d'achoppement embarassante, qui pose problème de manière récurrente à chaque fois qu'il s'agit de penser la mobilisation ou l'activisme à la lumière des théories postmodernes, postcoloniales et queer. Ainsi que le synthétise de manière un peu schématique Stephen Duncombe dans son chapitre sur les riot grrrls :

> How do you change the tide if you are against becoming a common, communal countertide yourself? [The model they offer] is an exciting one, offering both liberty and connection at the same time – it also may not work outside of the virtual realm. […] It is very hard to translate the individual expression and personal subjectivity that is the trademark of Riot Grrrl communication into a lasting political movement. […] How does cultural action translate into

> political change? And how do you build a movement when you are afraid to coalesce as a community? […] Do they really want to change the society at all?[472]

De fait la dernière question soulevée par Duncombe n'est pas sans constituer un brûlant sujet de polémique. A notre sens, précisément, l'excès de questionnements inextricables auxquels peut donner lieu la considération de ce genre de réseaux émane en partie du fait que leurs protagonistes les façonnent sous le double coup de, et sur la tension entre, une problématique de soi à soi et une problématique de soi à la société. Cette étroite corrélation rend périlleuse la tâche de l'observateur, qui finit par devoir s'attacher à comprendre, d'une part, comment le personnel devient politique, et d'autre part, ce que peut signifier le politique quand il est le résultat de définitions et de perspectives personnelles. Il obscurcit d'ailleurs également le sens que peut donner l'*insider* à sa propre participation à un tel genre de réseau social.

Dans quelle mesure une sous-culture contestataire peut-elle vraiment l'être, et dans quelle mesure ses adeptes ont-elles et ont-ils réellement pour objectif de subvertir les termes de la logique dominante ? Quel sens donner à une sous-culture protestataire, et de quel(s) sens ses acteurs peuvent-ils investir leurs pratiques ? Vers quoi peut tendre la démarche contre-culturelle ? N'est-elle vouée qu'à demeurer contre-culturelle, et ses initiateurs agissent-ils en connaissance de cause ? Dans ce cas, pourquoi ? Si elle est vouée à subvertir les termes de « normalité », comment s'extraire d'une logique si envahissante, si difficilement contournable, et si constamment naturalisée ? Quels outils utiliser et pour quoi faire ? Comment conceptualiser un projet de vie alternatif, non-capitaliste pour exprimer cela de manière rudimentaire, compte tenu de l'hégémonie du système en place dont le caractère contagieux va jusqu'à transir toute tentative de réflexion hors de sa logique ?

Ce sont ces questions que nous allons à présent envisager, dans le cadre de la troisième partie de ce travail, qui visera notamment à tenter de cerner certains aspects des relations excessivement complexes et ambivalentes qui existent entre culture « dominante » et sous-culture contestataire, entre marge et norme, entre mainstream et underground. Pour ce faire, et dans la mesure où ces questions sous-tendent une grande partie des études sous-culturelles (et peut-être même culturelles), nous avons choisi de faire un point théorique et de rappeller les évolutions des conceptualisations auxquelles a donné lieu cette discipline de recherche, afin d'appréhender au mieux ces problématiques épineuses, et d'ancrer notre travail dans un contexte et une tradition scientifiques. Nous nous autoriserons donc dans un premier temps un retour en arrière, en ce qui concerne certains de ces aspects théoriques, aspects dont nous

[472] Duncombe, 70.

avons jugé qu'ils s'avéraient éclairants pour une meilleure compréhension de notre sujet d'étude.

# III. Remise en contexte théorique. Le champ des études sous-culturelles et le cas de la sous-culture punk féministe

## 1. Définition générale et émergence du concept de sous-culture

### a. La double paternité Tönnies – Durkheim

Nous l'avons dit, nous souhaitons inscrire la présente recherche dans la lignée des nombreux travaux qui ressortissent du champ de prospections communément désigné par « études sous-culturelles », lui-même sous-groupe du domaine des études culturelles. Si cette dénomination compte un certain nombre de détracteurs, notamment depuis que l'on tente d'enrichir ce champ avec les apports des théories postmodernes, elle nous semble néanmoins présenter une utilité certaine, en ce qu'elle regroupe une série de réflexions menées autour de sujets d'études divers mais s'articulant tous autour de problématiques générales similaires et récurrentes.

Pour tenter encore une fois de délimiter au mieux notre problématique et d'étoffer notre perspective, il nous semble judicieux de synthétiser ce qui nous semble constituer le cœur des réflexions auxquelles a donné lieu la discipline, d'en dégager les principales lignes directrices, les évolutions, et les principaux thèmes qui traversent la littérature qui y est associée. A nouveau, il ne s'agit bien évidemment pas de présenter un tableau exhaustif de la question, mais simplement de remettre le présent travail dans un contexte théorique afin de lui donner plus d'assise. Pour ce faire, nous avons choisi de partir du « général » afin d'atteindre au mieux le « particulier » par la suite.

Bien que l'usage du terme « sous-culture »[473] dans les travaux académiques semble ne s'être développé que depuis la seconde moitié du vingtième siècle, l'intérêt et les observations littéraires suscités par cette forme de socialisation, de regroupement affinitaire ou vital,

[473] Nous avons choisi de traduire le terme anglais « subculture » de la sorte pour nous aligner sur la majorité des usages, malgré le caractère dépréciatif que revêt la préposition « sous- » en français.

généralement marginal, dans une mesure plus ou moins importante, ou tout au moins envisagé comme tel par la majorité, remonte à bien plus loin dans le temps. Les origines de la logique qui préfigure, quant à elle, le tour que prennent aujourd'hui les études sous-culturelles sont à resituer, de manière approximative, à la fin du dix-neuvième siècle.

Avant de décrire la manière dont cette discipline s'est structurée depuis lors, il nous faut ici dire un mot de ce que ce terme de « sous-culture » désigne à notre sens et fournir quelques éléments préliminaires de définition, définition que nous tenterons d'affiner à travers notre approche diachronique. Selon Chris Jenks, les premiers usages du terme de « sous-culture », dans le champ littéraire des sciences sociales (et Jenks pose clairement la distinction entre premiers usages du terme et premiers usages du concept), remontent à la seconde moitié des années 1940. Il cite deux définitions liminaires issues à cette époque : la première est proposée par Milton Gordon en 1947 qui décrit ainsi le terme : « a subdivision of a national culture, composed of a combination of factorable social situations such as class status, ethnic background, regional and rural or urban residence and religious affiliation, but forming in their combination a functional unity which has an integrated impact on the participating individual. »[474] Quant à la seconde, on la doit à Komarovsky et Sargent, qui, deux années plus tard, en 1949, affirment pour leur part: « The term 'subculture' refers… to cultural variants displayed by certain segments of the population. Subcultures are distinguished not by one or two isolated traits – they constitute relatively cohesive social systems. They are worlds within the larger world of our national culture. »[475] Chris Jenks consacre une partie conséquente de son ouvrage consacré au concept de sous-culture à faire poindre le caractère excessivement flou et ambigu que revêt ce terme, en tentant de dégager, selon ses propres termes, une « archéologie » de ce champ d'études à l'intersection de nombreuses disciplines et traditions.

Dans l'anthologie que coordonne par ailleurs Ken Gelder, *The Subculture Reader*, ce dernier définit ainsi succinctement le terme de sous-culture :

> Subcultures are groups of people that are in some way represented as non-normative and/or marginal through their particular interests and practices, through what they are, what they do, and where they do it. They may represent *themselves* in this way, since subcultures are usually well aware of their differences, bemoaning them, relishing them, exploiting them, and so on. But they will also be represented like this by the others, who in response can bring an entire apparatus of social classification and regulation to bear upon them.[476]

[474] Cité dans Chris Jenks, *Subculture: The Fragmentation of the Social* (Londres, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 2005) 7.
[475] Cités dans Jenks, *Subculture*, 7.
[476] Ken Gelder (sous la direction de), *The Subcultures Reader*, deuxième édition (New York : Routledge, 2005) 1.

Comme on peut le percevoir dans cette définition, et comme Gelder le stipule ailleurs, la manière dont une sous-culture peut-être conçue est autant, sinon davantage, informée par les discours du « dehors » que par les discours du « dedans » : « Every subculture – every social group, large or small, which can be considered as in some way subcultural – carries a set of narratives about itself, some of which are generated internally while others, usually more visible and pervasive, are developed and deployed in and by the society around it. »[477] En un sens, la sous-culture tire sa structure et sa nature-mêmes de ce constant va-et-vient entre ces deux sphères narratives, entre les points de vues des « *insiders* » et ceux des « *outsiders* » pour reprendre les termes d'Howard Becker, dont nous reparlerons plus loin. La dichotomie « mainstream » - « underground » est pour ainsi dire inscrite jusque dans le patrimoine génétique sous-culturel, elle entre en jeu dans la constitution de ces groupes sociaux en tant que tels.

Dans une perspective similaire à celle que développe Jenks quelques années plus tard, Sarah Thornton, qui collabore avec Gelder pour la première édition de l'anthologie précédemment mentionnée, évoque, elle aussi, les difficultés qui surgissent lorsqu'il s'agit de délimiter nettement les frontières de ce qu'englobe le champ sous-culturel. Par ailleurs, de même que Gelder, elle souligne le rôle des discours des « *outsiders* » dans la formation de cette catégorie « sous-culturelle », qui participe précisément de cette ambivalence. Ainsi affirme-t-elle :

> What is a 'subculture'? What distinguishes it from a 'community'? And what differentiates these two social formations from the 'masses', the 'public', 'society', 'culture'? These are obstinate questions to which there is no agreed answer but rather a debate – the problem at the root of which is about how scholars imagine and make sense of people, not as individuals, but as members of discrete populations or social groups. Studies of subcultures are attempts to map the social world and, as such, they are exercices in representation. In attempting to depict the social world or translate it into sociology (or cultural studies or any of the other disciplines that are active in the field), we are unavoidably involved in a process of construction.[478]

Avec le souci de tenter néanmoins d'œuvrer à une définition de ce concept si fuyant, Gelder, dans l'ouvrage individuel qu'il consacre ultérieurement aux sous-cultures, indique six points

[477] Ken Gelder, *Subcultures : Cultural Histories and Social Practice*s (New York et Londres : Routledge, 2007) 2.
[478] Thornton citée dans Jenks, *Subculture*, 12.

qui ont permis jusqu'ici de comptabiliser une pratique sociale au nombre des phénomènes sous-culturels. Ainsi affirme-t-il :

> First, subcultures have routinely been understood and evaluated negatively in terms of their relation to labour or work […] Second (and this point follows on from the first), subcultures are often understood ambivalently at best in relation to class […] Third, subcultures […] territorialise their places rather than own them, and it is in this way that their modes of belonging and their claims on place find expression. Fourth, subcultures generally come together outside of the domestic place, away from home and family. […] A fifth cultural logic tends to equate subcultures with excess or exaggeration, registering the 'deviance' of a subculture through a range of excessive attributes. […] Finally, a sixth, related cultural logic […] develops out of the late nineteenth century and casts modern subcultures in opposition to the banalities of mass cultural forms. Here, subcultural identity is pitched against the conformist pressures of mass society and massification. At the same time however, it is also understood as a structured refusal of one of mass society's prevailing 'symptoms', alienation.[479]

On aura déjà compris que ce dernier point est plus fondamental que les autres pour envisager le cas de ce que nous avons choisi d'appeler la sous-culture punk féministe américaine, et qu'en ce sens le présent travail, en abordant ce sujet à travers le prisme « mainstream » - « underground » ne déroge pas à la tendance couramment dominante dont fait mention Gelder. Par ailleurs, les « *insiders* » de ces réseaux elles et eux-mêmes se positionnent en grande partie de la sorte, en opposition à une culture de masse qu'elles et ils considèrent comme hégémonique. Dans une certaine mesure d'ailleurs, le discours et les pratiques des « *insiders* » des réseaux riot grrrls et de leurs formes postérieures dérivées se nourrissent des analyses qui ont pu être faites des phénomènes sous-culturels, notamment du punk.

Mais avant d'aborder ces points de manière plus extensive, précisément parce qu'il s'agit de discours, de mises en contexte, d'édification de cadres d'analyse et de compréhension, il semble éminemment intéressant de voir au terme de quelles évolutions, de quels glissements de focales, ce sixième et dernier point mentionné par Gelder a acquis la centralité qu'il occupe aujourd'hui.

Bien que l'on puisse faire remonter la naissance de la littérature s'attachant à rendre compte des phénomènes sous-culturels à une période largement antérieure,[480] il semble que la

[479] Gelder, *Subcultures*, 3-4.

[480] Ken Gelder débute son « arbre généalogique » des études sous-culturelles en mentionnant notamment l'émergence de la « *rogue literature* » au milieu du seizième siècle en Angleterre, dont il décrit en ces termes la

forme que prend ce domaine d'études aujourd'hui trouve ses origines à la fin du dix-neuvième siècle, sous les plumes de deux auteurs, dont les influences restent encore prégnantes aujourd'hui. Nous nous rangeons en effet derrière l'avis de Ken Gelder, qui voit dans l'ouvrage de Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, publié en 1887, une pierre d'angle déterminante pour la suite de l'évolution de ce champ de réflexions. Tönnies développe dans *Gemeinschaft und Gesellschaft* (généralement traduit par *Communauté et Société*) une théorie socio-politico-philosophique très largement empreinte des analyses développées par Karl Marx, reposant sur l'existence d'une distinction entre deux formes différentes de vie en société, l'une, donc, primordiale, désignée par le terme de « communauté » et la seconde, dérivée, à laquelle il fait référence en employant le terme « société ».

Selon Tönnies, la caractéristique centrale de la « communauté » réside dans sa nature « organique », dans le fait que les membres de celle-ci agissent en totale connivence, unis et tendus vers un but commun. La forme la plus « pure » de « communauté » est celle qui réunit les volontés de ses membres d'abord par les liens du sang. Mais le vivre ensemble, la cohabitation à petite échelle peuvent également relever de cette forme organique de vie en société. Tönnies décrit ainsi cette dernière (*Gemeinschaft*) :

> The theory of *Gemeinschaft* is based on the idea that in the original or natural state there is a complete unity of human wills. This sense of unity is maintained even when people become separated. It takes various forms, depending on how far the relationship between differently situated individuals is predetermined and 'given'. The common root of these relationships is the all-embracing character of the sub-conscious, 'vegetative' life that stems from birth: human wills, each one housed in a physical body, are related to one another by descent and kinship; they remain united, or become so out of necessity.[481]

---

nature : « ['Rogue literature' was] devoted to the chronicling of criminal types and criminal activities in and around the city. » Gelder, *Subcultures*, 5. Dans la même perspective, on peut également citer le travail de Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, qui constitue une sorte de panel/étude des populations nomades de Londres, basé sur des entretiens. Mayhew estime (et ouvre son étude sur cette considération) que, s'il existe une dialectique indéniable commune à la totalité de la société, il s'agit de la dichotomie qu'il établit ainsi : « the wanderers and the settlers – the vagabond and the citizens – the nomadic and the civilized tribes. » cité dans Gelder, *Subcultures*, 12. La description que fournit Mayhew des « nomades » dans la suite de son propos n'est pas sans préfigurer la manière dont seront envisagées nombre de sous-cultures par la suite : « The nomad is distinguished from the civilised man by his repugnance to regular and continuous labour […], by his inability to perceive consequences ever so slightly removed from immediate apprehension – by his passion for stupefying herbs and roots, and when possible for intoxicating fermented liquors […], by an immoderate love of gaming, frequently risking his own personal liberty upon a single cast – by his love of libidinous dances. », cité dans Gelder, *Subcultures*, 12.

[481] Tönnies, 22.

Pour plus de clarté et de concision, citons la synthèse que propose Emile Durkheim, qui établit un compte rendu critique de l'ouvrage de Ferdinand Tönnies deux ans plus tard et résume de manière passablement poétique la conception de la « communauté » selon ce dernier :

> Ce qui constitue [la *Gemeinschaft*], c'est une unité absolue qui exclut la distinction des parties. Un groupe qui mérite ce nom n'est pas une collection même organisée d'individus différents en relation les uns avec les autres ; c'est une masse indistincte et compacte qui n'est capable que de mouvements d'ensemble, que ceux-ci soient dirigés par la masse elle-même ou par un de ces éléments chargé de la représenter. […] Ce qui tient les individus unis et confondus dans ce cas, c'est ce que l'auteur appelle *Verständnis* (consensus). C'est l'accord silencieux et spontané de plusieurs consciences qui sentent et pensent de même, qui sont ouvertes les unes aux autres, qui éprouvent en commun toutes leurs impressions, leurs joies comme leurs douleurs, qui, en un mot, vibrent à l'unisson.[482]

A cette conception quelque peu utopiste de cette forme de vie communautaire, Ferdinand Tönnies oppose donc la « société », *Gesellschaft*, qu'il qualifie au contraire de mécanique, individualiste. Il s'agirait de la société moderne, industrielle et capitaliste, résultant du développement de gros pôles urbains et au concept de propriété. Ainsi décrit-il celle-ci de la façon suivante :

> The theory of *Gesellschaft* takes as its starting point a group of people who […] live peacefully alongside one another, but in this case without being essentially united – indeed, on the contrary, they are here essentially detached. […] They remain separated in spite of everything that unite them […] Nothing happens in *Gesellschaft* that is more important for the individual's wider group than it is for himself. On the contrary, every one is out for himself alone and living in a state of tension against everyone else. The various spheres of power and activity are sharply demarcated, so that everyone resists contact with others and excludes them from his own spheres.[483]

Avec cette conception binaire de ces deux modes de vie en société, Ferdinand Tönnies inaugure, il y a près d'un siècle et demi, une tradition subséquente qui persistera longtemps, préfigurant, d'une certaine façon, les concepts de « mainstream » et « underground » et introduisant l'épineuse dichotomie authenticité-inauthenticité qui hante autant les pratiques

[482] Emile Durkheim, « Communauté et société selon Tönnies » in *Emile Durkheim, Textes. 1. Eléments d'une théorie sociale* (Paris : Éditions de Minuit, 1975) 383 à 390. En ligne sur http://classiques.uqac.ca/classiques/index.php (accès 6 novembre 2010)
[483] Tönnies, 52.

d'une partie des protagonistes des phénomènes sous-culturels que les écrits de certains de leurs observateurs et observatrices. Comme le souligne Gelder dans son ouvrage : « Tönniesian notions of community can also lend subcultural narratives a certain kind of romance, underwriting a subculture's distinction from 'mainstream' or 'conventional' society and reproducing through that subculture a version of Tönnies's binary of 'authentic' (in the subculture) and 'inauthentic' (in society) social relationships. »[484]

Avant de revenir en détail sur la postérité de la dichotomie initiée, en partie, par les théories de Tönnies et de mentionner quelques uns des nombreux échos qu'elle trouvera dans les discours des « *outsiders* » autant que dans ceux des « *insiders* », il nous faut ici mentionner ce qui nous semble constituer la seconde théorie majeure qui influencera ceux-ci. Dans une veine sensiblement différente, le concept d'anomie que développe Emile Durkheim nous apparaît en effet déterminant pour toute une partie des théories sous-culturelles ultérieures. Pour résumer de manière nécessairement réductrice, Durkheim, dans son ouvrage *Le Suicide*, paru quelques années après l'ouvrage de Tönnies, en 1897, établit l'anomie comme l'une des causes qui mènerait un individu à mettre fin à ses jours. Durkheim part du principe qu' « Un vivant quelconque ne peut être heureux et même ne peut vivre que si ses besoins sont suffisamment en rapport avec ses moyens. Autrement, s'ils exigent plus qu'il ne peut leur être accordé ou simplement autre chose, ils seront froissés sans cesse et ne pourront fonctionner sans douleur. »[485] Or, continue t-il, « c'est le propre de l'activité humaine de se déployer sans terme assignable et de se proposer des fins qu'elle ne peut pas atteindre ». [486]

Ainsi pour pallier cette insatiabilité qui mènerait nécessairement à la désespérance, l'homme doit être contraint par une instance extérieure régulatrice à laquelle il reconnaît une autorité indubitable. Et selon Durkheim, « Seule, la société, soit directement et dans son ensemble, soit par l'intermediaire d'un de ses organes, est en état de jouer ce rôle modérateur; car elle est le seul pouvoir moral supérieur à l'individu, et dont celui-ci accepte la supériorité. Seule, elle a l'autorité nécessaire pour dire le droit et marquer aux passions le point au-delà duquel elles ne doivent pas aller. »[487] Lorsque cette autorité n'est plus admise, et Durkheim affirme que la société moderne souffre de ce mal, l'homme est confronté à une situation d'anomie et renvoyé à ses passions insatiables.

Si à première vue, le lien entre la théorie Durkheimienne de l'anomie et les développements des théories sous-culturelles ultérieures n'est pas forcément patent, il nous semble pourtant revêtir une importance cruciale et concourt à rendre ce champ d'études

[484] Gelder, *Subcultures*, 26.
[485] Emile Durkheim, *Le Suicide* (Paris : Presses Universitaires de France, 1990) 272.
[486] Durkheim, *Le Suicide*, 274.
[487] Durkheim, *Le Suicide*, 275.

complexe et instable. A notre sens, le binôme Tönnies-Durkheim incarne le caractère Janusien qui domine cette discipline depuis son émergence, et illustre les deux tendances qui l'ont dominée jusqu'ici et que nous allons tenter de dégager.

### b. L'Ecole de Chicago : sous-cultures, anomie, sociologie urbaine et criminologie

Pour Ken Gelder, l'émergence du champ des études sous-culturelles en tant que tel est à situer au moment où les chercheurs de l'Ecole de Chicago fondent la renommée du département de sociologie de cette université, au début du vingtième siècle. Ainsi dit-il à propos de cette école :

> Sociology here meant *urban* sociology: the study of constituent groups or social types in the city – and the registering of the city's sheer complexity. This is where subcultural studies formally begins, in empirical urban fieldwork that recognizes the socializing imperatives of people even as it finds itself drawn to marginal or 'unassimilated' social types: the delinquent, the recent immigrant, the gang members, the 'hobo' and so on.[488]

Un peu dans la même perspective que celle qu'avait adoptée Henry Mayhew dans son ouvrage *London Labour and the London Poor* quelque cinquante années plus tôt, il s'agit ainsi, pour bon nombre de ces sociologues, d'observer des groupes sociaux, essentiellement dans leur relation à l'espace géographique qu'ils occupent, nommément le grand pôle urbain que constitue Chicago. Notons à ce propos que l'intérêt accordé à l'espace, au territoire, et au lien entre phénomènes sous-culturels et développement urbain continue d'ailleurs par la suite d'occuper une place importante dans les études sous-culturelles.

La double influence de Tönnies et de Durkheim se fait largement sentir dans les travaux des sociologues de Chicago, et commence à définir les deux directions dans lesquelles vont se développer les études sous-culturelles dès lors. Robert Ezra Park par exemple, continue de formuler en termes dichotomiques la vie en société, en s'intéressant notamment aux questions de migrations. Gelder décrit ainsi la manière dont Robert Park conçoit cette sorte de dualité :

[488] Gelder, *The Subcultures Reader*, 19.

> The first [of the two kinds of places in the world] is 'typically, a small isolated community', unaffected by others around it and socially stable, where there is social consensus and very little internal conflict; but the second refers to those places, like Chicago, defined by movement and migration and which can seem to have very little consensus at all. […] Park saw the stability of isolated communities as desirable in one sense, since it meant that a shared culture – built upon a stable society – could flourish […] Migration and mobility, on the other hand, tend to 'complicate social relations' undoing social cohesion as people disperse and mix – but in the process they produce what Park thought of as *civilisation*, defined by movement and cross-cultural contact and communication.[489]

Nous allons revenir bientôt sur ce point, mais cet extrait laisse déjà entrevoir qu'ici, la vision passablement manichéenne de Tönnies et sa glorification de la « communauté », sont largement atténuées.

Dans son livre influent, *The City* (1925), Robert E. Park considère que la ville se construit autour d'une tension entre cohabitation et ségrégation. Pour lui, la ville se morcèle en « régions morales », qui autorisent autant les circulations des individus qu'elles restent imperméables les unes aux autres :

> The processes of segregation establish moral distances which make the city a mosaic of little worlds which touch but do not interpenetrate. This makes it possible for individuals to pass quickly and easily from one moral milieu to another, and encourages the fascinating but dangerous experiment of living at the same time in several different contiguous but otherwise widely separated, worlds.[490]

Cette imbrication entre perméabilité et imperméabilité, cette structure urbaine en « régions morales » a pour effet, selon Park, de faciliter l'émergence et le développement de groupes qu'il qualifie « d'excentriques », de régions morales pour lesquelles un « code moral divergeant prévaut » et qui sont partie intégrante de la « vie, sinon normale, au moins naturelle de la ville ».[491]

De fait, par la suite, ce sont les groupes pour lesquels un « code moral divergeant prévaut » qui intéressent une grande partie des chercheurs sociologues rattachés à l'Ecole de Chicago. C'est à ce moment-là que le champ des études sous-culturelles se lie de plus en plus étroitement avec ce que l'on appelle alors communément la sociologie des comportements

[489] Gelder, *Subcultures*, 28.
[490] Robert E. Park, « The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment », reproduit dans l'anthologie coordonnée par Gelder, *The Subcultures Reader*, 32.
[491] Park in Gelder, *The Subcultures Reader*, 33.

déviants ainsi que la criminologie. C'est également à la suite de certaines de ces études que l'Ecole de Chicago devient célèbre pour avoir développé la méthode ethnographique, l'observation de terrain et le recueil d'entretiens et de récits de vie.

Ainsi par exemple, 1923 voit la parution de l'ouvrage de Nels Anderson intitulé *The Hobo*, qui s'appuie sur l'observation participante menée par l'auteur et facilitée par le fait que ce dernier fut lui-même « hobo »[492] lorsqu'il était plus jeune. Dans cette étude, la conception duelle de la vie en société est encore largement patente. Pour Anderson, comme pour Park, il existe toujours des poches de « communauté » au milieu de la « société ». Gelder affirme à propos de l'ouvrage d'Anderson et de son étude des sans-domiciles :

> He described the main 'stems' through the city, the various streets and precincts and parks frequented by hobos where a kind of hobo community flourished: 'The veteran of the road find other veterans; the old man find the aged; the chronic grouch finds fellowship; the radical, the optimist, the crook, the inebriate, all find others here to tune in with'. Anderson called this *Hobohemia*, a bohemia of the homeless.[493]

Dans la même perspective ethnographique, une étude de Frederic M. Thrasher, fondatrice dans le domaine de la criminologie est publiée quatre ans plus tard, en 1927, intitulée *The Gang: A Study of 1,313 Gangs in Chicago*. Tout comme Park, Thrasher met l'accent sur l'impact de la vie urbaine dans la formation de ces groupes. Par ailleurs, la définition qu'il fournit de ces gangs préfigure largement celle que d'autres présentent plus tard au sujet de sous-cultures diverses :

> The gang is an interstitial group, originally formed spontaneously, and then integrated through conflict. It is characterised by the following types of behaviour: meeting face-to-face, milling, movement through space as a unit, conflict and planning. The result of this collective behaviour is the development of tradition, unreflective internal structure, *esprit de corps*, solidarity, morale, group awareness, and attachment to a local territory.[494]

Selon Gelder toujours, Thrasher corrèle le sentiment d'appartenance dont font montre les membres de gangs à une forme de vie en société « primitive », peu éloignée du sentiment organique décrit par Tönnies.

---

[492] Terme que l'on pourrait traduire par vagabond, ou sans domicile fixe, bien que ces deux termes restent des traductions imparfaites du vocable américain.
[493] Gelder, *Subcultures*, 33.
[494] Thrasher cité dans Gelder, *Subcultures*, 35.

Comme le laissent entrevoir les lignes directrices des ouvrages précédemment mentionnés, la dichotomie communauté/société reste donc prégnante dans bon nombre des ouvrages des années 1920 issus de l'Ecole de Chicago. Pour beaucoup d'entre eux, les groupes sous-culturels (qui ne sont la plupart du temps pas désignés en ces termes, précisons-le) envisagés dans leur rapport à l'espace, les « régions morales » formées par des associations diverses ne constituent rien de moins que des poches, des reliquats de cette vie en société que l'on pourrait qualifier de pré-moderne. Comme peut l'affirmer Gerard Delanty, dans son ouvrage consacré à l'évolution du concept de « communauté », au sujet des études issues de l'Ecole de Chicago datant de cette période : « It might be said that these studies tended to see community as something preserved in the locality, while being under threat in the wider city. An interpretation might be that the city has become absorbed into the *Gesellschaft* of society while *Gemeinschaft* is preserved in the vestiges of locality. »[495]

Néanmoins, si Ken Gelder et Gerard Delanty mettent l'accent sur l'influence de Ferdinand Tönnies sur les études issues de l'Ecole de Chicago, nous nous permettrons d'affirmer que, selon nous, ce sont bien davantage les conceptions Durkheimiennes qui marquent le plus ces dernières. Dans celles-ci en effet, la conception éminemment nostalgique développée par Tönnies est largement relativisée par ces sociologues, qui ne conçoivent pas de manière absolument pessimiste le développement urbain. A notre sens, leur vision des choses se rapproche de manière beaucoup plus frappante de ce qu'Emile Durkheim affirme et défend dans son compte rendu critique de *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Ce dernier explique ainsi :

> Comme l'auteur, je crois qu'il y a deux grandes espèces de sociétés et les mots dont il se sert pour les désigner en indiquent assez bien la nature : il est regrettable qu'ils soient intraduisibles. Comme lui j'admets que la *Gemeinschaft* est le fait premier et la *Gesellschaft* la fin dérivée. Enfin j'accepte dans ses lignes générales l'analyse et la description qu'il nous fait de la *Gemeinschaft*. Mais le point où je me séparerai de lui, c'est sa théorie de la *Gesellschaft*. […] Je crois que la vie des grandes agglomérations sociales est tout aussi naturelle que celle des petits agrégats. Elle n'est ni moins organique ni moins interne. En dehors des mouvements purement individuels, il y a dans nos sociétés contemporaines une activité proprement collective qui est tout aussi naturelle que celle des sociétés moins étendues d'autrefois. Elle est autre assurément ; elle constitue un type différent, mais entre ces deux espèces d'un même genre, si diverses qu'elles soient, il n'y a pas une différence de nature.[496]

[495] Gerard Delanty, *Community* (Londres et New York : Routledge, 2003) 54.
[496] Durkheim, « Communauté et société selon Tönnies » in *Emile Durkheim, Textes I*, disponible en ligne sur http://classiques.uqac.ca/classiques/index.php (accès 7 novembre 2010).

La vision de Durkheim, tout comme, nous semble-t-il, celle que développent les sociologues de Chicago, apparaît ici parfaitement exempte des accents romantiques et Marxistes que revêtaient les écrits de Ferdinand Tönnies. Il est intéressant de remarquer que, d'un point de vue méthodologique, les chercheurs de Chicago vont aussi dans le sens que préconise Durkheim et ce dernier regrette que Tönnies n'ait pas procédé de la sorte. Durkheim conclut ainsi le texte que nous venons de citer :

> Dans la seconde partie de son ouvrage surtout M. Tönnies analyse des concepts dont il développe systématiquement le contenu plus qu'il n'observe les faits. Il procède dialectiquement ; on retrouve chez lui ces distinctions, ces classifications symétriques de concepts si chères aux logiciens allemands. Le seul moyen d'aboutir eût été de procéder inductivement, c'est-à-dire d'étudier la *Gesellschaft* à travers le droit et les mœurs qui lui sont propres et qui en revêtent la structure.[497]

Par ailleurs, l'usage qui est fait du concept d'anomie à partir de la fin des années 1920 par d'autres chercheurs issus de l'Ecole de Chicago, et le développement subséquent des études criminologiques et de la sociologie de la déviance vont, selon nous, dans le sens de ce lignage Durkheim-Chicago. Ainsi par exemple, en 1928, dans son étude intitulée *The Suicide*, Ruth Shonle Cavan reprend largement le concept Durkheimien d'anomie. Pierre Saint-Arnaud, dans son ouvrage consacré à la littérature et la modernité urbaine aux Etats-Unis, explique ainsi à propos l'ouvrage de Cavan :

> L'étude cherche à expliquer de manière scientifique ce que les romanciers ont tous, dès le début du siècle, isolé comme le phénomène dramatique par excellence dans le cadre urbain : la désintégration de la personnalité humaine par incapacité totale d'adaptation à un milieu hautement exigeant et sélectif. Comme d'autres chercheurs de l'époque, Cavan constate le déclin de la vie communautaire dans les différentes aires culturelles de la ville et avec lui l'affaiblissement sévère des institutions traditionnelles telles que la famille, la religion, pour guider socialement et moralement l'individu. Ce dernier devient alors livré à lui-même dans un milieu qui met exclusivement en valeur le succès matériel, la sécurité économique […] Cavan conclut que la grande cité moderne se présente de soi comme un milieu pathogène, conflictuel, un théâtre parfait pour générer différents types de désorganisation sociale, notamment le suicide.[498]

---

[497] Durkheim, « Communauté et société selon Tönnies » in *Emile Durkheim, Textes I*, disponible en ligne sur http://classiques.uqac.ca/classiques/index.php (accès 7 novembre 2010).

[498] Pierre Saint-Arnaud, *Park, Dos Passos, Metropolis. Regards croisés sur la modernité urbaine aux Etats-Unis* (Ville de Québec : Les Presses de l'Université Laval (en collaboration avec les Presses Universitaires du Mirail), 1997) 83-84.

Quelques années plus tard, en 1938, Robert K. Merton réutilise lui aussi le concept d'anomie développé par Durkheim, dans un article intitulé « Social Structure and Anomie ». Il lie certains parcours criminels à cette distorsion déjà mise en relief par Durkheim entre la fin et les moyens qui mènent certains individus à s'engager sur des chemins « troubles ». Ainsi dit-il :

> The cultural demands made on persons in this situation [low economic status] are incompatible. On the one hand, they are asked to orient their conduct toward the prospect of accumulating wealth and on the other, they are largely denied effective opportunities to do so institutionally. The consequences of such structural inconsistency are psycho-pathological personality, and/or antisocial conduct, and/or revolutionary activities. The equilibrium between culturally designated means and ends becomes highly unstable with the progressive emphasis on attaining the prestige-laden ends by any means whatsoever. Within this context, Capone represents the triumph of amoral intelligence over morally prescribed 'failure', when the channels of vertical mobility are closed or narrowed.[499]

Si dans ces deux cas, c'est à un niveau individuel plus que collectif, semble-t-il, que l'anomie génère des parcours de vie « déviants », trois autres auteurs réutilisent le concept Durkheimien, toujours dans le domaine des études criminologiques, et l'utilisent pour tenter d'expliquer des comportements collectifs. Edwin Sutherland, en 1937, avec son livre *The Professional Thief*, Milton M. Gordon, dans un article intitulé « The concept of the Sub-Culture and its Application » datant de 1947, et Albert K. Cohen, dans son ouvrage *Delinquent Boys: The Culture of the Gang*, publié en 1955, font en effet également usage du concept d'anomie qui entraîne certains individus à s'engager dans la déviance, mais ils insistent aussi sur l'importance d'une dynamique d'ensemble, de groupe, et affirment qu'il ne s'agit pas pour ces déviants de nier les concepts de norme et de but imposés par la société dans leur globalité, mais bien de procéder à des réajustements, et ce notamment en trouvant des pairs.

Le lien entre criminologie, sociologie de la déviance et études sous-culturelles devient ici nettement plus obvie. Gelder affirme :

> This view of criminal activity as a social practice was influential for criminology and is especially important to subcultural studies […] Delinquency, [Cohen] insists, is a social phenomenon, with 'gangs of boys *doing things together*… deriving their meaning and flavour from the fact of togetherness and governed by a set of common understandings, common

[499] Robert K. Merton, « Social Structure and Anomie », *American Sociological Review*, Vol.3, N°5 (Octobre 1938) 679.

> sentiments, and common loyalties'. Delinquents cannot adjust to prevailing social norms or accept social goals. But they are not therefore socially alienated. […] He saw that nonconformity was not so much a form of maladjustment as *re-adjustment*. One may very well reject society's norms and goals, but that doesn't mean to say that one is therefore norm-less (or even goal-less).[500]

De manière très claire, la démarche d'un Cohen annonce l'émergence de la seconde génération à représenter l'Ecole de Chicago.

### c. Sous-cultures, interactionnisme et Etudes Culturelles

Cette approche préfigure notamment les travaux d'Howard Becker, qui constituent l'un des points d'ancrage des études sous-culturelles telles qu'elles sont envisagées aujourd'hui. Le vocabulaire qu'emploie Becker est d'ailleurs déjà présent dans les propos de Cohen :

> The crucial condition for the emergence of new cultural forms is the existence, *in effective interaction with one another, of a number of actors with similar problems of adjustment*. These may be the entire membership of a group or only certain members, similarly circumstanced, within the group. Among the conceivable solutions to their problems may be one which is not yet embodied in action and which does not therefore exist as a cultural model.[501]

Howard Becker, lui aussi issu de l'Ecole de Chicago, publie son ouvrage phare, *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*, en 1963. Celui-ci s'attache à étudier les parcours de vie « déviants » et la construction de sous-cultures « déviantes » en examinant d'une part le cas des fumeurs de marijuana, d'autre part celui des musiciens de jazz. Là encore, la démarche utilisée est ethnographique.

Tout comme Cohen, il considère que les sous-cultures sont le produit d'un mal-être ressenti communément par un groupe vis-à-vis des normes de la société dominante, et tout comme chez Cohen, le lexique des interactions et autres ajustements occupe une place majeure dans son étude. Ainsi dit-il : « La conscience de partager un même destin et de

[500] Gelder, *Subcultures*, 41-42.
[501] Albert K. Cohen, « A General Theory of Subcultures », reproduit dans l'anthologie coordonnée par Gelder, *The Subcultures Reader*, 54.

rencontrer les mêmes problèmes engendre une sous culture déviante, c'est-à-dire un ensemble d'idées et de points de vue sur le monde social et sur la manière de s'y adapter, ainsi qu'un ensemble d'activités routinières fondées sur ces points de vue. »[502]

Pour Becker, le « déviant » passe par un processus que le chercheur nomme « carrière », au cours duquel le sujet procède à une série d'ajustements de comportement par rapport à la fois au groupe de pairs, mais aussi par rapport aux « *outsiders* ». Ainsi, le « déviant » ne devient « stable » (c'est-à-dire ne demeure « déviant ») que dans la mesure où, d'une part, il apprend à « participer à une sous-culture organisée autour d'une activité déviante particulière »[503] et, d'autre part, selon Becker, « Etre pris et publiquement désigné comme déviant constitue probablement l'une des phases les plus cruciales du processus de formation d'un mode de comportement déviant stable. »[504]

Le concept Durkheimien d'anomie est encore sous-jacent, mais Becker donne un tour fondamentalement nouveau aux études sous-culturelles en accordant une place cruciale au processus d'étiquetage auquel la société dominante a recours, et au caractère éminemment relatif que revêt la notion de « déviance » dans la mesure où celle de norme ne l'est pas moins. Ainsi, Selon Marlène Benquet, « Becker pose que la déviance n'est pas une qualité de l'acte commis, mais une conséquence de l'application par le groupe social de normes et de sanctions à un transgresseur. La déviance est donc le produit d'une transaction effectuée entre un individu ayant transgressé une norme et un groupe social, elle est le produit d'une interaction sociale. »[505] La définition que Becker donne de la déviance au terme de son étude est relativement éloquente à cet égard : « [La déviance est le] résultat du processus d'interaction entre des individus ou des groupes : les uns en poursuivant la satisfaction de leurs propres intérêts, élaborent et font appliquer les normes sous le coup desquelles tombent les autres qui, en poursuivant la satisfaction de leur propres intérêts, ont commis des actes que l'on qualifie de déviants ».[506]

Plus qu'il ne s'attache à dégager la spécificité de tel ou tel groupe « déviant », Howard Becker s'intéresse à la validité de l'idée même de déviance et procède à un va-et-vient entre prise en considération des discours des « *insiders* » et de ceux des « *outsiders* ». Il explique ainsi, au début de son étude, qu'il s'intéressera « moins aux caractéristiques personnelles et sociales des déviants, qu'au processus au terme duquel ils sont considérés comme étrangers

---

[502] Howard Becker (traduit de l'américain par J.P. Briand et J.M. Chapoulie), *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance* (Paris : Métailié, 1985) 60-61.
[503] Becker, 54.
[504] Becker, 54
[505] Marlène Benquet, « Note de lecture », consulté en ligne sur http://socio.ens-lsh.fr/livres/livres_becker_outsiders_note.php (accès 8 novembre 2010).
[506] Becker, 187.

au groupe, ainsi qu'à leurs réactions à ce jugement ».[507] Sous la plume et le regard de Becker, sous-cultures « déviantes » et culture dominante sont ainsi en étroite interdépendance, une interdépendance à laquelle font d'ailleurs abondamment référence les musiciens de jazz qu'interroge le chercheur.

Ainsi, dès cette époque, les problématiques que soulèvent une partie des protagonistes des réseaux « underground » aujourd'hui sont en germe : bien que la démarche des musiciens de jazz de Becker ne se double pas de visées politiques, comme cela peut-être le cas pour les musicien-ne-s punk féministes que nous étudions, ceux-ci sont déjà préoccupés par le dilemme entre jouer « commercial » pour survivre et rester fidèle à leurs goûts. C'est tout le débat engagé plus tard par les réseaux qui nous occupent, tournant autour, notamment, de la question de « se vendre » ou pas à de grosses maisons de disques qui est ici préfiguré.

Par ailleurs, selon nous, l'ouvrage de Becker constitue d'autant plus une charnière qu'il est l'un des premiers à prendre l'orientation qui prévaudra dès lors dans les études sous-culturelles, en jetant un pont entre études sous-culturelles, études culturelles et culture populaire. Jusqu'ici, l'étude des sous-cultures se focalisait principalement sur la déviance et la criminalité, sur des groupes marginaux dont les pratiques sous-culturelles relevaient moins d'un choix de vie que d'une conséquence de la convergence de plusieurs paramètres géographiques et socio-économiques. En s'intéressant aux musiciens de jazz, Becker constitue, semble-t-il, l'un des premiers à amorcer un virage vers ce qui, à la fin des années 1960, sera décrit comme le « relativisme sous-culturel », un virage certainement corroboré par le développement exponentiel des media de masse et de la critique concomitante de cette massification.

Alors que précédemment les études des chercheurs de l'Ecole de Chicago étaient plus volontiers axées autour de groupes exclus de la société, dont les « membres » mettaient en place des pratiques collectives pour survivre, la perspective adoptée diffère sensiblement à partir de la fin des années 60 : il s'agit, dès lors, d'observer les individus qui mettent en place des pratiques collectives pour s'exclure d'eux-mêmes d'une société qu'ils refusent, et qui, dans une certaine mesure, les refuse, mais d'une manière plus subreptice et tacite qu'elle ne le faisait pour les groupes déviants étudiés auparavant. Comme nous allons le voir, c'est cette logique qui gouvernera notamment les travaux du centre d'études culturelles de Birmingham. Gelder affirme ainsi :

> In earlier Chicago School accounts, subcultures were often associated with homelessness, immigrant street gangs, criminal underworlds, homosexuality: their differences were often,

[507] Becker, 33.

> althought not always, strikingly apparent. Later on, as subcultural studies tied itself to cultural studies, subcultural distinctions were seen in terms of a refusal of mass cultural forms and of social 'incorporation'.[508]

Vers la fin des années 1960, par ailleurs, le terme de « sous-culture » s'est assez largement disséminé aux Etats-Unis, et revêt, à partir de ce moment-là, un caractère moins « définitif » qu'auparavant. Il commence à désigner des groupes d'individus dont les pratiques sous-culturelles sont moins déterminantes, constituent moins la facette centrale de leur identité, et sont moins fréquemment associées à la notion de « déviance » ou de criminalité. En 1970, David O. Arnold élabore la première anthologie d'articles qui ressortissent au champ des études sous-culturelles, intitulée *The Sociology of Subcultures*.[509] Dans son introduction, Arnold rend compte du fait que ce domaine s'est distendu, élargi, en affirmant : « Most sociologists today seem to think that subculture analysis is useful only to students of deviant behavior. Actually, its value extends to most, perhaps all, of the subfields of sociology ».[510]

Pour cette nouvelle génération de sociologues, donc, la notion de sous-culture est passablement moins liée à celle de déviance, et les frontières entre sous-cultures sont nettement moins rigides qu'elles ne l'étaient précédemment : le degré d'investissement des protagonistes de celles-ci peut s'avérer bien plus anecdotique. Gelder voit dans cette conception des choses un embryon de pensée post-moderne. Ainsi, dans un article intitulé « Subculture Marginality » qu'il présente dans l'anthologie qu'il coordonne, Arnold explique :

> Virtually, every person participates in several subcultures, and he can participate in each of these to different degrees. This variation can occur along lines of time, intensity and extensiveness. A member may spend only a small portion, a moderate portion, or all his time in a given subculture. Furthermore, while a member can apportion time to various subcultures at different periods, he can also participate in two or more simultaneously […] Since 'subculture' is the sociologist's way of delineating boundaries around presumed systems of norms, it is reasonable to expect that not all participants will draw the boundaries in the same manner.[511]

Dans une perspective similaire, John Irwin, un sociologue californien, met également l'accent sur la nécessité de rendre compte de cette perméabilité des frontières sous-culturelles, dont il

[508] Gelder, *The Subculture Reader*, 11.
[509] David O. Arnold (sous la direction de), *The Sociology of Subcultures* (Berkeley : The Glendessary Press, 1970).
[510] Arnold, 3.
[511] David O. Arnold, « Subculture Marginality », in Arnold, 87.

estime qu'elle s'est largement accrue aux Etats-Unis entre les années 1950 et les années 1970, et s'écarte de la démarche des chercheurs de Chicago. Il explique ainsi : « The Chicago School's concept of gangs, subcultures, and behaviour systems did not approach the casualness of the worlds I was involved in. All such gangs and subcultures suggested too much commintment, determinism, instrumentality, and stability in membership. »[512]

Selon lui, les media de masse sont pour beaucoup dans cet amollissement, en quelque sorte, de la catégorie « sous-culture » dans la mesure où ils contribuent à répandre le concept (même si le terme lui-même de « sous-culture » n'est pas systématiquement celui qui est utilisé. Irwin voit un signe de la banalisation de l'idée de « sous-culture » dans l'usage répandu du terme « *scene* » à l'époque). Dans un article rédigé pour l'anthologie coordonnée par Arnold, « Notes on the Present Status of the Concept of Subculture », Irwin, au seuil de la décennie des années 1970, estime ainsi que la démarche sous-culturelle relève désormais davantage d'un choix de mode(s) de vie. Il introduit également une nouvelle idée importante en prenant en compte le fait que les acteurs de ces « *scenes* » participent à celles-ci en ayant en quelque sorte, de manière croissante, la conscience de ce concept de « sous-culture » en tête.[513] Irwin explique :

> People today are becoming more aware of the existence of subcultures, variant lifestyles or social worlds, and are more often structuring their own behavior, making decisions and planning future courses of action according to their conception of these explicit subcultural entities. […] Perhaps twenty years ago most people took American culture for granted and assumed that it was the same for everyone. [...] Presently [...], because of the mass media, behavioral scientists' exposés of deviant subcultures, geographical mobility, and higher education, a larger segment of American people have recognized the extent of cultural variation in the country. Accompanying this realization is a shift in one's conception of his own values and beliefs. One may no longer take the 'goodness' or the 'rightness' of his own culture or subculture for granted. In effect, he is beginning to experience *subcultural relativism*. [514]

Notons ici qu'en ce qui concerne notre cas d'étude, ce point s'avèrera de fait déterminant : la conscience que manifestent les protagonistes des réseaux punk féministe de la nature de leur association en sous-culture modèle de fond en comble cette dernière, on l'aura sans doute

[512] Irwin cité dans Gelder, *Subcultures*, 44.
[513] A cet égard, on a d'ailleurs déjà vu que cela était déjà le cas dans les années 1960 : chez les musiciens de jazz étudiés par Howard Becker, par exemple, cette autoréflexivité était déjà présente.
[514] John Irwin, « Notes on the Present Status of the Concept of Subculture » in Arnold, 166-167.

déduit du chapitre précédent.[515] Les riot grrrls et les réseaux subséquents ont en effet largement tiré des leçons de la représentation des phénomènes sous-culturels dans les sphères médiatiques « mainstream » mais aussi dans les sphères académiques, pour ré-évaluer les moyens qui s'offraient à elles et eux de s'associer afin de pouvoir prétendre à une certaine pérennité ou un certain potentiel. Nous reviendrons plus longuement sur ce point,[516] qui fournit des pistes de réflexion intéressantes, et refonde en effet fondamentalement le concept de sous-culture.

Selon Irwin, donc, la conscience que manifeste l'individu de sa propre participation à une démarche sous-culturelle change la nature même de la définition que l'on pouvait donner auparavant de ce terme. Comme le résume Arnold dans l'introduction qu'il écrit pour l'article d'Irwin :

> Irwin opens up a new issue by suggesting that our ways of viewing subcultures must change because the nature of subcultures themselves has been changing. Whereas the concept of subculture was once used by the sociologist to organize his understanding of the social world, it is now used by the very members of that social world to organize their activity within it.[517]

De fait, l'élément qui nous apparaît se dégager le plus nettement de l'anthologie élaborée par Arnold, réside dans la difficulté que semblent éprouver tous les contributeurs à établir de manière claire ce en quoi consiste exactement une sous-culture et à donner une définition cohérente de ce terme. Selon nous, comme le pressent d'ailleurs John Irwin, et comme il l'exprimera plus clairement quelques années plus tard, nous allons le voir, cette difficulté est certainement à mettre en partie au compte de l'entrée en jeu des media de masse au rang de donnée déterminante dans les questionnements liés au champ des études sous-culturelles.

C'est à ce moment-là vraisemblablement, que ce domaine se lie indivisiblement au domaine des études culturelles et que s'opère une sorte de fusion des problématiques posées par l'Ecole de Chicago avec celles qu'ont déjà commencé de poser certains penseurs de l'Ecole de Francfort à partir des années 1920, ou bien encore avec les sujets de réflexion et de rébellion dont font part les Situationnistes à partir des années 1950. Le champ des études sous-culturelles change en effet de nature et adopte une double généalogie qui lui confère, encore à ce jour, un caractère ambigu et qui démultiplie les points d'achoppement à prendre

[515] Voir par exemple la sous partie 4 du chapitre II consacrée aux questions d'identité et de communauté, pages 162 à 181.
[516] Voir notamment pages 270 à 283.
[517] Arnold, 120.

en considération. L'évolution de ce champ de réflexion est d'autant plus délicate à retracer qu'elle s'opère très différemment aux Etats-Unis et en Europe. Comme l'explique Gelder, c'est donc John Irwin qui, aux Etats-Unis, figure parmi les premiers sinon à établir des liens entre les deux disciplines, tout au moins à entreprendre le glissement de perspective dont nous venons de parler en reconnaissant le nouveau rôle prépondérant des media de masse et l'essor extraordinaire de la société du spectacle. En combinant et dépassant la démarche ethnographique urbaine développée par les sociologues de l'Ecole de Chicago et les théories interactionnistes en vogue à partir des années 1950, Irwin en arrive finalement à axer ses réflexions autour des mêmes sujets qui préoccupent les chercheurs du Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham à partir du milieu des années 1960, dont la démarche, le cadre théorique et la méthodologie sont pourtant, à l'origine, passablement différentes.

Ainsi donc, un certain nombre des thèmes de réflexion qui occupent de manière centrale les études sous-culturelles subséquemment apparaissent sous la plume de ce dernier, à partir, notamment, de son ouvrage datant de 1977, intitulé *Scenes*. Les lexiques du loisir, du divertissement et du spectacle occupent une place majeure dès les premières pages de l'ouvrage du sociologue californien, qui bien qu'il se départisse du modèle chicagoan, ouvre son étude par un chapitre intitulé « Meanings of the Modern City ». Irwin stipule ainsi en ouverture :

> The city emerged, developed and endured for centuries as a *social machine*. It was primarily a complex instrument doing the collective work of a people or an assemblage of peoples, and it allowed them to increase in size, density, variety, and prosperity. […] The city was a place where people joined in the tasks, rituals, and other common activities necessary for them to coexist, survive, and grow as a large and complex society. […] However for a growing number of city residents, particularly younger people in modern nations such as the United-States, these societal and provider functions are no longer the primary purposes of the city. […] Work is no longer seen as a fundamental, collective survival effort. […] Today, many people perceive the city more than anything else as the place one lives in or travels to for these expressive and leisure activities. Now more than ever before, the city has become an *entertainment machine*.[518]

Notons ici qu'outre les thématiques précédemment mentionnées, on en voit émerger une autre dans cet extrait, qui revêt depuis lors un caractère également crucial dans les études sous-culturelles, à savoir l'attention toute particulière portée aux « jeunes », et le lien fréquemment établi entre sous-culture et adolescence. Sans nous attarder plus longuement sur le travail de

[518] John Irwin, *Scenes* (Beverly Hills et Londres : Sage Publications, 1977) 21-22.

John Irwin, il faut enfin remarquer que le motif dichotomique authenticité-inauthenticité apparaît aussi de manière récurrente dans son étude. Irwin indique en effet que les divers degrés d'investissement des acteurs d'une sous-culture leur valent un statut et/ou une désignation particuliers au sein de cette dernière, et génèrent un certain nombre de tensions. Evoquant certaines « *scenes* » qui se sont développées au cours des années 1950-1960, Irwin indique :

> Jazz musicians, for instance, and hustlers, pimps, serious artists and fully commited bohemians lived the major 1950s activity system scenes 24 hours a day. The late 1950s saw more and more people […] beginning to group around the full-time scene performers. […] This progression was not without considerable tension. The 'hangers-on' were viewed with some contempt by the true insiders, and therefore it was difficult for nonessential members of the scenes to create legitimate, full-time places for themselves.[519]

Comme nous allons le voir, cette thématique de l'authenticité, généralement assortie de considérations nostalgiques, informe très largement les discours qui sont élaborés autour des sous-cultures, et ceci est particulièrement le cas pour la sous-culture punk. Si, d'ailleurs, ce thème empreint notablement les discours des « *insiders* » et rejaillit sur leurs pratiques (nous pouvons ici noter toutefois qu'en ce qui concerne les punks féministes, et les riot grrrls, un souci a parfois été accordé à tenter de ne pas se laisser prendre dans les filets de la nostalgie. Tobi Vail, par exemple, se montre assez radicale à cet égard, notamment dans son blog personnel *Jigsaw Underground*)[520] les commentaires des « *outsiders* » ne sont pas davantage exempts de ce genre de débats.

### d. L'individu et le groupe, quelle primauté ?

[519] Irwin, 54.
[520] Blog personnel de Tobi Vail, http://jigsawunderground.blogspot.com/ (accès 15 octobre 2010)

Pour terminer cette présentation de l'évolution des premières conceptions américaines des phénomènes sous-culturels, il nous semble éminemment intéressant d'observer un dernier changement de perspective. Nous avons dit que, selon nous, les chercheurs de l'Ecole de Chicago avaient davantage été influencés par les théories d'Emile Durkheim que par celles de Tönnies. Leurs études des populations marginales et déviantes s'appuient en effet en partie sur le concept d'anomie, et sont assez majoritairement dépourvues de toute vision idéalisante d'un état organique sociétal qui serait en tout point préférable à la manière dont se développent les pôles urbains au moment où ils écrivent. Leur vision est bien plus nuancée, bien qu'ils reconnaissent généralement l'existence de deux formes différentes de vie en société, dans une perspective similaire à celle de Durkheim, que nous avons mentionnée plus haut.Par ailleurs, ils accordent une importance cruciale à l'individu et, dans un certain sens, à une forme de dimension psychologique, à l'impact que peut générer le sentiment d'anomie sur les comportements individuels. Depuis les travaux de Park ou de Thrasher, jusqu'à ce que l'on désigne fréquemment par « interactionnisme », l'identité individuelle constitue *la* variable déterminante des phénomènes qu'observent ces sociologues. Chris Jenks à propos de cette tradition de l'Ecole de Chicago, explique ainsi, dans ce qui nous semble constituer l'un des meilleurs ouvrages consacrés aux sous-cultures de ces trente dernières années, *Subculture: The Fragmentation of the Social* :

> Chicago sociology was […] person centred, […] individualistic, micro or what has come to be formulated as social-psychological. […] Instead of viewing people as if they were constantly determined and prey to the constraints of external factors in this tradition, we find the individual actor occupying central stage. This tradition argued most forcefully concerning the centrality and the absolute uniqueness of human behaviour. On another level they also systematically advised that the key to understanding society as a whole lay in a detailed understanding of the typical features of individual human action.[521]

Si la notion de groupe est essentielle dans les théories développées par la mouvance interactionniste, comme ce peut être le cas chez un Howard Becker par exemple, c'est avant tout toujours la logique individuelle qui prévaut et gouverne la logique collective. Les notions d'arbitrage et de délibération personnels sont activement mobilisées. Pour citer à nouveau Jenks :

> Symbolic interactionism […] directs us to adress individual actors, but not individuals in isolation as this is a sociological not a psychological theory. Individuals are our topic but

[521] Jenks, *Subculture*, 52-54.

> individuals as they relate to one another in the process of interaction. More specifically we might say that the source of interest for interactionism is individuals united in an intersubjective web or network of meaning […] We are engaged in a perspective primarily concerned with individual human choice and decision-making.[522]

Il semble qu'à partir de certains travaux menés vers le milieu des années 1960, les études sous-culturelles amorcent un virage vers une logique qui prévaut pendant longtemps par la suite, notamment dans les études menées par les chercheurs du Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham. En effet, cet intérêt manifesté pour la dimension psychologique individuelle en tant que paramètre déterminant des pratiques et associations sociales cède le pas à une démarche qui considère le groupe avant l'individu. Comme nous le verrons à propos de l'école de Birmingham, ce changement de perspective trouve d'ailleurs son écho méthodologique dans le passage de la méthode empirique ethnographique à celle, davantage littéraire, de l'analyse sémiotique des pratiques sociales. Comme le note Gelder, cette approche est initiée au préalable par les travaux de certains chercheurs de Chicago dans le domaine criminologique, qui soulignent l'importance de la dimension collective, émulative en quelque sorte, pour expliquer les comportements déviants. Evoquant l'ouvrage d'Edwin Sutherland, *The Professional Thief* (1937), ainsi que celui d'Albert K. Cohen, *Delinquent Boys: The Culture of the Gang* (1955), Gelder indique ainsi :

> Sutherland realised that criminal behaviour was not an individualised, pathological form of behaviour but, rather, a matter of what he called 'differential association': arising out of one's social connections with other criminal types, with those who commit crimes rather than those who do not. […] Like Sutherland, Cohen argues against psychiatric approaches to delinquency which individualize and pathologize it. Delinquency, he insists, is a social phenomenon, with 'gang of boys doing things together… deriving their meaning and flavour from the fact of togetherness and governed by a set of common understandings, common sentiments, and common loyalties.'[523]

Plus tard, avec la démarche de John Irwin exposée dans son ouvrage, *Scenes*, ce glissement se fait encore plus manifeste. Cette idée du « faire ensemble », de l'être ensemble, prend largement le pas sur la conception « atomiste », pour ainsi dire, que manifestaient plus volontiers les interactionnistes et les sociologues de Chicago. Ainsi peut-on lire dans cet ouvrage, à titre d'exemple :

[522] Jenks, *Subculture*, 56.
[523] Gelder, *Subcultures*, 41.

> The lifestyle scene […] offers modern city dwellers settings in which to commingle with others, engage in collective, expressive activities, and establish more enduring social relationships. […] As with activity systems scenes, mutual participation in lifestyle scenes provide individuals with a pool of shared categories, a set of values, beliefs, symbols, and terms which will allow them to deepen their interaction, once initiated, past the barriers which separate strangers in the city.[524]

On peut percevoir dans cet extrait la mise en valeur de cet aspect collectif : ici, semble-t-il, l'individu n'acquiert en effet une forme de complétude que dans son rapport aux autres, que dans sa participation à une ou des communautés.

Ce qui rend à notre sens ce glissement si intéressant, c'est la mesure dans laquelle il est assorti de la résurgence d'accents nostalgiques ou utopiques tels qu'ils pouvaient se manifester dans les écrits de Ferdinand Tönnies. La vision que propose John Irwin de la ville moderne, par exemple, n'est pas sans rappeler la définition qu'établissait Tönnies de la *Gesellschaft* :

> The modern city […] has erected barriers between people. In the highly mobile city, most people one meets, passes, or finds oneself among are total strangers. One has little in common with them beyond the same physical location and, most of the time, the same national tongue. Usually, there is not enough trust or shared meanings to get beyond superficial 'niceties' or necessary public propriety. […] People have been forced to adopt a highly impersonal, particularized mode of interaction.[525]

Pour Irwin, conséquemment, la démarche sous-culturelle, la mise en place de « *scenes* », relève d'une palliation à la fragmentation urbaine et s'apparente nettement à une survivance de la *Gemeinschaft*.

Concomitamment, et c'est là qu'apparaît l'élément qui nous intéresse le plus, John Irwin semble être l'un des premiers à évoquer un groupe sous-culturel en des termes quasi épiques pour ainsi dire. C'est à partir de ces années-là, vers la fin des années 1970, que se développe considérablement cette manière, empreinte de romantisme, d'aborder ce genre de phénomènes sociaux, et que s'adjoint la question d'authenticité, d'héroïsme presque. En effet, comme peut le notifier Ken Gelder à ce sujet : « Irwin's account gave these two subcultures [hippies and surfers] a rise-and-fall narrative that would anticipate Dick Hebdige's view of the inevitable incorporation of British punks just a couple of years later. […] The first phase for a

[524] Irwin, 62.
[525] Irwin, 25.

subculture is its formation; this is followed by its expansion, its corruption, and finally its stagnation. »[526]

## 2. Constitution de la discipline « Etudes sous-culturelles ». Le CCCS

Nous verrons plus loin que ce changement de focalisation semble, depuis quelques années, s'opérer dans le sens inverse, et qu'à nouveau, la question de l'individu semble redevenir prévalente par rapport à celle du collectif. Néanmoins, la précédente citation de Gelder nous fournit une transition opportune pour faire à présent mention des perspectives développées par les chercheurs du Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham, qui, encore aujourd'hui, constituent l'un des soubassements capitaux du champ des études sous-culturelles.

### a. Sous-culture : une double résistance à la culture dominante et à la culture « parente ».

Le Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) ouvre ses portes en 1964 à Birmingham, avec pour premier directeur Richard Hoggart, et restera actif jusqu'en 2002. C'est aux chercheurs issus de ce centre que l'on doit, dans ses traits les plus fondamentaux, la forme générale que prennent les études sous-culturelles aujourd'hui, malgré le fait que,

[526] Gelder, *Subcultures*, 45-46.

comme son nom l'indique, le centre ne soit pas entièrement dévolu à l'étude de ces phénomènes, mais bien aux études culturelles de manière plus générale. Au moment où le CCCS est constitué, ce champ d'études en est, lui aussi, à ses balbutiements. Nous avons vu qu'il était éminemment délicat d'établir une définition satisfaisante du terme de sous-culture. De même l'appellation « études culturelles » recèle son lot d'ambiguïtés et d'imprécisions. Chris Jenks s'appuie sur la généalogie établie par Stuart Hall pour tenter de cerner ce domaine d'investigations. Ainsi dit-il :

> So what is [cultural studies]? It is in many senses a hybrid and an ill-disciplinated hybrid. […] Hall's hagiography for 'cultural studies' points, rightly, to beginnnings not so much on terms of continuities as in terms of fractures : 'In serious, critical work, there are no 'absolute beginnings' and few unbroken continuities […] What is important are the significant breaks – where old lines of thought are disrupted, older constellations displaced, and elements, old and new, are regrouped around a different set of premises and themes… Cultural studies, as a distinctive problematic, emerges from one such moment, in the mid-1950's'.[527]

Comme l'explique Jenks, Stuart Hall établit ce point de départ flottant à cette période car elle marque le début d'une tendance qui trouve son expression littéraire dans les travaux de trois « pères fondateurs » de la discipline : Richard Hoggart qui publie *Uses of Literacy: Aspects of Working Class Life* en 1957, Raymond Williams avec *Culture and Society* en 1963, et E.P. Thompson avec *The Making of the English Working Class* en 1968. Jenks explique en effet :

> Hoggart, Williams and Thompson are collected, by Hall, as the 'caesura' from which 'cultural studies' sprang because all three treated working class culture (with a disregard for the 'culture debate' over cultural stratification into high, low or mass) as active, coherent, intelligible located within history, and – even though all three worked within Marxist materialist traditions – not solely reducible to a developing set of economic conditions.[528]

Gelder, s'accorde lui aussi à voir dans ces trois chercheurs les précurseurs de la logique qui gouverne les études culturelles et sous-culturelles telles qu'elles sont menées au CCCS (bien qu'il ne fasse pas mention du fait que Hall ait établi ce lignage). Il distingue quatre tendances majeures communes à ces derniers qui marqueront de leur sceau les études postérieures. Ainsi explique-t-il :

[527] Jenks, *Subculture*, 108.
[528] Jenks, *Subculture*, 109.

> Hoggart, Williams and Thompson provided a set of positions or perspectives upon which researchers at the CCCS during the 1970s drew in order to understand the phenomenon of subcultures. First, their focus was on the English working class, understood as a Gemeinschaft, a community bound to a neighbourhood and tied together by family. Second, these prehistories of the English working class established a 'them' and 'us' binary with varying degrees of dissent, as well as a programme for writing 'history from below'. Third, the emphasis was cultural: on rituals, traditions and practices, and the meaning they conveyed. Fourth, contemporary life, defined through mass communication, mass cultural forms, entertainment and consumerism was seen as a threat to all this and therefore viewed negatively: dispersing and dumbing down those who fell under its influence – a younger generation especially.[529]

De fait, pour une majeure partie des chercheurs du centre de Birmingham, le phénomène sous-culturel est par la suite envisagé de manière récurrente en termes de conflit, conflit qui résulte d'un double antagonisme : un antagonisme de classe d'abord, un antagonisme que l'on pourrait qualifier de générationnel ensuite. Logiquement, un grand nombre des recherches menées au CCCS prennent ainsi pour objet les jeunes issus de la classe ouvrière anglaise.

Avec son livre *Subcultural Conflict and Working Class Community*, Phil Cohen, en 1972, formule les bases de la logique qui prévaudra par la suite au CCCS. Ce dernier explique que les sous-cultures issues des classes ouvrières telles que la sous-culture skinhead, mod, ted,[530] ou les gangs, sont d'abord l'expression d'un rejet de l'ordre dominant, non seulement parce qu'il domine, mais également parce qu'il tend à détruire une prétendue organicité de la classe ouvrière, à saper un esprit communautaire de l'ordre de la *Gemeinschaft* de Tönnies qui était sensé y régner précédemment. Son étude est consacrée aux populations issues de la classe ouvrière dans le London East End, et pour Cohen, l'aménagement urbain récemment entrepris joue un rôle décisif dans ce travail de sape de l'esprit communautaire ouvrier. La dichotomie qu'il établit entre « environnement ouvrier » et « environnement classe moyenne » rappelle de manière flagrante, bien qu'une plus grande place soit ici conférée à la donnée économique, la binarité formulée par Tönnies. Ainsi dit-il :

> [The reasons why the new environment is the way it is] are ideological in so far as the plans are unconsciously modelled on the structure of the middle-class environment, which is based on the concept of property and private ownership, on individual differences of status, wealth and

[529] Gelder, *The Subcultures Reader*, 87-88.
[530] Pour une brève définition de ces tendances, voir le glossaire en annexe.

> so on, whereas the structure of the working-class environment is based on the concept of community or collective identity, common lack of ownership, wealth, etc.[531]

Mais si la démarche sous-culturelle résulte de ce rejet des logiques de la culture dominante, celle-ci est également l'expression d'une opposition à la culture-parente, en l'occurrence, très majoritairement, la culture des classes ouvrières, sous l'influence notamment des media de masse. Ainsi pour Cohen, « Subculture is [...] a compromise solution between two contradictory needs: the need to create and express *autonomy* and *difference* from parents and, by extension, their culture and the need to maintain the security of existing ego defences and the *parental identification* which support them. »[532] Il en déduit que, dans ces conditions, l'origine et le rôle des sous-cultures initiées par les jeunes issus des classes ouvrières sont les suivants :

> The latent function of subculture is this: to express and resolve, albeit magically, the contradictions which remain hidden or unresolved in the parent culture. The succession of subcultures which this parent culture generated can thus all be considered so many variations on a central theme – the contradiction, at an ideological level, between traditional working-class puritanism and the new hedonism of consumption; at an economical level, between a future as part of the socially mobile elite or as part of the new lumpen proletariat. Mods, parkas, skinheads, crombies all represent, in their different ways, an attempt to retrieve some of the socially cohesive elements destroyed in their parent culture and to combine these with elements selected from other class fractions, symbolizing one or other of the options confronting it.[533]

Comme il est déjà clairement sensible dans ces extraits, la démarche qui a cours au Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham diffère largement de celle qui avait motivé les études des sociologues de Chicago. Bien que Cohen lie encore sa recherche à des problématiques ayant trait au développement urbain, la perspective adoptée va dans le même sens que celle que vont prendre les études sous-culturelles aux Etats-Unis à partir des travaux d'Irwin. Chez les chercheurs de Birmingham, l'importance accordée à la dimension individuelle cède très largement le pas à la considération du collectif, un collectif parfois envisagé de manière idéalisée et romantique comme on peut d'ores et déjà le percevoir dans les extraits précédents, et comme cela est d'ailleurs largement reproché à ces chercheurs par les générations postérieures qui s'investissent dans ce champ d'études.

[531] Phil Cohen, « Subcultural Conflict and Working Class Community », reproduit en partie dans l'anthologie coordonnée par Gelder, *The Subcultures Reader*, 88.
[532] Cohen in Gelder, *The Subcultures Reader*, 91.
[533] Cohen in Gelder, *The Subcultures Reader*, 89-90.

Le ton général de l'anthologie coordonnée par John Clarke et Stuart Hall, *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, publiée en 1975 et qui constitue le premier ouvrage de référence à proprement parler issu des travaux des chercheurs de Birmingham, confirme la perspective que Cohen avait commencé d'adopter trois ans plus tôt. Dans l'introduction à cet ouvrage proposée par John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson et Brian Roberts, ces derniers expliquent eux aussi la démarche sous-culturelle en invoquant la double articulation que faisait déjà poindre Cohen et en soulignant les liens à établir entre sous-culture et culture parente, mais aussi sous-culture et culture dominante. Ainsi expliquent-ils :

> In modern societies, the most fundamental groups are the social classes, and the major cultural configurations will be, in a fundamental though often unmediated way, 'class culture'. Relative to these cultural-class configurations, *sub*-cultures are sub-sets – smaller, more localised and differentiated structures, within one or other of the larger cultural networks. We must, first, see sub-cultures in terms of their relation to wider class-cultural networks of which they form a distinctive part. When we examine this relationship between a sub-culture and the 'culture' of which it is a part, we call the latter a 'parent' culture […] Sub-cultures, then, must first be related to the 'parent cultures' of which they are a subset. But, sub-cultures must also be analyzed in terms of their relation to the dominant culture – the overall disposition of cultural power in the society as a whole. Thus we may distinguish respectable, 'rough', delinquent and the criminal sub-cultures within working-class culture, but we may also say that though they differ amongst themselves, they all derive in the first instance from a 'working-class parent culture': hence, they are all subordinate sub-cultures, in relation to the dominant middle class or bourgeois culture.[534]

A nouveau, et comme c'est le cas par la suite quasiment systématiquement, l'engagement sous-culturel est perçu comme étant essentiellement l'apanage des jeunes issus de la classe ouvrière, puisque la culture dominante est envisagée comme étant celui de la classe moyenne. Les propos de Phil Cohen, dans l'ouvrage que nous citions précédemment sont, à ce titre, représentatifs de la prise de position générale : « From my point of view, I do not think the middle-class produces subcultures, for subcultures are produced by a dominated culture, not by a dominant culture. » [535] De même Jefferson et Hall établissent un distinguo entre les associations sous-culturelles de jeunes issus des classes ouvrières et celles, qu'ils qualifient de « contre-culturelles », de jeunes issus des classes moyennes. La nature, la structure et le fonctionnement de ces regroupements est, pour eux, de nature foncièrement différente :

[534] Cités dans Jenks, *Subculture*, 117-118.
[535] Cohen in Gelder, *The Subcultures Reader*, 92.

> There are some problems in deciding whether we can speak of middle-class sub-cultures in the same way and within the same sort of theoretical framework. […] We must note some clear structural differences in the response of the youth of the different classes. Working-class sub-cultures are clearly articulated, collective structures – often, 'near'- or 'quasi'-gangs. Middle-class counter-cultures are diffused, less group-centred, more individualised. […] Working-class sub-cultures reproduce a clear dichotomy between those aspects of group life still fully under the constraint of dominant or 'parent' institutions (family, home, school, work), and those focused on non-work hours – leisure, peer-group association. Middle-class counter-cultures milieux merge and blur the ditinctions between 'necessary' and 'free' time and activities.[536]

Près d'une quarantaine d'années plus tard, ce distinguo ne semble pas aussi clair que le prétendaient les chercheurs de Birmingham. Les dichotomies qu'exposent ces derniers semblent aujourd'hui beaucoup moins tranchées. D'ailleurs l'ont-elles jamais été ? Il suffit de considérer le fait que, comme nous le disions précédemment, la sous-culture punk, même dans sa manifestation britannique (peut-être moins encore même) n'a pas été un mouvement initié par la jeunesse issu des classes ouvrières pour mettre sérieusement en cause les assertions susmentionnées. On l'aura sans doute compris, le point de vue que développent les chercheurs du centre de Birmingham est largement imprégné des théories Marxistes : c'est en effet le paradigme de classe sociale qui constitue en majeure partie leur cadre d'analyse. Ces derniers soulignent constamment la dimension politique de ces formations sociales de jeunes qu'ils présentent quasi unanimement comme des poches de résistance, comme l'indique le titre de l'anthologie *Resistance Through Rituals*.

### b. Sous-cultures spectaculaires, résistance symbolique et Hégémonie

Par ailleurs, et le titre que nous venons de citer l'indique également, l'adhésion à un mouvement sous-culturel est perçue par ces chercheurs, dans un élan de pessimisme teinté de romantisme, comme une forme de résistance *symbolique* à l'ordre dominant. Ceci était déjà le

[536] John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson et Brian Roberts, « Subcultures, Cultures and Class: A Theoretical Overview » in Tony Jefferson et Stuart Hall (sous la direction de) *Resistance Through Rituals, Youth Subcultures in Post-War Britain* (Londres et New York : Routledge, 1996) 57-60.

cas chez Cohen, qui décrivait, comme nous l'avons déjà dit, l'objectif des sous-cultures de la sorte : « to express and resolve, *albeit magically*, the contradictions which remain hidden or unresolved in the parent culture » (nos italiques).

Dans un grand nombre des travaux issus du Centre de Birmingham, la sous-culture est envisagée comme une stratégie, une solution symbolique développée par certains jeunes issus des classes ouvrières, pour résister à l'ordre dominant à un niveau pour ainsi dire métaphorique. C'est leur participation à de tels réseaux qui est en elle-même signifiante, c'est en quelque sorte une fin en soi. Dans une préface pour la réédition de *Resistance Through Rituals* datant de 2006, Hall et Jefferson expliquent ainsi la démarche que souhaitaient développer les chercheurs de Birmingham au moment de la publication initiale de l'ouvrage collectif :

> The rise of youth cultures seemed to us one of the most distinctive – indeed 'spectacular' – aspects of contemporary British culture […] As it was widely phrased at the time, youth was a 'metaphor for social change'. Spectacular youth culture raised questions about the necessarily contested and contradictory character of cultural change and the diversity of forms in which such 'resistances' might find expression […] The different approaches in the book have, as a common underlying thread, questions about the political valency of 'resistance through rituals' – the relationship of highly-stylised and culturally elaborated social movements to class cultures and of cultural politics to other forms of social contestation. This was examined in, for example, the discussion in the theoretical overview of the 'spectrum of negotiated and situated solutions', the question of subcultures as 'imaginary relations' or, to use Phil Cohen's term, 'magical resolutions.'[537]

Ainsi s'opère avec la publication initiale de cette anthologie, comme le laisse entrevoir cet extrait, un autre changement déterminant. Phil Cohen envisageait encore son cas d'étude à travers le prisme géographique pour ainsi dire, dans la tradition de la sociologie urbaine développée par les chercheurs de l'Ecole de Chicago et considérait notamment que l'investissement de certains lieux par certaines sous-cultures relevait d'une réappropriation magique du territoire. Il affirme : « Territoriality is […] the process through which environmental boundaries (and foci) are used to signify group boundaries (and foci) and become invested with a subcultural value […] Territoriality appears as a magical way of expressing ownership ».[538]

---

[537] Tony Jefferson et Stuart Hall, « Once more around *Resistance Through Rituals* » in Tony Jefferson et Stuart Hall (sous la direction de), *Resistance Through Rituals: Subcultures in Post-War Britain* (Oxon et New York : Routledge, 2006) viii-ix.
[538] Cohen in Gelder, *The Subcultures Reader*, 92.

A partir de *Resistance Through Rituals*, c'est sur le caractère spectaculaire, le style, qu'est mis l'accent, et ceci est notamment à mettre en lien avec l'intérêt particulier accordé à l'importance et l'impact de la société de consommation et des media de masse sur les jeunes générations. Les chercheurs de Birmingham voient dans l'utilisation que font de la mode et du style les acteurs des sous-cultures issues de la classe ouvrière, un exemple de réappropriation de la culture dominante, celui qui signale peut-être le mieux la résistance que ceux-ci lui opposent. C'est à ce titre que l'appellation « sous-culture spectaculaire » se fait de plus en plus récurrente dans leurs travaux. Clarke, Hall, Jefferson et Roberts expliquent ainsi dans l'introduction à la première édition de l'anthologie :

> The subcultures could not have existed without the growth of a consumer market specifically geared to youth. The new youth industries provided the raw materials, the goods: but they did not, and when they tried failed to, produce many very authentic or sustained 'styles' in the deeper sense. The objects were there, available, but were used by the groups in the construction of distinctive styles. But this meant not simply picking them up, but actively constructing a specific selection of things and goods into a style. And this frequently involved subverting and transforming these things, from their given meanings and use, to other meaning and uses.[539]

Cette attention portée au style trouve, comme nous le verrons plus loin, son expression la plus poussée et certainement la plus fine dans l'analyse que produit Dick Hebdige du style punk, dans son célèbre ouvrage *Subculture: The Meaning of Style*.

Néanmoins, et c'est en ce sens que les chercheurs de Birmingham parlent de résistance symbolique, ces derniers ne voient pas dans les diverses sous-cultures qu'ils prennent pour objets d'étude de véritables possibilités de subversion, de renversement de l'ordre dominant. Ils n'y voient pas même un éventuel facteur de progrès social. Pour illustrer ce propos, on peut à nouveau citer l'introduction de *Resistance Through Rituals* :

> Through dress, activities, leisure pursuits and lifestyle, [members of a subculture] may project a different cultural response or 'solution' to the problems posed for them by their material and class position and experience. But the membership of a subculture cannot protect them from the determining matrix of experiences and conditions which shape the life of their class as a whole. […] There is no 'subcultural solution' to working-class youth unemployment, educational disadvantage, compulsory miseducation, dead-end jobs, the routinisation and

[539] John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson et Brian Roberts, « Subcultures, Cultures and Class » reproduit en partie dans l'anthologie coordonnée par Gelder, *The Subcultures Reader*, 102.

> specialisation of labour, low pay and the loss of skills. Subcultural strategies cannot match, meet or answer the structuring dimensions emerging in this period for the class as a whole.[540]

Pour ces auteurs, la participation des jeunes issus de la classe ouvrière à un phénomène sous-culturel ressort à une sorte de tractation avec l'ordre dominant, une tractation d'ailleurs toute temporaire, puisqu'elle est le fait d'une population « jeune ». Sous cet angle, la sous-culture constitue au mieux une sorte de palliatif transitoire.[541] Ainsi, expliquent toujours Clarke, Hall, Jefferson et Roberts :

> In adressing the 'class problematic' of the particular strata from which they were drawn, the different subcultures provided for a section of working class youth [...] *one* strategy for negotiating their collective existence. But their highly ritualised and stylised form suggest that they were also *attempts at a solution* to that problematic experience: a resolution which, because pitched largely at a symbolic level, was fated to fail. The problematic of a subordinate class experience can be 'lived through', negotiated or resisted; but it cannot be *resolved* at that level or by those means. [542]

Selon eux, le phénomène sous-culturel est d'autant plus inefficace pour contrevenir à l'ordre dominant qu'il s'opère dans les limites d'un terrain marginal de la vie sociale, celui du loisir. Ainsi que l'explique Gelder : « youth subcultures work their resistance out while at leisure, rather than at work: in an unproductive realm that is less constrained but more 'limited' politically speaking. »[543]

Dans une perspective encore plus pessimiste, les chercheurs du CCCS s'appuient sur les théories développées par Antonio Gramsci sur l'hégémonie et ne voient dans le

---

[540] Clarke, Hall, Jefferson et Roberts in Gelder, *The Subcultures Reader*, 97-98.

[541] Selon nous, un certain nombre des propos des acteurs et actrices de la sous-culture punk féministe invalide cette idée : en effet, il semble au contraire que l'idée de « palliatif » ainsi que celle de « tractation » surviennent davantage plus tardivement, précisément lorsque les intéressé-e-s sont moins jeunes. Ainsi par exemple, lorsque nous l'avons interrogée, Dyanne nous a confié à ce sujet : « I think it's very personal, you know people talk about politics a lot but I think it comes down to personal especially as people get older. It's about how can we live our lives and be happy, knowing what is happening in the world, knowing we're all…people are working jobs they don't wanna do, hum… […] and people are trying to figure out how do we support each other, and appreciate our lives. […] Find a relief, and not be so bogged down by all the hateful things in the world, but still find a little bit of joy and excitment. […] there's a lot of younger kids, I was one of them once, that really have this idea of oppression, and how we're gonna change the world, and change everyone's minds, and as people get older I think that it changes quite a bit. […] It's more so, how do we change ourselves as individuals, because the rest of the world exist there and it's not gonna change » (Entretien avec l'auteure précédemment mentionné, 2008). Dans une perspective similaire, Allison Wolfe nous a également expliqué : « It's important to be in a community of […] like-minded people to support each other and to validate your existence and your experiences. […] It's really nice for us just to validate each other and even make our own lives just a little bit better, a little bit more comfortable or a little bit more supportive. […] I think the older I get, the more I realize maybe it's not about revolution, I would like it to be but…We all keep on living and having day jobs, and working, to make money, and maybe buying clothes, or whatever. » (Entretien avec l'auteure, 2008).

[542] Clarke, Hall, Jefferson et Roberts in Gelder, *The Subcultures Reader*, 97.

[543] Gelder, *The Subcultures Reader*, 83.

phénomène sous-culturel qu'une victoire de plus du système dominant, une négociation de plus qui lui permet de maintenir sa suprématie. Car, selon les thèses de Gramsci telles que les utilisent les chercheurs de Birmingham, pour qu'il y ait hégémonie, il ne s'agit pas d'exercer le pouvoir de manière frontale et unilatérale, mais bien d'entretenir une relation ambiguë avec les classes subordonnées. Il s'agit de les mener davantage que de les gouverner. Pour Gramsci en effet :

> A class is dominant in two ways, i.e. 'leading' and 'dominant'. It leads the classes which are its allies, and dominates those which are its enemies. Therefore, even before attaining power a class can (and must) 'lead'; when it is in power it becomes dominant, but continues to lead as well […] There can and must be a political hegemony even before the attainment of governmental power, and one should not count solely on the power and material force which such a position gives in order to exercise political leadership or hegemony.[544]

Il s'agit de parvenir à un équilibre qui permette de légitimer la domination sous couvert de l'assentiment tacite général :

> The 'normal' exercise of hegemony […] is characterised by the combination of force and consent, which balance each other reciprocally, without force predominating excessively over consent. Indeed, the attempt is always made to ensure that force will appear to be based on the consent of majority, expressed by the so-called organs of public opinion – newspapers and associations – which, therefore, in certain situations, are artificially multiplied.[545]

L'élaboration de cet assentiment implique donc d'administrer habilement l'espace consenti aux classes dominées. Il s'agit de toujours les inclure dans une configuration, dans une logique qui reste propre à la classe dominante tout en allouant à ces groupes une marge de prétendue liberté, en constante négociation. Et donc bien évidemment d'effacer le caractère idéologique de cette configuration et de la présenter comme naturelle. Reprenant cette idée, Clarke, Hall, Jefferson et Roberts, expliquent ainsi :

> Gramsci used the term 'hegemony' to refer to the moment when a ruling class is able, not only to *coerce* a subordinate class to conform to its interests, but to exert a 'hegemony' or 'total social authority' over subordinate classes. This involves the exercise of a special kind of power – the power to frame alternatives and contain opportunities, *to win and shape consent*, so that

[544] Antonio Gramsci, « Hegemony, Intellectuals and the State », in John Storey (sous la direction de) *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (Harlow et New York : Pearson/ Prentice Hall, 2006) 210.
[545] Gramsci in Storey, 210.

> the granting of legitimacy to the dominant classes appears not only 'spontaneous' but natural and normal.[546]

Cette essentialisation, en quelque sorte, cette apparente dépolitisation de l'idéologie dominante, et la réinscription des groupes subordonnés trop « déviants », trop menaçants, dans une configuration de sens dominante occupe aussi une large place dans le travail de Dick Hebdige. Il indique au début de son ouvrage à ce propos :

> The term hegemony refers to a situation in which a provisional alliance of certains social groups can exert 'total social authority' over other subordinate groups, not simply by coercion or by the direct imposition of ruling ideas […] Hegemony can only be maintained so long as the dominant classes 'succeed in framing all competing definitions within their range' (Hall 1977), so that subordinate groups are, if not controlled; then at least contained within an ideological space which does not seem at all 'ideological': which appears instead to be permanent and 'natural', to lie outside history, to be beyond particular interests.[547]

Dans cette perspective, la possibilité laissée aux classes dominées de s'organiser en sous-culture constituerait donc l'une des « opportunités » consenties, comme les appellent Clarke, Hall, Jefferson et Roberts qui assoient l'hégémonie en place, un genre de Saturnales modernes, inoffensives car consenties par un pouvoir en place qui préfère autoriser les « poses menaçantes » pour se prévenir d'une menace « sérieuse ». Ainsi que l'affirme Stacy Corngold, « all complex industrial societies rule by non-coercive coercion, whereby political questions become disguised as cultural ones and as such become insoluble ».[548] Nous allons voir que les riot grrrls et les réseaux punks féministes ultérieurs se sont abondamment interrogés sur ce point spécifique, ont tenté de contourner les pièges de l'adoption de « poses menaçantes », notamment en floutant, d'une certaine manière, leurs intentions, et en essayant de trouver un moyen selon lequel leur entreprise pourrait être en mesure de relever d'un autre domaine que de celui de « l'opportunité consentie ».[549]

Comme commençait déjà à le laisser entendre l'extrait que nous citions plus haut et que l'on doit à Gramsci, la culture populaire et ses représentations dans les media de masse constituent logiquement, surtout à partir de la moitié du vingtième siècle l'un des principaux domaines de négociations entre culture dominante et cultures dominées. C'est en tout cas la

---

[546] Clarke, Hall, Jefferson et Roberts in Gelder, *The Subcultures Reader*, 95.
[547] Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (Londres et New York : Routledge, 1979) 15-16.
[548] Stacy Corngold, *The Melancholy Object of Consumption*, cité par Dylan Clark, « The Death and Life of Punk, the Last Subculture », in David Muggleton et Ruppert Weinzierl (sous la direction de), *The Post-Subcultures Reader* (New York : BERG, 2003) 228.
[549] Voir plus loin, notamment la sous-partie 4. d. de ce même chapitre, pages 270 à 283.

partie de cette joute constante sans doute la plus visible et identifiable. C'est d'ailleurs dans ce sens que les chercheurs de Birmingham accordent un intérêt tout particulier au style, qui constitue par excellence la facette la plus ostensible de cette joute. Hebdige écrit ainsi : « The tensions between dominant and subordinate groups can be found reflected in the surfaces of subculture – in the styles made up of mundane objects which have a double meaning. […] The meaning of subculture is […] always in dispute, and style is the area in which the opposing definitions clash with most dramatic force. »[550]

Pour les chercheurs de Birmingham, les sous-cultures auxquelles participent les jeunes issus des classes ouvrières constituent un objet d'étude excessivement intéressant dans la mesure où elles s'inscrivent dans ce champ de bataille qu'est la culture populaire.[551] Elles sont envisagées comme une tentative, souvent réussie, de « gagner du terrain » sur les définitions des classes dominantes, bien qu'elles ne constituent pas une menace réelle. Cette idée est nettement perceptible dans un article un peu plus tardif de Stuart Hall intitulé « Notes On Deconstructing 'the Popular' » : « Popular culture is one of the sites where [the] struggle for and against a culture of the powerful is engaged: it is also the stake to be won or lost in this struggle. It is the arena of consent and resistance. It is partly where hegemony arises, and where it is secured. »[552]

On trouve une prise de position similaire chez Dick Hebdige qui exprime lui aussi cette ambivalence, perceptible chez Hall : l'affirmation que les associations sous-culturelles sont en effet un moyen de gagner un peu de terrain, mais que ce dernier est toujours « loué » en quelque sorte. Dans un article postérieur à son ouvrage *Subculture: The Meaning of Style*, Hebdige explique ainsi :

> Even the spectacular subcultures of the young (whose resistance is most clearly and easily contained because it is expressed primarily through consumption, posture, through symbolic disaffection) take on some subversive value. They can be seen as attempts to win some kind of breathing space outside the existing cultural parameters, outside the zone of the given. They can be seen as collective responses on the part of certain youth fractions and factions to dominate value systems, as forms through which certain sections of youth oppose or negotiate, play with and transform the dominant definitions of what it means to be powerless […] Subculture […] is both a declaration of independence, of Otherness, of alien intent, a refusal of

[550] Hebdige, *Subculture*, 2-3.
[551] On peut noter que certain-e-s protagonistes des réseaux punk féministes semblent aller dans le sens de cette conception des choses : l'on peut par exemple à ce titre rappeler les propos de Tobi Vail que nous mentionnions, qui explique dans une entrée de son blog *Jigsaw* : « by being/becoming artists and creating culture, we can create new meanings that change how we think about and live in the world. […] when art is culture and not just in a museum, it has more potential for change. » Vail, *Jigsaw Underground*, « Underground Ideas 2009 », 18 janvier 2009, http://jigsawunderground.blogspot.com/search/label/underground%20ideas (accès 5 novembre 2010).
[552] Stuart Hall, « Notes on Deconstructing the Popular » in Storey, 453.

> anonymity, of subordinate status. It is an insubordination. And at the same time, it is also a confirmation of the fact of powerlessness, a celebration of impotence.[553]

Dans le même ordre d'idée, Tony Bennett dans son exposé sur les différentes manières d'aborder le « problème » de la culture populaire, sur les apports de Gramsci dans ce domaine de réflexion et sur l'influence de ce dernier sur les travaux du centre de Birmingham, explique lui aussi :

> To the degree that it is implicated in the struggle for hegemony – and, for Gramsci, the part played by the most taken-for-granted, sedimental cultural aspects of every day life are crucially implicated in the processes whereby hegemony is fought for, won, lost, resisted – the field of popular culture is structured by the attempt of the ruling class to win hegemony and by the forms of opposition to this endeavour. As such, it consists not simply of an imposed mass culture that is coincident with dominant ideology, nor simply of spontaneously oppositional cultures, but is rather an area of negotiation between the two within which – in different particular types of popular culture – dominant, subordinate and oppositional cultural and ideological values and elements are 'mixed' in different permutations.[554]

Néanmoins, nous ajouterions ici, et d'ailleurs certains chercheurs du CCCS portent leur attention à ces questions, que si vraisemblablement, la culture populaire constitue en effet l'un des principaux terrains sur lesquels la négociation s'opère et se laisse saisir, et qu'elle peut probablement être un vecteur de changement, en revanche l'image de cette culture populaire telle qu'elle est véhiculée par les media de masse nous semble davantage représenter l'issue des négotiations, et signaler à chaque fois le succès du système dominant dans la perpétuation de son hégémonie. Comme le soulignait Gramsci, les journaux, par exemple, ne sont que les *prétendus* organes de l'opinion publique, ce que traduit la couverture qu'ils accordent à telle où telle manifestation de culture populaire, c'est avant tout le fait que la réinscription dans une configuration de sens dominante a déjà été opérée, ou qu'elle est en passe de l'être.

### c. Hebdige, Barthes et les mythes

[553] Dick Hebdige, « Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display » in *SubStance*, N°37-38 (Madison : University of Wisconsin Press, 1983) 86-87.
[554] Tony Bennett, « Popular Cultures and the 'Turn to Gramsci' » in Storey, 221.

Parmi les chercheurs du centre de Birmingham, c'est sans doute Dick Hebdige qui a accordé le plus d'attention à ces dernières questions, qui sont d'ailleurs celles qui occupent le cœur de nos réflexions. Comme nous l'avons dit, on doit à Dick Hebdige, avec *Subculture: The Meaning of Style*, l'un des ouvrages phares du Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham, et par ailleurs, on lui doit également l'une des meilleures études consacrées au phénomène punk jusqu'à ce jour. Bien que dans cet ouvrage il s'attache également à considérer d'autres phénomènes sous-culturels, notamment les mods, les teds, les skinheads et le mouvement rasta,[555] une large partie est cependant consacrée au « décodage » du style punk, comme l'indique le titre. Hebdige s'intéresse, en outre, aux processus au terme desquels le style sous-culturel est récupéré, vidé de son sens, commodifié et finalement digéré par la société dominante, notamment par le biais des media. Notons ici que, selon nous, l'ouvrage de Dick Hebdige semble avoir constitué une influence et une base de réflexion importante pour une partie des protagonistes de la sous-culture punk féministe. Tobi Vail conseille d'ailleurs la lecture de *Subculture: The Meaning of Style* dans l'une des entrées de son blog *Jigsaw Underground*.[556]

Avant de revenir en détail sur les thèses d'Hebdige, il faut ici établir quelques précisions sur la méthodologie à laquelle ce dernier, comme d'autres chercheurs de Birmingham d'ailleurs, notamment Stuart Hall, a recours. Celle-ci diffère en effet en tous points de la méthode essentiellement ethnographique, basée sur des observations de terrain et des entretiens, que beaucoup d'observateurs des phénomènes sous-culturels, les sociologues de Chicago en tête, avaient utilisée jusqu'alors.

Selon Hebdige, la méthode ethnographique est, en effet, au moins une manière incomplète d'aborder l'étude des groupes sous-culturels, au pire elle dessert carrément ce domaine d'investigations en donnant lieu à des recherches manquant de bases et de cadres théoriques, et en passant à côté de la dimension politique, pour ainsi dire, de ce genre de phénomènes. Il affirme ainsi :

> Participant observation continues to produce some of the most interesting and evocative accounts of subculture, but the method also suffers from a number of significant flaws. In particular, the absence of any analytical or explanatory framework has guaranteed such work a marginal status in the predominantly positivist tradition of mainstream sociology. More crucially, such an absence has ensured that while accounts based upon a participant observation

[555] Pour une brève définition de ces tendances, voir le glossaire en annexe.
[556] Tobi Vail, « Not Into Fashion Shows », *The Jigsaw Underground*, entrée datée du 16 avril 2009 http://jigsawunderground.blogspot.com/search/label/underground%20ideas (accès 5 février 2011).

> approach provide a wealth of descriptive details, the significance of class and power relations is consistently neglected or at least underestimated. In such accounts, the subculture tends to be presented as an independent organism functionning outside the larger social, political and economic contexts.[557]

Hebdige se détourne en conséquence de cette méthode, et a recours, comme une bonne partie de ses congénères de Birmingham, à l'analyse sémiotique, issue des études linguistiques, en s'appuyant notamment sur l'utilisation qu'en a fait Roland Barthes auparavant.

C'est ce dernier qui dès les années 1950, élargit le champ d'application de la méthode sémiotique aux études culturelles. L'idée qui sous-tend la méthode que s'emploie à déployer Barthes, pour en dire un mot rapide et forcément réducteur, consiste à reconnaître dans la culture, notamment populaire, une sorte de langage, un enchevêtrement de textes qui, précisément dans la manière dont ils s'enchevêtrent et sont agencés, produisent une séquence de significations et tendent à reproduire ce qui s'apparente d'une certaine façon à l'hégémonie telle que la décrit Gramsci. Par « textes », il faut entendre non pas ce que désigne le terme stricto-sensu, mais un ensemble de discours et de pratiques qui « signifient », qui produisent du sens. C'est à ce titre que les chercheurs du centre d'études de Birmingham utilisent la méthode sémiotique et l'appliquent au domaine des études sous-culturelles. Le rôle de l'observateur des phénomènes sous-culturels consiste à « lire » dans ces pratiques, et à décoder la teneur de ces pratiques signifiantes. L'usage déterminant que les acteurs des sous-cultures britanniques font du style offre aux chercheurs de Birmingham, en particulier à Dick Hebdige, un terrain d'investigation fécond pour se livrer à ce décodage.

On trouve déjà chez Barthes l'idée sur laquelle reviendront par la suite Stuart Hall et Dick Hebdige, selon laquelle l'hégémonie fonctionne lorsque la configuration de sens dominante est naturalisée. Pour Barthes, les « mythes » sont à ce titre les instruments efficaces de cette essentialisation d'une configuration dominante. Ainsi affirme-t-il dans *Mythologies*, en 1956 :

> Ce que le monde fournit au mythe, c'est un réel historique, défini, si loin qu'il faille remonter, par la façon dont les hommes l'ont produit ou utilisé ; et ce que le mythe restitue, c'est une image naturelle de ce réel. […] le mythe est constitué par la déperdition de la qualité historique des choses : les choses perdent en lui le souvenir de leur fabrication. Le monde entre dans le langage comme un rapport dialectique d'activités, d'actes humains : il sort du mythe comme un tableau harmonieux d'essences. Une prestidigitation s'est opérée, qui a retourné le réel, l'a vidé d'histoire et l'a rempli de nature, qui a retiré aux choses leur sens humain de façon à leur faire

[557] Hebdige, *Subculture*, 75.

> signifier une insignifiance humaine. La fonction du mythe, c'est d'évacuer le réel : il est, à la lettre, un écoulement incessant, une hémorragie, ou, si l'on préfère, une évaporation, bref une absence sensible.[558]

Dick Hebdige inscrit donc sa démarche dans la perspective de Roland Barthes, et se pose en « mythologue » pour reprendre le terme de ce dernier. Il indique on ne peut plus clairement son entreprise en ces termes dans son introduction : « Our task [is], like Barthes', to discern the hidden messages inscribed in code on the glossy surface of style, to trace them out as 'maps of meanings' which obscurely re-present the very contradictions they are designed to resolve or conceal ».[559]

En outre, il établit en quelque sorte les protagonistes des sous-cultures qu'il étudie en mythologues eux-aussi, ou au moins, leur présuppose une forme de conscience de l'existence de tels mythes. Hebdige affirme que précisément, les sous-cultures, et en particulier la sous-culture punk, viennent en effet signaler la facticité du caractère prétendument naturel des mythes dont se drappe l'ordre en place pour asseoir son autorité. Les sous-cultures, selon lui, mettent en cause le consensus général, et dans une vision très Gramscienne des choses, négocient une part du mythe à travers l'usage qu'elles font du style, du langage ou des objets. Il explique :

> Forms cannot be permanently normalized. They can always be deconstructed, demystified, by a mythologist like Barthes. Moreover commodities can be symbolically 'repossessed' in everyday life, and endowed with implicitly oppositional meanings, by the very groups who originally produced them. The symbiosis in which ideology and social order, production and reproduction, are linked is neither fixed not guaranteed. […] As Lefebvre has written, […] there are […] 'objections and contradictions which hinder the closing of the circuit' between sign and object, between production and reproduction.[560]

Pour Hebdige, les sous-cultures relèvent de ces « objections », de ces « contradictions » qu'évoque Henri Lefebvre. Elles procèdent d'une remise en question du consensus, de l'hégémonie, en faisant allusion à ses ressorts, par le biais du style. Ainsi continue-t-il : « The challenge to hegemony which subcultures represent […] is expressed obliquely, in style. The objections are lodged the contradictions displayed […] at the profoundly superficial level of appearances: that is at the level of signs. »[561] Selon lui, le style est l'un de ces terrains sur

[558] Roland Barthes, *Mythologies* (Paris : Editions du Seuil, 1957) 230.
[559] Hebdige, *Subculture*, 18.
[560] Hebdige, *Subculture*, 16-17.
[561] Hebdige, *Subculture*, 17.

lesquels s'opère la joute entre classe dominante et classes dominées, l'une des cases de l'échiquier sur lequel se déroule la lutte pour la réappropriation du sens.[562]

> The struggle between different discourses, different definitions and meanings within ideology is […] always, at the same time a struggle within signification: a struggle for possession of the sign which extends to even the most mundane areas of everyday life […] 'Humble objects' can be magically appropriated; 'stolen' by subordinate groups and made to carry secret meanings: meanings which express, in code, a form of resistance to the order which guarantees their continued subordination. Style in subculture is, then, pregnant with significance. Its transformation go 'against nature', interrupting the process of 'normalization'. As such, they are gestures […] which challenge the principle of unity and cohesion, which contradict the myth of consensus.[563]

Le punk revêt aux yeux de Dick Hebdige un caractère foncièrement intéressant dans la mesure où cette remise en cause de l'hégémonie s'accomplit sensiblement différemment dans ce cas de la façon dont elle opère dans les autres sous-cultures. En effet, si nous suivons correctement les propos de celui-ci, le style punk est d'autant plus subversif qu'il n'engage pas vraiment cette lutte avec la classe dominante pour un réinvestissement de signification. Il signale davantage, en quelque sorte, l'absurdité de cette lutte, son caractère illusoire. C'est ainsi qu'Hebdige explique :

> The punk ensembles, [...] did not so much magically resolve experienced contradictions as *represent* the experience of contradiction itself in the form of visual puns. Thus while it is true that the symbolic objects in punk style […] were 'made to form a 'unity' with the group's relations, situation, experience' (Hall et al., 1976) this unity was at once 'ruptural' and 'expressive', or more precisely it expressed itself through rupture.[564]

Pour reprendre les termes de Barthes, le style punk met en quelque sorte au jour le soubassement historique, non pas naturel, du mythe, et le caractère conséquemment fantasmagorique de la joute auquel il donne lieu. Le punk génère une paralysie dans ce flux

---

[562] Nous verrons plus loin que la prise de position des riot grrrls et des réseaux subséquents relativement à cette question de l'usage du style dans la démarche sous-culturelle est ambivalente, voire plutôt circonspecte (voir notamment pages 276-277). Plus spécifiquement, les protagonistes de ces réseaux s'interrogent sur la place à accorder au style dans le cadre d'une lutte féministe. Ainsi par exemple Vail peut-elle affirmer : « i should probably mention that i do think a political usage of style, especially with regards to youth cultural movements, […] is viable and can be potentially liberating, though when it comes to girls, focusing so much on appearance is always going to be a double-edged sword ». Tobi Vail, « Not Into Fashion Shows », *The Jigsaw Underground*, entrée datée du 16 avril 2009. http://jigsawunderground.blogspot.com/search/label/underground%20ideas (accès 5 février 2011).
[563] Hebdige, *Subculture*, 18.
[564] Hebdige, *Subculture*, 121-122.

dialectique. Car plus qu'il ne constitue une expression visuelle de la bataille pour un espace définitionnel, un réinvestissement de sens, il procède à la liquidation pure et simple de tout espoir de validité d'une quelconque définition. A la différence de nombreuses autres sous-cultures, c'est donc le processus de démembrement du sens qui prend le pas sur le résultat en quelque sorte. Hebdige, comparant la démarche des punks avec celle des teds établit la distinction suivante : « We can express the difference between the two practices in the following formula : one (i.e. the punks') is kinetic, transitive and concentrates attention on the act of transformation performed upon the object: the other (i.e. the teds') is static, expressive, and concentrates attention on the objects-in-themselves. »[565]

Hebdige reconnaît ainsi une dimension subversive au punk précisément dans la mesure où cette « extermination » du sens remet profondément en question la validité de l'idée de « norme », ainsi que le bien fondé du « mythe », jusque dans son concept :

> We should […] not underestimate the signifying power of the spectacular subculture [...] as an actual mechanism of semantic disorder: a kind of temporary blockage in the system of representation. […] Any elision, truncation or convergence of prevailing linguistic and ideological categories can have profoundly disorienting effects. These deviations briefly expose the arbitrary nature of the codes which underlie and shape all forms of discourse. As Stuart Hall (1974) has written […]: 'New…developments which are both dramatic and 'meaningless' within the consensually validated norms, pose a challenge to the normative world. They render problematic not only how the…world is defined, but how it ought to be. They 'breach our expectancies'.'[566]

### d. Sous-cultures, récupération et commodification

Néanmoins, s'il investit la sous-culture punk d'une force réellement perturbatrice pour l'ordre dominant et ses « mythes », Dick Hebdige admet également que ce dernier, via ses systèmes de représentation notamment, dispose de grandes capacités pour dissoudre ce

[565] Hebdige, *Subculture*, 124.
[566] Hebdige, *Subculture*, 90-91.

potentiel subversif. Dans *Subculture: The Meaning of Style*, Hebdige se penche ainsi longuement sur les questions de récupération et de commodification, questions qui occupent depuis une place centrale parmi celles qui ont cours dans le domaine des études sous-culturelles. Par ailleurs, comme on l'aura compris, ces questions occupent également certains acteurs sous-culturels eux-mêmes, et notamment la quasi-totalité des protagonistes des réseaux punk féministes.

Hebdige identifie deux biais par lesquels l'ordre dominant réaffirme sa logique et délaye l'éventualité de la menace que pourrait véhiculer une sous-culture telle que le punk. Ceux-ci sont décrits en ces termes :

(1) the conversion of subcultural signs (dress, music, etc.) into mass-produced objects (i.e. the commodity form) ;

(2) the 'labelling' and re-definition of deviant behaviour by dominant groups – the police, the media, the judiciary (i.e. the ideological form).[567]

Pour Hebdige, le premier biais est à mettre en particulier en relation avec l'incontournable dépendance qu'entretient la sous-culture « spectaculaire », et dans une plus large mesure, la sous-culture « culturelle » pourrions-nous sans doute ajouter, avec les media et les objets destinés à la consommation. Dans la mesure où la sous-culture est en grande partie censée se développer sur du « vendable », le problème semble insoluble.[568] Ainsi, continue Dick Hebdige :

> It communicates through commodities even if the meanings attached to those commodities are purposefully distorted or overthrown. It is therefore difficult in this case to maintain any absolute distinction between commercial exploitation on the one hand and creativity/originality on the other, even though these categories are emphatically opposed in the value systems of most subcultures. The creation and diffusion of new styles is inextricably bound up with the process of production, publicity and packaging which must inevitably lead to the defusion of the subculture's subversive power.[569]

[567] Hebdige, *Subculture*, 94.
[568] Il est à noter que la conscience de ce problème est manifeste de la part d'une partie des protagonistes des réseaux punk féministes. Cet ancrage, bon gré mal gré, dans la logique économique est ressenti comme une fatalité plus ou moins douloureuse. Sur ce point, voir la citation de Tobi Vail en page 260, et les interrogations qu'elle y soulève.
http://jigsawunderground.blogspot.com/search/label/underground%20ideas (accès 18 mai 2011).
[569] Hebdige, *Subculture*, 95.

Ce désamorçage se traduit par un « gel » du réinvestissement sémiotique, que nous évoquions plus haut, qu'avaient pu opérer les protagonistes de la sous-culture à l'origine, lorsque ces productions sont sorties de leur contexte et largement diffusées. Il décrit ce gel de la sorte :

> As soon as the original innovations which signify 'subculture' are translated into commodities and made generally available, they become 'frozen'. Once removed from their private contexts by the small entrepreneurs and big fashion interests who produce them on a mass scale, they become codified, made comprehensible, rendered at once public property and profitable merchandise […] Youth cultural style may begin by issuing symbolic challenges, but they must inevitably end by establishing new sets of conventions; by creating new commodities, new industries or by rejuvenating old ones […] This occurs irrespective of the subculture's political orientation.[570]

Cette forme de récupération constitue le pendant le plus obvie du doublet qu'identifie Hebdige et que nous citions plus haut. La seconde forme quant à elle, celle qu'Hebdige qualifie d' « idéologique », est opérée de manière plus subreptice, sur des terrains plus mouvants. Il insiste notamment sur le rôle que jouent les media et sur l'influence de la représentation qu'ils offrent des mouvements sous-culturels. S'appuyant sur les travaux que Stuart Hall a menés sur la télévision, Hebdige décrit le processus au terme duquel les media de masse parviennent à juguler le potentiel révolutionnaire d'une sous-culture en faisant entrer celle-ci dans le cadre dominant en la « normalisant » en tant qu'Autre.[571] Il explique à cet égard:

> The media, as Stuart Hall has argued, not only record resistance, they 'situate it within the dominant framework of meanings' and those young people who choose to inhabit a spectacular youth culture are simultaneously returned, as they are represented on TV and in the newspaper, to the place where common sense would have them fit (as animals certainly, but also 'in the family', 'out of work', 'up to date', etc.). It is through this continual process of recuperation that the fractured order is repaired and the subculture incorporated as a diverting spectacle within the dominant mythology from which it in part emanates: as 'folk devil', as Other, as Enemy.[572]

---

[570] Hebdige, *Subculture*, 96.

[571] Là encore, nous allons voir que les riot grrrls, en pratiquant une forme d'auto-volatilisation, pour ainsi dire, de diffraction du courant dont elles étaient à l'origine, ont tenté de contourner ces processus d' « autrification ». Voir sur ce point la sous-partie 4. d. de ce même chapitre, pages 270 à 283. La citation de Karren, tirée du fanzine *Ablaze!*, mentionnée page 276, est à ce titre édifiante et témoigne de la conscience aiguë que manifeste la jeune femme de ces aspects théoriques.

[572] Hebdige, *Subculture*, 94.

Là encore, Hebdige s'appuie sur les théories développées par Roland Barthes, toujours dans *Mythologies*. A la fin de son ouvrage, dans un chapitre intitulé « Le Mythe aujourd'hui », ce dernier dénombre et décrit sept figures rhétoriques distinctives à l'œuvre dans la construction et la perpétuation de ce qu'il appelle la mythologie petit-bourgeoise. Hebdige s'appuie sur l'une d'entre elles pour caractériser ce qu'il identifie comme la forme de récupération idéologique. Il s'agit nommément de ce que Barthes appelle « l'identification » et décrit de la sorte :

> Le petit-bourgeois est un homme impuissant à imaginer l'Autre. Si l'autre [sic] se présente à sa vue, le petit-bourgeois s'aveugle, l'ignore et le nie, ou bien il le transforme en lui même. Dans l'univers petit-bourgeois, tous les faits de confrontation sont des faits réverbérants, tout autre est réduit au même. Les spectacles, les tribunaux, lieux où risque de s'exposer l'autre, deviennent miroir. C'est que l'autre est un scandale qui attente à l'essence. […] Parfois, rarement, l'Autre se dévoile irréductible : non par un scrupule soudain, mais parce que le *bon sens* s'y oppose […] Il y a ici une figure de secours : l'exotisme. L'Autre devient pur objet, spectacle, guignol : relégué aux confins de l'humanité, il n'attente plus à la sécurité du chez soi.[573]

Hebdige identifie cette double dynamique à l'œuvre dans la manière dont les media ont représenté le phénomène punk à la fin des années 1970.[574] Il observe néanmoins que plus fréquemment, c'est la première tendance que décrit Barthes qui a prévalu, celle qui tend à transformer l'autre en soi-même, notamment comparativement à la couverture médiatique associée à d'autres sous-cultures contemporaines, telles que le mouvement skinhead ou hooligan par exemple, bien plus volontiers envisagés dans la seconde perspective et « relégués aux confins de l'humanité ». Ainsi, Hebdige signale que, de manière plutôt attendue, une série d'articles va dans le sens de cette dernière logique. Il relève ainsi quelques occurrences dans lesquelles c'est le caractère outrageant ou dangereux de la sous-culture punk qui était mis en relief. Mais il en vient à conclure que concommitament, un nombre conséquent de publications adoptent la position inverse, et tendent à davantage gommer les aspects que nous venons de citer. Il observe :

> The punks tended to be resituated by the press in the family, perhaps because members of the subculture deliberately obscured their origins, refused the family and willingly played the part of the folk devil, presenting themselves as pure objects, as villainous clowns […] For whatever

[573] Barthes, 239-240.
[574] L'on verra plus loin que c'est la même double dynamique qui a prévalu dans le traitement médiatique qu'a reçu le phénomène riot grrrls, et que ce dernier a tantôt été diabolisé, tantôt minimisé. Voir sur ce point la sous-partie 4. d. de ce même chapitre.

> reason, the inevitable glut of articles gleefully denouncing the latest punk outrage was counterbalanced by an equal number of items devoted to the small details of punk family life […] All these articles served to mimimize the Otherness so stridently proclaimed in punk style, and defined the subculture in precisely those terms which it sought most vehemently to resist and deny.[575]

Notons ici que s'il n'en fait pas expressément mention, Dick Hebdige semble utiliser un autre des sept procédés rhétoriques qu'identifie Roland Barthes dans ses *Mythologies*, un procédé que l'on peut d'ailleurs dans une certaine mesure corréler à celui dont nous venons de parler. Barthes inaugure sa liste avec une figure qu'il prénomme « vaccine » pour décrire le processus au terme duquel l'idéologie petit-bourgeoise parvient d'une part à réinscrire les définitions antagonistes dans sa propre logique en les présentant en quelque sorte comme des exceptions qui confirment la règle, d'autre part, elle se prémunit d'une sérieuse menace en leur donnant, en quelque sorte, licence d'entrer dans la danse. Ainsi, pour Barthes, la « vaccine »

> consiste à confesser le mal accidentel d'une institution de classe pour mieux en masquer le mal principiel. On immunise l'imaginaire collectif par une petite inoculation de mal reconnu; on le défend ainsi contre le risque d'une subversion généralisée. […] la bourgeoisie n'hésite plus à reconnaître quelques subversions localisées : l'avant garde, l'irrationnel enfantin, etc. ; elle vit désormais dans une économie de compensation : comme dans toute société anonyme bien faite, les petites parts compensent juridiquement (mais non réellement) les grosses parts.[576]

Ce point nous semble particulièrement digne d'entrer en compte dans la problématisation des relations entre sous-cultures et culture dominante, entre marge et norme. Comme nous le verrons, Barthes n'est évidemment pas le seul à avoir mis le doigt sur cette nécessité pour l'ordre en place d'exercer vis-à-vis des classes opprimées une modulation subtile entre licence et proscription. On a d'ailleurs déjà vu que la reconnaissance d'une tendance similaire sous-tend une grande partie des études sous-culturelles, à travers l'usage notamment du concept de « négociation » que nous évoquions précédemment, qui se trouve au cœur des travaux des chercheurs du centre de Birmingham. Nous verrons plus loin que les manifestations carnavalesques telles qu'elles pouvaient avoir lieu à l'époque médiévale ont souvent été envisagées dans une optique similaire.

Mais avant d'aborder ces points de manière plus détaillée, il s'agit au préalable de terminer notre exposé sur l'évolution des études sous-culturelles. Précisons qu'il nous

[575] Hebdige, *Subculture*, 98.
[576] Barthes, 238-239.

semblait important d'accorder au travail de Dick Hebdige une attention particulière, dans la mesure où, d'une part, son ouvrage est fréquemment cité comme étant non seulement parmi ceux qui reflètent le mieux l'état d'esprit prévalant à Birmingham, mais également comme celui qui ouvre la voie aux développements ultérieurs que connaît la discipline, en portant, notamment, une attention toute particulière au rôle des media de masse et aux questions de récupération et de commodification. D'autre part, l'analyse que présente Dick Hebdige du phénomène punk nous semble encore, à ce jour, l'une des meilleures qui aient été produites sur le sujet.

## 3. Critiques et développements contemporains

### a. L'approche trop univoquement classiste du CCCS

Il semble que les années 1980 marquent une rupture dans le champ des études sous-culturelles, tant sur un plan théorique que sur un plan pratique. D'après nos impressions, en effet, d'une part les approches développées par le Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham sont, de manière croissante, contestées, bien qu'elles restent un cadre de référence majeur, d'autre part la forme même que revêtent les associations sous-culturelles semble prendre un tour différent, quoiqu'il soit difficile de décrire exactement la mesure dans laquelle cela est le cas, ainsi que la nature de ce changement, comme le reconnaissent un certain nombre d'observateurs associés à cette discipline.

Dans la préface à la dernière réédition de *Resistance Through Rituals*, dans laquelle Stuart Hall et Tony Jefferson formulent une autocritique, ils expriment la manière dont le doute a peu à peu gagné les chercheurs de Birmingham, et décrivent le changement radical qu'ils perçoivent, avec d'autres, quant à la nature des sous cultures elles-mêmes au cours des années 1980 dans les termes suivants :

> The rise of rave cultures and of 'clubbing', discussed earlier, was said to epitomise this [1980's] shift: the absorption of subcultural 'movements' into a more heterogeous, socially- and gender-mixed, diverse 'youth culture', dominated by music, dance, drugs, sex and the search

> for pleasure, in which styles, tastes and clienteles loosely combined, overlapped and proliferated; where participants were much more deeply integrated into the music industry, the new cultural industries, commercialised leisure, consumer market and the medias; and where a temporary, contingent, trance-like 'togetherness', more part of the individualism than the old collectivity and radically different from the moments of punk and reggae prevailed for a time as the dominant ethos.[577]

Ainsi, bien qu'il fournisse des pistes de réflexion d'une grande richesse, l'acuité du cadre théorique développé par les chercheurs de Birmingham s'émousse devant cette profonde modification, et devient relativement rapidement quelque peu suranné.

Certaines critiques émanent d'ailleurs, en premier lieu, des chercheurs et des chercheuses associé-e-s au Centre de Birmingham eux et elles-mêmes. Ainsi, dès la première édition de *Resistance Through Rituals*, Angela McRobbie et Jenny Garber, dans leur contribution à cet ouvrage collectif fondateur, soulignent l'absence de toute considération des questions de genre, et l'aspect masculin écrasant des études sous-culturelles telles que les développent le Centre. Ainsi peuvent-elles regretter, dès 1976, dans leur article intitulé « Girls and Subcultures: An Exploration » :

> The absence of girls from the whole of the litterature in this area is quite striking, and demands explanation. Very little seems to have been written about the role of girls in youth cultural groupings in general. […] When they do appear, it is either in ways which uncritically reinforce the stereotypical image of women with wich we are now so familiar […] or they are fleetingly and marginally presented.[578]

Dans leur introduction à la réédition de l'ouvrage en 2006, Jefferson et Hall souscrivent d'ailleurs à cette critique, et affirment :

> One of the […] recurrent criticisms of R[esistance] T[hrough] R[ituals] was its gender blindness, something that, with the insight of contemporary feminism, now seems embarassingly obvious […] young women were seen as both marginal to youth subcultures, and to our efforts to theorise them. Neither gender nor, for that matter, sexuality was deployed as the structuring dimension that each subsequently became. This resulted in an almost exclusive attention to boys within subcultures and (relatedly) a failure to see how attending to

[577] Jefferson et Hall in Jefferson et Hall, *Resistance* (2006) xxix.
[578] Angela McRobbie et Jenny Garber, « Girls and Subcultures: An Exploration » in Jefferson et Hall, *Resistance* (1996) 209.

> boys and the largely leisure-based sites of their activities led us to lose the theoretical importance of the missing sites and with them the dimension of gender.[579]

Ré-envisageant ainsi la question sous-culturelle à travers le prisme du genre, McRobbie et Garner établissent quelques pistes de réflexion en vue d'ouvrir ce champ d'études à des perspectives dont l'absence dénote, à leurs yeux et à ceux de nombreux et nombreuses chercheurs et chercheuses subséquent-e-s une carence notablement regrettable. Après avoir établi le fait que l'invisibilité des jeunes femmes dans les sphères sous-culturelles et les études qui y sont consacrées soit vraisemblablement à imputer à un mode de participation « structuralement différent » des jeunes femmes par rapport aux jeunes hommes, McRobbie et Garner posent dans cet article une série de questions ouvertes, destinées à engager une réflexion plus poussée dans les travaux à venir :

> (1) Are girls really absent from the main post-war subcultures? Or are they present but invisible? (2) Where present and visible, were their roles the same, but more marginal, than boys; or were they different? (3) Whether marginal or different, is the position of girls specific to the sub-cultural option; or do their roles reflect the more general social-subordination of women in the central areas of mainstream culture? […] (4) If sub-cultural options are not readily available to girls, what are the different but complementary ways in which girls organise their cultural life? And are these, in their own terms, sub-cultural forms? (Girls sub-cultures may have become invisible because the very term 'sub-culture' has acquired such strong masculine overtones.)[580]

Notons ici que, près de vingt ans plus tard, les analyses de Mavis Bayton sur les jeunes musiciennes rock viennent souligner la pertinence des interrogations que soulèvent en leur temps McRobbie et Garner, et témoignent encore de la prégnance de la présence et du point de vue masculins dans les sphères sous-culturelles. Par ailleurs, sans doute conséquemment à la dernière hypothèse soulevée par les deux chercheuses, il faut aussi mentionner que bon nombre des auteur-e-s d'études consacrées aux jeunes femmes dans le champ culturel/sous-culturel préfèrent être affilié-e-s à la sphère des études féministes (et plus récemment, depuis la fin des années 1990, à celle des « girls studies ») comme peut le signaler Mary Celeste Kearney.[581]

---

[579] Jefferson et Hall in Jefferson et Hall, *Resistance* (2006) xvi.
[580] McRobbie et Garner in Jefferson et Hall, *Resistance* (1996) 211.
[581] Mary Celeste Kearney « Coalescing: The Development of Girls' Studies », *Feminist Formations*, Volume 21, N°1, printemps 2009, 5.

Plus généralement, dans un ordre d'idée similaire, le reproche est rapidement fait aux chercheurs de Birmingham d'accorder une place trop cruciale à la dimension classiste, au détriment d'autres paradigmes. Les critiques sont ainsi nombreuses à fuser qui soulignent le fait que ceux-ci envisagent le problème sous-culturel uniquement dans une perspective masculine, blanche, anglaise, hétéronormée. Stanley Cohen affirme même qu'une sorte de traitement différentiel est accordée par les chercheurs de Birmingham à leurs sujets d'études lorsqu'il s'agit d'envisager ces autres relations de pouvoir, privilège et domination. Celui-ci regrette les tendances suivantes :

> The subculture is observed and decoded, its creativity celebrated and its political limitations acknowledged – and then the critique of the social order constructed. But while this critique stems from moral absolutism, the subculture itself is treated in the language of cultural relativism. Those same values of racism, sexism, chauvinism, compulsive masculinity, anti-intellectualism, the slightest traces of which are condemned in bourgeois culture, are treated with a differential care… when they appear in the subculture.[582]

Indéniablement, la considération de l'intersectionnalité des rapports de pouvoir et privilège ne constitue pas, loin s'en faut, le point fort des chercheurs de l'Ecole de Birmingham. A la lumière des points soulevés dans les théories postmodernes, en effet, leur approche semble aujourd'hui réductrice, et leur conception de la domination excessivement partiale et partielle.

Qui plus est, à partir des années 1980 et 1990, la vision classiste des chercheurs du CCCS commence à présenter de sérieuses défaillances, et à une époque où la conscience de classe ne constitue plus guère que le vague souvenir d'une époque héroïque, il est difficile de continuer à penser que c'est là que se trouve le germe du phénomène sous-culturel. Si les distinctions de classe sont encore une donnée essentielle à prendre en compte dans ce genre de réflexions,[583] une écrasante majorité s'accorde à reconnaître qu'il est nécessaire de la mettre en perspective à travers d'autres cadres d'analyse. Stanley Cohen établit à cet égard un jugement « pré-postmoderne », en soulignant le caractère univoque de l'analyse proposée par les chercheurs de Birmingham. Il s'appuie, en l'occurrence, sur trois exemples : le travail de son homonyme Phil Cohen, celui de Paul Corrigan, et celui de Paul Willis :

---

[582] Stanley Cohen, « Folk Devils and Moral Panics », cité dans Jenks, *Subculture*, 133.

[583] On peut d'ailleurs sur ce point rappeler la relative homogénéité des contextes sociaux dont sont issu-e-s les protagonistes de la sous-culture punk féministe américaine. Beaucoup s'accordent en effet à reconnaître que ce phénomène a majoritairement concerné des personnes provenant des classes moyennes, un constat qui est cependant peut-être moins vrai pour les développements de cette culture en Europe. Voir par exemple la rétrospective que consacre le musée de la musique de Seattle à ces tendances : « Riot Grrrl Retrospective », site officiel du musée, http://www.empmuseum.org/exhibitions/index.asp?articleID=669 (accès 18 mai 2011).

> I want to mention here just one general problem: the over facile drift to historicism […] In each case, a single and one-directional historical trend is picked out – commercialization, repression, bourgeoisification, destruction of community, erosion of leisure values – and then projected on to a present which […] is much more complicated, contradictory or ambiguous.[584]

Néanmoins, et comme le soulignent Stuart Hall et Tony Jefferson dans leur préface de 2006, le contexte théorique, de même que le contexte culturel, a evolué de manière excessivement rapide et brutale depuis le moment où *Resistance Through Rituals* était publié pour la première fois. Ainsi expliquent-ils :

> The prominence we gave to class has remained a constant element in subsequent critiques. It may or may not be valid. Perhaps class-articulated cultures were both more visible and more consolidated at that time. Perhaps the reference to class was too unproblematically 'given' in the theoretical resources being mobilised at the time, in ways which should not be the same now; theoretical shifts are subjects to fashion swings too, and a veritable theoretical torrent has, after all, flowed under this bridge since the 1970's. Perhaps all these factors were in play.[585]

Pas plus que ne le sont les observateurs postérieurs des sous-cultures, en effet, les chercheurs du Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham n'ont bien évidemment été imperméables aux modes théoriques et au contexte social dans lequel le Centre a été établi. Nous avons d'ailleurs régulièrement observé qu'il s'avèrerait parfois bénéfique pour certains des premiers d'appliquer à leurs propres prises de position le recul dont ils regrettent que le CCCS ait manqué.

Mais il nous faut en revenir à la critique en elle-même, certainement justifiée, pour stipuler que la remise en question, dans les études ultérieures, de la validité du paramètre « classe » (en tout cas de sa prédominance) et de la nécessité d'une si présente influence Marxiste pour examiner les phénomènes sous-culturels s'associent logiquement à une mise à distance de l'interprétation éminemment politique qu'établissent les chercheurs de Birmingham. Ainsi, il s'agit de relativiser cette vision « héroïque » du phénomène sous-culturel envisagé comme forme de résistance symbolique et, un peu à la manière que propose John Irwin dans son ouvrage *Scenes*, de lui reconnaître davantage de souplesse, et en conséquence de se distancer des accents nostalgiques auxquels une conception des choses plus hiératique peut facilement donner lieu.

---

[584] Stanley Cohen, « Symbols of Trouble », reproduit en partie dans l'anthologie coordonnée par Gelder, *The Subcultures Reader*, 160.
[585] Hall et Jefferson in Hall et Jefferson, *Resistance* (2006) xv.

Pour certains chercheurs qui écrivent après la publication des travaux du centre de Birmingham, il s'agit de rendre la place qu'elle mérite à la « vie de tous les jours ». Ainsi par exemple, en 1981, Gary Clarke pointe de la sorte les défauts du CCCS :

> We are given no clues as to how we can explain the different degrees of commitment to a subculture other than through some neopositivist reference to the extent of the problems which stimulate the emergence of subcultures […] The subcultures in *Resistance Through Rituals* are essentialist and non-contradictory. As Chris Waters has argued, the subcultures are treated as static and rigid anthropological entities when in fact such reified and pure subcultures exist only at the Centre's level of abstraction which seek to explain subcultures in terms of their genesis.[586]

Ainsi que le laisse présager la dernière assertion de Clarke, on reproche également aux chercheurs de Birmingham, certainement à juste titre, de trop projeter leurs vues, notamment politiques, voire leurs fantasmes marxistes, dans l'interprétation qu'ils proposent des visées des jeunes issus des classes populaires membres des sous-cultures à l'étude.

Notons ici que dans certains cas même, comme on pouvait déjà le percevoir dans la critique de Cohen, qui soulignait le traitement différentiel que manifestaient les chercheurs du CCCS à l'égard de leurs sujets d'étude, il leur est reproché d'être trop partie prenante, critique que reconnaissent certains des chercheurs en admettant que, pour certains d'entre eux, l'adhésion à certains de ces groupes sous-culturels avait précédé leur carrière académique. Comme l'affirme Raymond A. Calluori : « In the introduction to *Working Class Youth Culture*, a collection of C.C.C.S. articles, the editors admit that a large number of the authors came from working-class families and some were even actual Teddy Boys and Mods in their younger years ».[587]

### b. Les limites de l'approche sémiotique

[586] Gary Clarke, « On Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures », reproduit en partie dans l'anthologie coordonnée par Gelder, *The Subcultures Reader*, 170.
[587] Raymond A. Calluori, « The Kids Are Alright: New Wave Subcultural Theory » *Social Text*, N° 12, automne 1985, 46.

Pour en revenir au reproche qui est fait aux chercheurs britanniques de trop projeter leur vision des choses, mentionnons que Dick Hebdige lui-même avait anticipé la critique, ou plutôt, procédé à l'auto-critique dans *Subculture: The Meaning of Style*, et reconnu que non seulement le « décodage » auquel il se livrait laisserait songeurs et incrédules la plupart des punks, mais que, par ailleurs, le travail auquel il se livrait procédait précisément à la réinscription de cette sous-culture subversive dans la logique dominante, à la définition de ce groupe qui se voulait incernable, et que par conséquent son fourvoiement était inéluctable. Il explique :

> It is highly unlikely, for instance, that the members of any of the subcultures described in this book would recognize themselves reflected here. They are still less likely to welcome any efforts on our part to understand them. After all, we, the sociologists and interested straights, threaten to kill with kindness the forms we seek to elucidate. When the first impulse of Fanon's black man 'is to say no to all those who attempt to build a definition of him' we should hardly be surprised to find our 'sympathetic' readings of subordinate culture are regarded by the members of the subculture with just as much indifference and contempt as the hostile labels imposed by the courts and the press. In this respect to get the point is, in a way, to miss the point.[588]

A cet égard, la méthode sémiotique (le « décodage » des pratiques sous-culturelles) utilisée par les chercheurs de Birmingham est largement perçue par les détracteurs des positions du Centre comme participant de cette trop subjective et fantasmatique analyse de ces phénomènes sociaux. Cela était d'ailleurs déjà perceptible dans la nécessité qu'invoquait Clarke de prendre en considération la « vie de tous les jours ». Pour nombre de chercheurs, la méthode présente le défaut majeur de n'être ancrée dans aucune réalité, d'appliquer des cadres théoriques peu adaptés à l'étude des phénomènes sous-culturels, et de donner lieu à d'abusives interprétations subjectives. Le sociologue criminologue qu'est Stanley Cohen, que nous citions déjà plus haut, est à l'origine d'une diatribe particulièrement acerbe à cet égard. Ainsi affirme-t-il dans le même article :

> The new theories about British post-war youth cultures are massive exercises of decoding, reading, deciphering and interrogating. These phenomena *must* be saying something to us – if only we could know exactely *what*. […] The conceptual tools of Marxism, structuralism and semiotics, a Left-Bank pantheon of Genet, Levi-Strauss, Barthes and Althusser have all been

[588] Hebdige, *Subculture*, 139.

> wheeled in to aid this hunt for the hidden code. […] [Hebdige's] is, to be sure, an imaginative way of reading the style; but how can we be sure that it is also not imaginary?[589]

Ainsi, dès 1980, Cohen amorce le revirement de perspective méthodologique et théorique et initie la tendance qui prévaut à nouveau aujourd'hui, en plaidant pour une approche plus empirique. Il insiste sur la nécessité de rendre leur voix aux intéressé-e-s, aux acteurs et actrices sous-culturel-le-s eux et elles-mêmes, pour présenter un tableau plus juste de ces phénomènes et engager une analyse s'appuyant sur des bases plus solides. Pour Cohen, il est indispensable de ré-inscrire la pratique sous-culturelle dans un contexte social mieux défini, dans ses relations avec les institutions, en un mot dans une réalité plus tangible. Il affirme en conclusion du texte précédemment cité :

> Most of the problems in the 'resistance through rituals' framework are to be found at the theory's third level: how the subculture is actually lived out by their bearers. The nagging sense here is that these lives, selves and identities do not always coincide with what they are supposed to stand for. […] The method used in most of this work detracts us from answering the more traditional but surely not altogether trivial sociological questions about […] different patterns of involvement. […] Such studies are also needed to give a sense of the concrete – some feeling of time and space; when and how the styles and symbols fit into the daily round of home, work or school, friendship.[590]

Dans une perspective similaire, Gary Clarke lui aussi déplore le caractère éminemment abstrait des analyses que présentent les chercheurs de Birmingham. Leur approche laisse, selon lui, non résolues des questions qu'il considère pour le moins essentielles. Pour lui aussi, pour donner une légitimité scientifique au domaine des études sous-culturelles, il s'agit de les réinscrire dans un cadre plus strictement ancré dans la « vie de tous les jours ». Ainsi regrette-t-il :

> We are given little sense of what subcultures actually do, and we do not know whether their commitment is fulltime or just, say, a week-end phenomenon. We are given no sense of the age range, income (or source of income), and occupations of the members of a subculture, no explanation as to why some working-class youths do not join. Individual subcultural stylists are, ironically, reduced to the status of dumb, anonymous mannequins, incapable of producing their own meanings and awaiting the arrival of the code breaker.[591]

[589] Cohen in Gelder, *The Subcultures Reader*, 161-165.
[590] Cohen in Gelder, *The Subcultures Reader*, 167-168.
[591] Clarke in Gelder, *The Subcultures Reader*, 172.

Depuis le début des années 1980, cette position domine, et les critiques à l'égard du Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham (qui a cessé ses activités en 2002) n'ont cessé de fuser. Pour donner un dernier exemple, dans la mesure où le ton particulièrement acrimonieux que déploient bon nombre des détracteurs du CCCS nous semble assez intéressant, citons encore les propos de Steven J. Sherwood qui, au début des années 1990, y va lui aussi de son libelle :

> The narratives that the latter-day CCCSers employ are as abstract as their theory. The brand of cultural studies they purvey remains confined within these abstract political narratives, rather than engaging the stories by which social actors navigate their reality. […] Agents and hegemons inhabit this world; selves and others, as real subjects, are shoved out of the empirical frame.[592]

Il est ici intéressant de remarquer brièvement que si, dans une sorte d'imaginaire collectif académique, les travaux du CCCS sont quasi-exclusivement associés à l'usage de la méthode sémiotique, certains des chercheurs issus du centre se sont pourtant autant servis des méthodes ethnographiques, à savoir l'observation de terrain et les recueils de récits de vie et autres entretiens, héritées de l'Ecole de Chicago ou des sociologues interactionnistes : c'est par exemple le cas de Paul Willis, David Morley, Charlotte Brunsdon, ou bien Angela McRobbie dans certains de ses travaux. Graham Murdock et Robin McCron, quant à eux, soulignaient dans *Resistance Through Rituals* qu'une association de ces différentes approches méthodologiques semblait nécessaire pour parvenir à une validité scientifique digne de ce nom.[593]

Par ailleurs, dans leur contribution à cette même anthologie, Geoffrey Pearson et John Twohig pointent avec une certaine acuité le caractère identiquement illusoire de « l'objectivité » censée sous-tendre la démarche ethnographique (ils appuient la suite de leur article sur les témoignages qu'ils ont recueillis de la part de fumeurs de marijuana après leur avoir fait lire ou exposé les théories d'Howard Becker). Ainsi affirment-ils :

> The ethnography of deviant subcultures runs along the inside codes of the culture and 'tells it like it is'. Or so it says. What then happens when we show the ethnographer's texts to the members of the deviant culture? […] Ethnographic study provide intellectuals with a source of entertainment in the subjectless mass society. For its own invasions of privacy (which it calls

[592] Steven J. Sherwood, « The British Are Coming…Again! The Hidden Agenda of Cultural Studies », cité dans David Muggleton, *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style* (Oxford et New York : BERG, 2000) 4.
[593] Graham Murdock et Robin McCron, « Consciousness of Class and Consciousness of Generation », in Jefferson et Hall, *Resistance* (1996) 206.

> research) seem to re-construct and celebrate the microscopic detail of everyday life. In this way, the popularity of ethnography does not only register a fear; it also offers a magical solution to the problem which is feared.[594]

Pour terminer cette présentation des objections qui ont été émises à l'égard des productions du centre de Birmingham, et laisser les arguties méthodologiques pour revenir sur un plan théorique, il faut enfin mentionner que leur approche de l'appareil médiatique a également généré son lot de critiques.

### c. Une vision assez manichéenne de la dialectique « mainstream » - « underground »

De fait, leur prise de position vis-à-vis des media de masse est indéniablement à mettre en relation avec l'orientation Marxiste qu'ont revêtue bon nombre de leurs travaux. De même qu'Antonio Gramsci voyait dans les journaux les « prétendus organes de l'opinion publique », et soulignait leur rôle dans la pérennisation de la situation hégémonique, de même, l'attitude des chercheurs de Birmingham à l'égard de ceux-ci et des nouveaux media est, au mieux, défiante. Dans leur perspective en effet, les media constituent clairement les outils les plus efficaces du système hégémonique pour canaliser les potentielles subversions. Leur conception semble d'ailleurs logiquement dériver de leur vision dichotomique Gramscienne et être informée par la distinction relativement nette qu'ils établissent entre classes subordonnées et classes dominantes, en termes de « Nous contre Eux ». De leur point de vue, bien que certains chercheurs tentent de nuancer cette perspective (tout en conservant un certain parti pris), le rôle des media est relativement univoque : ils sont les vecteurs de la « diffusion et du désamorçage » (« diffusion and defusion ») pour reprendre les termes employés par John Clarke,[595] respectivement du style et du potentiel menaçant des sous-cultures. Ce dernier explique : « Exploitation of subcultural style, by the dominant culture, has itself two aspects; on the positive side, a heavy commercial investment in the youth world of fashion and trends

[594] Geoffrey Pearson et John Twohig, « Ethnography Through the Looking-Glass », in Jefferson et Hall, *Resistance* (1996) 119.
[595] John Clarke, « The Creation of Style », in Jefferson et Hall, *Resistance* (1976) 185.

and on a negative side a persistent use of style-characterisations as convenient stereotypes to identify and, hopefully, isolate groups dominantly regarded as 'anti-social'. »[596]

C'est néanmoins Dick Hebdige qui reste le plus définitif dans sa vision pessimiste de l'appareil médiatique, comme nous avons déjà pu l'entrevoir plus haut. Pour lui, point de salut, dès qu'un fil du costume sous-culturel se prend dans les rouages de la machine médiatique, c'en est fait de son potentiel subversif. C'est nettement perceptible dans les citations que nous mentionnions plus haut. Par ailleurs, selon la perspective adoptée par Hebdige, la question de l'immixtion des media dans la « carrière » d'une sous-culture se lie étroitement, et c'est abondamment le cas dans les études (ou simili études) postérieures sur le punk avec le problème d'authenticité/inauthenticité. La publicisation de la sous-culture par les media de masse donne lieu au ralliement à la sous-culture de membres « moins conscients » de la subversion, au greffage de parasites qui en sapent d'autant plus les facultés perturbatrices. Ainsi, Dick Hebdige déclare :

> This is not to say, of course, that all punks were equally aware of the disjunction between experience and signification upon which the whole system was ultimately based. The style no doubt made sense for the first wave of self conscious innovators at a level which remained inaccessible to those who became punks after the subculture had surfaced and been publicized. Punk is not unique in this: the distinction between originals and hangers-on is always a significant one in subculture.[597]

David Muggleton souligne d'ailleurs que, dans les travaux du CCCS, tandis que le stade supposément « authentique » de la sous-culture, celui où les media n'ont pas encore engagé les processus de récupération et de commodification, celui où la sous-culture est encore l'expression d'une « véritable innovation stylistique collective de la part de jeunes issus de la classe ouvrière » est passé au crible, les développements « post-incorporation » de celle-ci, au contraire, sont très peu abordés.

Dans les travaux subséquents, l'accent est fréquemment mis sur la nécessité de relativiser cette approche des media envisagés comme les porteurs sans équivoque de l'idéologie dominante. Déjà, dans *Resistance Through Rituals*, une contribution de Simon Frith et Paul Corrigan mettait en garde contre les risques de cette problématisation biaisée des choses :

[596] Clarke in Jefferson et Hall, *Resistance* (1976) 185.
[597] Hebdige, *Subculture*, 122.

> We have already suggested that young people are not […] innocent – they are already embedded in the institutional structure of capitalism – and we now want to query the notion of corruption. Certainly the agencies of pop culture […] *exploit* young people ; […] the question is to what extent they *manipulate* them […] We need to know a lot more about the youthful audience's reaction to and use of the media, we cannot base our arguments simply on the intentions of the exploiters.[598]

Une bonne quinzaine d'années plus tard, c'est Sarah Thornton qui, avec son ouvrage *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, fournit un développement plus conséquent et plus nuancé de l'analyse des relations complexes qui peuvent se tisser entre sous-cultures et media. Dans le cadre de son étude ethnographique consacrée aux « clubbers », qui s'inspire à la fois de l'interactionnisme d'un Becker et des théories de Bourdieu, elle examine le rôle que jouent les media vis-à-vis des sous-cultures et souligne l'aspect instrumental de ces derniers dans le développement et la structuration de celles-ci.[599] S'inscrivant en faux contre une vision romantique des choses, elle affirme avec une certaine véhémence : « I argue that there is, in fact, no opposition between subcultures and the media, except a dogged ideological one. I do not uncover pure origins or organic homologies of sound, style and ritual, nor vilify a vague monolith called 'the media'. Instead I examine how various media are integral to youth's social and ideological formations. »

Elle distingue à ce titre trois types de media, chacun jouant son rôle à un niveau différent :

> Local micro-media like flyers and listings are means by which club organizers bring the crowd together. Niche media like the music press contruct subcultures as much as they document them. National mass media, such as the tabloids, develop youth movements as much as they distort them. Contrary to youth cultural ideologies, 'subcultures' do not germinate from a seed and grow by force of their own energy into mysterious movements only to be belatedly digested by the media. Rather, media and other culture industries are there and effective right from the start.[600]

---

[598] Paul Corrigan et Simon Frith, « The politics of Youth Culture » in Jefferson et Hall, *Resistance* (1996) 237-238.

[599] De fait, nous l'avons déjà mentionné dans le chapitre précédent, ce point s'avère tout à fait exact en ce qui concerne le punk féministe américain, notamment le courant riot grrrl : on a en effet vu que les media avaient largement concouru à propager les idées et pratiques de ces jeunes féministes, autant qu'ils avaient été source de dissensions internes qui ont parasité et affaibli le réseau initial. Nous allons revenir plus longuement sur ce point dans le cadre de la sous-partie 4. d. de ce même chapitre, intitulée « Riot grrrl, media et récupération », pages 270 à 283.

[600] Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital* (Cambridge : Polity / Wesleyan University Press, 1995) 117.

Dans la même perspective, David Muggleton et Rupert Weinzierl se rangent derrière Thornton pour affirmer : « A second point that allows today's youth formations to differ politically from the 'heroic' notion of subculture is their enormously heightened media awareness. »[601]

Abordant le corollaire logique de la nuance que Sarah Thornton établit ici au sujet des media, celle-ci revient également sur l'aspect excessivement tranché de l'approche dichotomique développée par les chercheurs de Birmingham. Comme le feront la plupart des observateurs de ce genre de phénomènes, notamment à la lumière des apports des théories postmodernes, Thornton remet en question la conception, assez cloisonnée, dont faisaient montre les chercheurs du CCCS, des sphères culture dominante/sous-cultures, empreinte de la coloration « nous contre eux ». Elle explique :

> [Academic writers] have relied on binary oppositions typically generated by *us-versus-them* social maps and combined a loaded colloquialism like the 'mainstream' with academic arguments [...] Inconsistent fantasies of the mainstream are rampant in subcultural studies. They are probably the single most important reason why subsequent cultural studies find pockets of symbolic resistance wherever they look. [602]

La vision quelque peu manichéenne du CCCS, représentant assez volontiers deux blocs antithétiques et rivaux engagés dans une lutte symbolique avait déjà été pointée du doigt, dès 1981, par Gary Clarke qui soulignait les limites d'une considération si globale et si essentialisante de la « masse » par opposition aux populations sous-culturelles. Ainsi remarquait-il :

> The dichotomy between subcultures and an undifferentiated 'general public' lies at the heart of subcultural theory. The readings of subcultural style are based on a necessary consideration of subcultures at a level of abstraction which fails to consider subcultural flux and the dynamic nature of styles; second, and as a result, the theory rests upon the consideration of the rest of the society as being straight, incorporated in a consensus and willing to scream undividedly loud in any moral panic.[603]

Mais c'est surtout à partir du milieu des années 1990 que la critique se fait de plus en plus récurrente et que, selon les observateurs des phénomènes sous-culturels, il devient

[601] David Muggleton et Rupert Weinzierl, « What is Post-Subcultural Studies Anyway? » in Muggleton et Weinzierl, 8.
[602] Thornton, 92-93.
[603] Clarke in Gelder, *The Subcultures Reader*, 171-172.

absolument nécessaire de s'extraire d'une conception binaire et dialectique telle qu'elle était majoritairement développée au Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham. S'appuyant sur les théories postmodernes et post-structuralistes, une nouvelle génération de chercheurs, depuis les quinze dernières années, met l'accent sur le caractère fluide et perméable des frontières sous-culturelles et de la société plus généralement, sur l'ambivalence que manifestent les acteurs de celles-ci, sur le caractère fallacieux de la présomption d'une « société dominante » homogène et délimitable, et soulignent le caractère globalement a-politique des sous-cultures contemporaines. Dans l'introduction de l'anthologie qu'ils coordonnent, Muggleton et Weinzierl expriment en ces termes la fluidification de la dichotomie sur laquelle reposaient les théories des chercheurs du CCCS :

> The subculture concept seems to be little more than a cliché, with its implication that both 'subculture' and the parent culture against which it is defined are coherent and homogeneous formations that can be clearly demarcated. But contemporary youth cultures are characterized by far more complex stratifications than that suggested by the simple dichotomy of 'monolithic mainstream' – 'resistant subcultures'. The assumptions of the CCCS-theorists clearly neglected the numerous forms of 'osmotic' interaction between subcultural-related and other social formations. This omission becomes particularly crucial in an increasingly globally interconnected world where ideas, styles, music, people, technology and capital circulate and collide in complex ways, and on a scale and with a speed previously unimaginable.[604]

Ces différences avec le CCCS pointées, certains se font les avocats d'une nouvelle terminologie, et proposent de devenir les observateurs de post-sous-cultures plutôt que de sous-cultures.

### d. « Post-sous-culturalisme » et retour à l'individu

Muggleton et Weinzierl expliquent ainsi dans leur introduction, intitulée « What is 'Post-Subcultural Studies' Anyway ? » :

[604] Muggleton et Weinzierl in Muggleton et Weinzierl, 7.

> [This reader] explores how we might retheorize and reconceptualize youth (sub)cultural phenomena on the shifting social terrain of the new millenium, where global mainstreams and local substreams rearticulate and restructure in complex and uneven ways to produce new hybrid cultural constellations. [...] The era seems long gone of working-class youth subcultures 'heroically' resisting subordination through 'semiotic guerilla warfare'. Both youth cultural activities and the research efforts in this field seem nowadays to reflect a more pragmatic approach compared to the romanticism of the CCCS, whose authors saw radical potential in largely symbolic challenges.[605]

Dans la perspective postmoderne adoptée par Muggleton et Weinzierl, l'accent est donc mis sur la fluidité, l'hybridité, la porosité des catégories. Ils insistent sur la nécessité de reconnaître le caractère intersectionnel de la discipline et la multiplicité des rapports de pouvoir, de privilèges et d'oppressions qui sont en jeu (tout comme le font d'ailleurs, nous l'avons dit, les protagonistes de la sous-culture punk féministe). Ils décrivent l'objectif de leur démarche comme suit :

> to move from an 'inherently' radical notion of subculture, coupled with a monolithic conception of the dominant culture, to a position that recognizes the differentiation and multiplicity of points of power in society and the way that various cultural formations and elements articulate within and across these constellations of power in complex and non linear ways to produce contingent and modificatory outcomes.[606]

Mike Brake, quant à lui, suggère que l'existence même des phénomènes sous-culturels témoigne du caractère en quelque sorte permissif du « mainstream ». En effet, selon ce dernier : « Culture […] may be seen as a source of potential meaning structures that actors inherit. Subcultures, by their very existence, suggest that there are alternative forms of cultural expression which reflect a cultural plurality of a culture which seems on superficial examination to dominate the members of a society. »[607]

Dans sa contribution à l'ouvrage coordonné par Steve Redhead, *The Clubcultures Reader*, Lawrence Grossberg fournit une description un peu plus poussée de ce que peut signifier la relation « osmotique », dont parlent, entre autres, Muggleton et Weinzierl en termes vagues, entre culture dominante, ou « mainstream » comme elle est de plus en plus dénommée, et sous-cultures. Il affirme ainsi :

---

[605] Muggleton et Weinzierl in Muggleton et Weinzierl, 3-4.
[606] Muggleton et Weinzierl in Muggleton et Weinzierl, 13.
[607] Mike Brake, *The Sociology of Youth and Youth Subcultures: Sex, Drugs and Rock'n'Roll?* (Londres, Boston et Henley : Routledge et Kegan Paul, 1980) 8.

> Moving beyond [a] normative and still static model, my own work presupposes a more dynamic model of the circulation of popular practices. Instead of constructing some homogeneous mainstream, I see it as a social pastiche, a structured distribution of practices, codes and effects, constantly rearticulating itself by incorporating pieces of the margins and excorporating pieces of itself into the margins. […] The mainstream is not a unity but is marked by differences: it is a collection of overlapping cultural styles, defined by sets of productive and consumptive practices.[608]

L'image de flux et reflux, du centre vers la marge et vice-versa, que propose Grossberg nous semble constituer une métaphore intéressante pour envisager l'interaction qui non seulement lie mais également structure ces deux entités évolutives. Néanmoins, il nous semble que cette vision des choses n'est finalement pas si éloignée du « terrain de négociation » qu'évoquaient les chercheurs du CCCS. La suite des propos de Lawrence Grossberg introduit par ailleurs un nouveau point intéressant :

> My work has always involved a defence of the mainstream of popular culture or, at least, an unwillingness to begin by subdividing popular culture into intrinsically politically resonant categories. I want to defend popular culture not only against those who are hostile to any of its forms (by measuring it against 'legitimated culture'), but more importantly, against those who are hostile to the largest part of popular culture because they champion those marginal trends or appropriations, as in subcultural theories.[609]

Cette idée nous paraît particulièrement digne d'être citée, dans la mesure où, nous semble-t-il, ce que décrit Grossberg mine le champ des études sous-culturelles (et peut-être même culturelles) lui-même. Peut-être d'ailleurs cela mine-t-il aussi certaines sous-cultures également. De fait, il nous est apparu à l'issue de nos lectures et recherches que, depuis son émergence, cette discipline peine à trouver sa place et sa raison d'être dans le domaine académique.

Un peu à la manière d'une sous-culture adolescente, elle négocie sa légitimité au rang des disciplines académiques plus traditionnelles, tout en reproduisant dans de nombreux cas une certaine forme d'ostracisme à l'égard d'une forme de culture populaire plus populaire en quelque sorte. Malgré tout le discrédit porté aux comptes-rendus « romantiques » émis par le CCCS, cette forme d'élitisme abondamment répandue dans les travaux actuels, tout comme dans de nombreux réseaux sous-culturels, résulte fréquemment en des exposés largement

[608] Lawrence Grossberg, « Replacing Popular Culture » in Steve Redhead, *Subcultures to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies* (Malden, Massachussets et Oxford : Blackwell Publishers, 1997) 220.
[609] Grossberg in Redhead, 220.

empreints de nostalgie qui transpirent tout autant la subjectivité. A notre sens d'ailleurs, le romantisme que revendiquaient ou en tout cas reconnaissaient en grande partie les chercheurs de Birmingham nous semble constituer un terrain bien moins labile. Mais avant de revenir plus en détail sur nos positions et de tirer nos premières conclusions, terminons d'abord cette rapide présentation non-exhaustive des dernières évolutions auxquelles a donné lieu cette discipline.

Nous expliquions plus haut que le passage de l'approche développée par l'Ecole de Chicago, caractérisée méthodologiquement par une démarche majoritairement ethnographique, et théoriquement par un accent mis sur la primauté de l'individu sur le collectif, à celle des chercheurs du CCCS (via notamment Becker comme trait d'union) au contraire axée sur la dimension collective et utilisant la méthode sémiotique, s'était accompagnée d'un retour à une certaine forme d'utopisme qui trouvait ses sources modernes dans la distinction *Gemeinschaft*/*Gesselschaft* établie par Ferdinand Tönnies. Ce mouvement trouve son parfait contrepoint dans le déplacement vers la tendance qui prédomine depuis ces quinze dernières années. Mus par l'intention de se détourner de cette approche trop idéaliste et trop résolument moderne, de nombreux chercheurs prônent actuellement, sous l'égide des théories post-modernes, un retour à l'individu, et de manière concommitante et intéressante, un retour à une méthode plus empirique et ethnographique. C'est par exemple le cas de David Muggleton, qui dans le cadre de son ouvrage sur ce qu'il désigne comme la post-sous-culture punk, *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*, se réclame d'une approche « néo-weberienne ». Il souligne la nécessité de prendre en compte le point de vue de « l'*insider* ». Ainsi dit-il :

> The CCCS framework is not equipped to provide an analysis at the individual level. Evans has recently remarked how 'the way in which individuals negotiate and move through subcultures is something very different from, even contradictory to, the way in which writing on subculture tends to 'fix' such identities.' […] We hear much about collective concepts, 'youth', 'subcultures', 'the young'; but there is no theoretical space for individuals in this analysis. The CCCS concept of subculture is a realist structure that exists independently of individual members and draws real boundaries around them. […] In other words, [it] falls into the trap of reifying the concept of subculture […] Individuals appear in the analysis only as epiphenomena of essences, structures, and totalizing theories.[610]

Selon le point de vue de Muggleton, cette absence de prise en compte du paramètre individuel résulte directement du cadre méthodologique développé par les chercheurs du Centre de

[610] Muggleton, 23-24.

Birmingham.[611] D'autre part, ce dernier juge d'autant plus cruciale la part qui doit être laissée à la dimension individuelle qu'il considère que cette notion est centrale dans la démarche des acteurs (post)-sous-culturels eux-mêmes.[612] Il semble bien que, tandis que les chercheurs de Birmingham projetaient leurs fantasmes marxistes sur l'origine des pratiques sous-culturelles des jeunes issus des classes ouvrières, Muggleton, à la limite d'essentialiser ce qu'il désigne comme « l'idéologie post-sous-culturelle » investit ses « post-sous-culturalistes » d'une conscience au moins instinctive des théories postmodernes, d'une sorte d'apathie complaisante à l'égard d'une société du spectacle dont les ressorts sont bien connus, et d'un hyperindividualisme assumé, voire revendiqué :

> Post-subcultural ideology will, in other words, value the individual over the collective, elevate difference and heterogeneity over collectivism and conformity. Or perhaps subcultures are just another form of de-politicized play in the postmodern pleasuredome, where emphasis is placed on the surface qualities of the spectacle at the expense of any underlying ideologies.[613]

Notons ici que ce que nous avons pu observer de notre sujet d'étude vient largement invalider la dernière hypothèse émise par Muggleton. On aura déjà pressenti au cours du précédent chapitre que la sous-culture riot grrrl et ses formes dérivées sont tout sauf dépolitisées et apathiques et se cimentent au contraire autour d'idées et revendications clairement assumées. Nous allons bientôt revenir plus largement sur ces questions.

Si bon nombre des critiques imputées au Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham paraissent justifiées et défendables, tant d'un point de vue théorique que d'un point de vue méthodologique, il semble néanmoins que les travaux qui en sont issus restent parmi les plus importants encore à ce jour. En effet, il nous est apparu après nos lectures que la grande majorité des publications datant de ces vingt dernières années et ayant trait aux groupes sous-culturels notamment constitués autour d'une scène musicale n'ont, selon nous, non seulement pas réussi à proposer de nouveaux cadres d'analyse, mais peut-être aussi dans une certaine mesure contribué à installer une sorte de discours qui tourne sur lui-même. Ceci est d'abord perceptible dans la place qu'occupent les critiques portant précisément sur les travaux du CCCS. S'il est évident que la critique constitue, la plupart du temps, l'un des meilleurs

[611] Muggleton, 24.
[612] Il est indéniable que la question de l'individu et de l'identité occupe en effet une place cruciale dans les réflexions menées par les protagonistes de la sous-culture punk féministe (voir nos propos sur ce point dans le chapitre II, 4. pages 162 à 172). Néanmoins, dans ces sphères, la considération de la dimension collective demeure elle aussi essentielle. Nous reviendrons sur ce sujet dans le cadre de la sous-partie suivante, voir notamment dans III. 4) c) les pages 261 à 270.
[613] Muggleton, 49.

moyens de faire avancer un débat, il semble que, dans ce cas précis, celle-ci soit plutôt devenue une entrave. Ainsi que peut d'ailleurs l'observer Ken Gelder à ce propos :

> It seems as if every academic commentator on subcultural issues has – right to the present day – returned almost obsessively to the work of CCCS commentators during the 1970s, Dick Hebdige's especially, as if it constitutes a kind of ur-text that has cast its shadow over everything that follows. Since the responses are usually critical, perhaps we can put this another way: that is, it is as if the CCCS is like a (usually, bad) father with whom subsequent researchers are condemned to play out some sort of defiant Oedipal struggle.[614]

Bien plus, cette critique récurrente (souvent dans les mêmes termes d'ailleurs) semble, à notre sens, surtout signaler l'absence d'évolutions ultérieures notables dans cette discipline. D'après ce que nous avons pu observer, les travaux subséquents peuvent, en majeure partie, être subdivisés en deux catégories. La première regroupe des travaux, parmi lesquels celui de Muggleton par exemple, qui prônent un retour aux méthodes ethnographiques, qui ancrent les études sous-culturelles, plus que cela n'était le cas chez les chercheurs du CCCS, dans une tradition sociologique. Malheureusement, il semble que la méthode empirique ne constitue pas non plus la panacée que d'aucuns espéraient. Le seul intérêt que présente une telle démarche s'avère en dernier lieu résider dans le fait qu'elle permet de faire poindre la mesure dans laquelle les discours des protagonistes sous-culturels sont aussi cadenassés que ne l'est la théorie dans ce champ d'études. La platitude de ceux-ci rendent par ailleurs fastidieuse la lecture de ce genre d'ouvrages. Comme le fait remarquer Gelder (qui, précisons-le, ne semble pas porter Muggleton dans son cœur) :

> A semiotic approach to subcultures might very well over-interpret, casting a subculture as a kind if excess of signification. A sociological approach, however, may err in the opposite direction by reifying the ordinary just as much as Hebdige (recalling Muggleton's remark) had reified subculture: by being just a little too literal-minded. In its dogged return to the 'ordinary', sociology can therefore often seem flatly unromantic about subcultures.[615]

Par ailleurs, comme nous le remarquions plus haut, la démarche ethnographique ne prémunit pas celui qui y a recours contre le fait de projeter autant de subjectivité que ce n'est le cas pour qui adopte une méthode moins empirique. Dans la mesure où il est impossible de s'extraire de cette inexorable subjectivité, autant lui reconnaître le rôle qui lui incombe.

[614] Gelder, *Subcultures*, 100.
[615] Gelder, *Subcultures*, 102.

La deuxième catégorie (les deux n'étant pas mutuellement exclusives) rassemble une série de travaux dont les auteurs s'escriment à délimiter le concept d'études sous-culturelles ou culturelles, tandis qu'ils n'ont de cesse de réaffirmer une universelle fluidité, une omniprésente porosité postmoderne. Le caractère oxymorique d'une telle démarche laisse présager du résultat auquel elle peut donner lieu. Par ailleurs cette incessante invocation de la post-modernité n'est pas sans générer son lot d'agacements. En règle générale, il s'agit de mentionner que tout est fluide et fragmenté, éventuellement de dire en quoi, très rarement de tenter de pousser l'analyse au-delà de ces termes, qui sont devenus de véritables fléaux. Il semble que l'abstraction ait cédé la place à la rotation à vide. Comme nous en prévenait, dès 1976, le néanmoins très postmoderne Jean Baudrillard :

> La production théorique, comme la production matérielle, perd ses déterminations et commence à tourner sur elle-même, décrochant 'en abyme' vers une réalité introuvable. Nous en sommes là aujourd'hui, à l'ère des théories flottantes comme des monnaies flottantes. Toutes les théories actuelles […] de quelque violence qu'elles s'arment et prétendent retrouver une immanence, ou une mouvance sans référentiels, […] toutes les théories flottent et n'ont de sens que de se faire signe les unes aux autres. […] [La flottaison des théories] signifie simplement que toutes les théories peuvent désormais s'échanger entre elles selon des taux de change variables, mais sans plus s'investir nulle part, sinon dans le miroir de leur écriture.[616]

C'est un peu le constat décevant de cette sorte de désengagement, de ce manque d'ancrage, du passage du concept à, pour rester dans la terminologie de Baudrillard, un simulacre de concept qui nous apparaît en dernier ressort, défaut qui, malgré toutes les critiques possibles, n'apparaissait pas encore dans les travaux du CCCS.

Clarifions ici que ce n'est pas le cadre théorique postmoderne d'analyse que nous mettons en cause, bien au contraire. Simplement, rares sont les observateurs qui sont parvenus à se servir de la post-modernité, à user à bon escient de ce que celle-ci a à offrir en tant que cadre théorique, sans devenir des simulacres de théoriciens eux-mêmes. Nous ne prétendons en aucune sorte non plus nous compter au rang des « *happy few* », c'est pourquoi nous préfèrerons faire un usage modéré des idées de « fluidité », « fragmentation », « déconstruction ». Pour la suite de ce travail, nous préférerons tomber dans les pièges des grands récits de la modernité, en quoi ce dernier aura-t-il peut-être au moins le charme de la désuétude. En ce sens, nous nous rangeons derrière l'avis de Stuart Hall lorsque ce dernier affirme :

[616] Baudrillard, *L'Echange*, 21.

> The post-modern theorising underpinning the work of Steve Redhead and colleagues in particular is good at unfixing fixities, breaching boundaries and collapsing categories. It alerts us to the new social fragmentation and processes of cultural diffusion, setting what we may call 'old' subcultural questions in the multiply mediated nature of the contemporary world. […] But ironically, in so doing it also loses something. Cataloguing and describing the new social fragmentation and cultural hybridity is certainly necessary, and we need new tools and concepts to do so […] But, equally important is the attempt to answer questions about where these things come from, how and why they arise, and to what wider social and cultural processes they are related. Critics may think of these as classically 'modernist', grand narrative, kind of questions. But they should beware of confusing a description of how the world is with how it is to be analysed and explained.[617]

Après ce tour d'horizon non exhaustif, il est temps de revenir un peu plus précisément sur notre cas d'étude à la lumière des évolutions théoriques que nous venons d'évoquer, et de clarifier nos positions.

# 4. Le punk féministe à la lumière des théories sous-culturelles

## a. Bilan provisoire et recentrage

Il semble tout d'abord utile d'évoquer les principaux points sur lesquels nous jugeons qu'il est nécessaire de nous attarder, et de les compartimenter, en quelque sorte, afin d'atteindre au maximum de clarté. Là encore, nous nous permettrons de classifier les

[617] Jefferson et Hall in Jefferson et Hall, *Resistance* (2006) xx.

questionnements qui surgissent en deux catégories dont, parce qu'elles sont corrélées, les frontières ont tendance à être obscurcies. La première catégorie englobe, selon nous, les points liés à la question « Pourquoi ? », la seconde, ceux qui ressortissent davantage du domaine du « Comment ? ».

Il nous semble d'ailleurs intéressant de remarquer qu'au cours de nos réflexions sur le sujet, la primauté de l'importance que nous avons accordée à l'une de ces questions sur l'autre n'a eu de cesse de varier. D'abord, nous avons pensé que la question « Comment ? » était la plus manifestement centrale, celle qui donnait lieu au plus grand nombre de questionnements. Notre réflexion s'inscrivait alors largement dans la perspective qu'a développée Dick Hebdige en son temps. Les questions de récupération et de commodification des sous-cultures contestataires, des moyens à la disposition des acteurs sous-culturels de contourner ces phénomènes, et le rôle des media de masse étaient alors les questions qui nous semblaient les plus fondamentales. Nous étions alors partie du présupposé romantique mettant l'accent sur le collectif, et nous alléguions sans vraiment le savoir le fait que le phénomène sous-culturel relevait d'un reliquat de *Geselschaft* et se fondait sur une volonté dont le degré utopique restait à définir, de renverser à terme les rapports proportionnels entre *Geselschaft* et *Gemeinschaft*, de subvertir la société dominante capitaliste. Dans la mesure où notre cas d'étude est une sous-culture dont la plupart des protagonistes affichent clairement leur volonté de voir le mouvement s'étendre mais que, dans le même temps, ceux et celles-ci vouent également une allégeance souvent indéfectible aux réseaux « underground » et à l'idéologie Do-It-Yourself, c'est la tension entre ces deux éléments qui avait d'abord attiré notre attention, nous faisant réfléchir sur les moyens de leur possible conciliation.

Cette série de questionnements nous avait amené à une seconde, qui était, elle, au contraire, axée autour de la question du « Pourquoi ? ». Nous en sommes en effet arrivée à nous demander si l'objectif sous-culturel que nous avions postulé initialement, pour le dire de manière un peu naïve le renversement de l'ordre dominant, était en définitive si univoque. La question de l'objectif d'un phénomène sous-culturel contestataire est alors devenue le centre de nos préoccupations. Quel sens donner à une sous-culture protestataire, et de quel(s) sens ses acteurs peuvent-ils investir leurs pratiques? Vers quoi peut tendre la démarche sous-culturelle contestataire ? N'est-elle vouée qu'à demeurer sous-culturelle ? Et ses protagonistes continuent-ils/elles d'agir en connaissance de cause ? La démarche est-elle séparatiste ou integrationniste ? La conséquence de ce changement de perspective nous avait donc logiquement amenée à faire davantage cas de l'individuel, et à nous départir un peu du collectif, dont nous avions jugé qu'il était si central au départ. Logiquement, nous souhaitions

donc inscrire notre travail dans une démarche ethnographique et empirique, pour recueillir les témoignages des protagonistes elles/eux-mêmes sur ces questions. Les rares entretiens que nous avons réussi à mener nous ont amenée à deux constats.

Comme nous le disions, nous avons d'abord observé que relativement à de nombreuses questions, les discours que nous recueillions étaient pour beaucoup « figés », tout comme une partie de la littérature consacrée au phénomène riot grrrl et, de manière plus générale, au punk. Cette question de l'engluement des discours nous semble éminemment intéressante, bien que nous ne nous expliquions pas réellement les mécanismes qui y donnent lieu. Peut-être n'avons-nous pas su poser les bonnes questions de la bonne manière. Cependant le fait que cette rigidité, que ces discours stéréotypés, soient autant monnaie courante de la part des « *insiders* » que des « *outsiders* »[618] nous amène à nous dire que cela signifie vraisemblablement davantage. Cela suggère-t-il qu'à un moment donné, une forme de commodification s'opère également à un niveau discursif ? Que la société hégémonique parvient au tour de force de faire que les protagonistes eux-mêmes de ces cultures supposément subversives circonscrivent malgré eux le potentiel et l'efficace de leurs pratiques en les fixant au moyen d'une panoplie limitée de vocables ? Ou bien est-ce seulement le résultat d'une sorte de paresse, qui pousse le grand nombre à se ranger derrière des discours déjà produits ? Ou bien encore, la conséquence de l'existence d'un certain nombre de tabous ? Nous aimerions croire qu'il s'agit d'une stratégie de contournement, d'un discours « carapace » destiné à en cacher d'autres. Néanmoins nous doutons terriblement que cette dernière possibilité soit envisageable.

Par ailleurs, comme nous le disions plus haut au terme de notre seconde partie, le deuxième élément qui est transparu de nos observations et de nos entretiens consiste dans le quasi inextricable entrelacs des dimensions collective et individuelle. Nous disions que cet entrecroisement rend d'abord précaire la position que peut adopter l'observateur, et que, de surcroît, il obscurcit vraissemblablement le sens que peut donner l' « *insider* » à ses propres pratiques. Dans un sens, il s'agit un peu de tenter de répondre à la question que soulevait Stephen Duncombe, que nous citions par la même occasion, celle aussi qui hante les sphères du feminisme « troisième vague ». En un mot, que signifie l'activisme dans le contexte actuel, comment concilier les sphères publiques et privées, et comment faire pour que l'attention accordée à l'individu ne s'avère pas en dernier ressort hautement préjudiciable au collectif ? Comment compter avec l'individualité pour s'opposer à une société qui repose en grande

[618] Du moins, qui se présentent comme tels, et s'efforcent de produire un discours le plus neutre possible. Car il semble en effet que depuis les travaux des chercheurs de Birmingham notamment, les observateurs de ce genre de phénomènes dans les sphères académiques cultivent pour beaucoup un certain nombre d'affinités avec les réseaux qu'ils étudient.

partie sur l'individualisme ? N'est-ce pas, là encore, un nouveau piège qui est tendu à ses éventuels détracteurs ?

Dans un premier temps nous allons revenir sur ces questions, en envisageant notre sujet à travers le prisme des études sous-culturelles tel que nous venons de le présenter. Nous nous appuierons, pour l'occasion, sur ce que nous avons retenu des conversations que nous avons menées (qui, même si elles se sont révélées décevantes à plusieurs égards, nous permettent toutefois de dégager certaines tendances), ainsi que sur des entretiens menés par d'autres auprès de féministes et de musiciennes issues de ces milieux punk/« underground », comme nous l'avons fait précédemment, dans le cadre de la partie qui visait à décrire ce courant.

Nous nous attacherons tout particulièrement à examiner les relations mutuelles qui ont existé et existent entre les media de masse et les réseaux féministes « underground », notamment la première vague riot grrrl, qui reste sans conteste la manifestation de cette tendance qui a fait couler le plus d'encre. Nous verrons, à cet égard, que les théories développées par Dick Hebdige au sujet du punk et des media trouvent dans une large mesure une nouvelle illustration avec notre cas d'étude. Nous allons voir par ailleurs que vraisemblablement, et à la différence des réseaux initiés par les premiers punks à la fin des années 1970, les riot grrrls et les protagonistes des manifestations subséquentes de cette tendance ont manifesté une extrême conscience des phénomènes qu'ont décrit les chercheurs du Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham. Elles et ils ont, en effet, modelé leurs pratiques en tenant compte du fait qu'il s'agissait de construire une sous-culture contestataire. Cette donnée ouvre la possibilité de donner inversement un tour nouveau au champ des études sous-culturelles (un tour que, là encore, bien évidemment, nous ne prétendons pas imprimer nous-mêmes).

Les deux séries de questionnements que nous venons de mentionner nous amèneront enfin dans une dernière direction. Finalement, ce détour par le « Pourquoi ? » nous a conduite à nous interroger à nouveau sur le « Comment ? », dans une perspective un peu différente. Au préalable toutefois, nous souhaitons préciser que nous avons bien conscience que l'orientation que nous avons choisi de donner à ce travail l'expose largement aux critiques qui ont pu être imputées, par exemple, à Dick Hebdige. C'est, en effet, en connaissance de cause que nous projetterons nos vues, nos intuitions et notre subjectivité dans notre examen du phénomène sous-culturel contestataire, appréhendé de manière un peu plus générale dans la dite partie.

Dans le cadre de ce dernier mouvement, premièrement, nous mettrons à nouveau l'accent sur le collectif. Dans la mesure où l'approche ethnographique ne nous a pas semblé

fournir les éléments de réflexion qu'elle semblait promettre initialement, et dans la mesure également où nous avons bien plus appris, ou en tout cas ressenti, en observant dans des circonstances où le collectif prenait le pas sur les individu-e-s, il nous semble approprié de traduire ces impressions dans notre travail. Selon nous, comme nous le verrons, c'est dans cette dimension collective seule, une dimension collective organique pour reprendre le mot de Tönnies, réduite à elle-même, sans aucune autre raison, et même précisément peut-être dans la pure déraison, comme nous essaierons de le voir, que réside sans doute un éventuel potentiel subversif.

Car nous avons choisi également, au risque de paraître naïve, de revenir à une réception littérale de la finalité à laquelle peut s'astreindre une sous-culture contestataire : le renversement, la subversion de l'ordre dominant. Pour ainsi dire, nous avons choisi pour la dernière partie de cette étude de considérer la sous-culture contestataire d'un point de vue idéel/idéal. Comme nous l'avons dit, les discours des protagonistes sous-culturels (au moins dans le cas des riot grrrls et dans celui des punks) nous semblent autant cadenassés que ceux de leurs observateurs et observatrices. Nous avons choisi de tenter d'éviter à tout prix le cadenas. Et il est bien possible que ce cadenas ait trait à la question « Pourquoi ? ». L'irresistible attrait du « Pourquoi ? » qui détourne si bien du « Comment ? ». Les logiques dominantes s'accommodent bien mieux de l'étiologie, de la mécanique, ou des causes et conséquences naturalisées pour reprendre l'idée de Roland Barthes,[619] que de la téléologie sans logique et sans principe causal.

Il nous faut ici préciser que nous avons choisi d'utiliser le terme « sous-culture » dans la mesure où celui-ci nous semble refléter un type de phénomène social qui n'a pas fondamentalement changé de nature depuis les années durant lesquelles les chercheurs du CCCS écrivaient. Certes, ce genre de phénomènes a sans doute partiellement changé de forme, de modes d'expression. Ceux-ci se sont peut-être également multipliés. Assurément également, ce terme de « sous-culture » recèle son lot d'ambiguités, et n'a jamais vraiment été clairement défini. A notre sens d'ailleurs, cette difficulté provient peut-être en partie des variations considérables d'une sous-culture à l'autre dans les rapports qu'elles entretiennent avec le « mainstream », et du degré de résistance, ou de volonté de résister qu'elles y opposent, ou pas. Néanmoins, il nous apparaît que les arguties autour d'un « post » de plus ne font que fragiliser encore davantage une discipline dont la légitimité a déjà du mal à être établie. De plus, dans un grand nombre des articles consacrés aux riot grrrl et aux réseaux punk féministes « underground » que nous nous proposons d'étudier, c'est le terme « sous-

[619] Barthes, 230.

culture » qui est utilisé. A ce titre, nous nous rangeons donc derrière ce qui nous semble constituer la majorité.

Si beaucoup d'observateurs et observatrices du phénomène riot grrrl et de la culture « grrrl » ultérieure utilisent le terme de sous-culture pour s'y référer, peu d'entre eux ou elles, néanmoins, justifient l'utilisation de ce vocable. C'est, encore une fois, Marion Leonard qui fait figure d'exception. Elle explique dans le cadre d'un sous-chapitre que la lecture du courant riot grrrl selon une perspective s'inscrivant dans la tradition des études sous-culturelles ne s'avère justifiée qu'à certaines conditions. Selon elle, tout d'abord, le fait que le courant riot grrrl émane et se réclame du punk justifie partiellement une telle lecture, dans la mesure où le punk est fréquemment considéré comme la sous-culture par excellence (le travail de Dick Hebdige y est certainement pour quelque chose). En outre affirme-t-elle : « Riot Grrrls' identification with a continuing punk tradition […] encourages a reading in subcultural terms, as does the frequent description of the network as a subterranean force: 'we're growing, we're underground, and we're denying their power by not talking to them. (*Ablaze #10*) ».[620]

Néanmoins, stipule Leonard, il est nécessaire de se départir d'une certaine conception du phénomène sous-culturel pour pouvoir ranger sous ce terme les pratiques de ces féministes. Ainsi précise-t-elle tout d'abord que l'apprehension du courant riot grrrl dans la tradition développée par les sociologues de la déviance serait particulièrement erronée et réductrice : « By equating youth subcultures with delinquency one immediately marginalises their position and undermines their importance as legitimate modes of expression. To place riot grrrl in a tradition of delinquent youth theory would be to ignore the nature of its protest and dismiss its feminist objectives as mere teen dissent. »[621] Nous adhérons à l'opinion développée par Leonard, et ne nous attarderons pas sur ce point, qui nous semble par ailleurs assez manifeste. Le deuxième élément que cette dernière soulève l'est à certains égards nettement moins. Ainsi, Leonard continue son propos en expliquant :

> To simply describe riot grrrl as a rebellious youth subculture implies an opposition to a static (adult) dominant culture. As recent post-subcultural studies […] have argued, the models of subcultures put forward by cultural theorists in the 1970s and 1980s can be criticized for a number of reasons, including the fact that they tended to heroicise subcultures as authentic, coherent unities 'rebelliously' resisting incorporation by a monolithic mainstream. Such a

[620] Leonard, 124.
[621] Leonard, 124.

> conception is too static, binary and rigidly defined to be applied in an understanding of riot grrrl.[622]

Assurément, il ne s'agit pas ici de parler des riot grrrls et des réseaux subséquents en termes d'héroïsme. Les récents développements des études sous-culturelles ces vingt dernières années présentent, en effet, des atouts certains pour appréhender certains aspects de ce phénomène féministe, nous allons le voir. Néanmoins, nous le verrons également, nous pensons que l'approche développée par les théoriciens dont parle Leonard, nommément, semble-t-il, les chercheurs de Birmingham, peut tout autant nous apporter du grain à moudre pour comprendre ce courant polymorphe et fuyant.

Ainsi, nous n'adhérons pas totalement à la suite des propos de Leonard quand celle-ci explique :

> Riot grrrl must be understood not as just acting out 'youth rebellion' but as having specific aims within a particular cultural context. Those involved with riot grrrl were rethinking their involvement with indie rock culture(s) setting up new networks of communication and offering new modes of female expression. […] Riot grrrl may be understood, then as contesting a particular male-dominated culture.[623]

Il est indéniable que le courant riot grrrl s'inscrit dans un contexte culturel très particulier, revendique clairement cette sorte « d'appartenance » et que ses protagonistes manifestent inlassablement leur volonté de générer des changements au sein de cette scène punk/rock très masculine et sexiste. Néanmoins nous semble-t-il, et c'est d'autant plus probable que précisément, cette scène punk est supposée aller dans ce sens, leur démarche s'inscrit également dans un cadre bien plus général. Leur volonté de faire évoluer le milieu punk ne constitue selon nous que le défi le plus « symbolique », pour reprendre un terme controversé, le plus visible, et le plus réalisable qu'elles et ils proposent.

### b. Anticapitalisme, « mainstream » et « underground »

[622] Leonard, 125.
[623] Leonard, 125.

La dimension anticapitaliste (ce dernier terme étant à entendre dans un sens systémique, c'est-à-dire dans la dimension tout à la fois anticapitaliste/anti-néo-liberale, anti-sexiste, anti-raciste, anti-homo/transphobe, anti-validiste, et anti-oppression de manière générale) est, à notre sens à prendre fondamentalement en compte pour comprendre ce courant. D'ailleurs, la tournure que prend cette sous-culture aujourd'hui nous semble témoigner du fait que la critique et la résistance qu'opposent ce genre de réseaux, si elle est largement légataire des milieux punks, ne se limite pas à ces sphères. Ou bien plutôt, là encore, il s'agit d'un problème de terminologie, et de ce que l'on peut entendre par le terme « punk ».[624] On ne peut considérer que l'influence et l'ancrage majeurs de ces réseaux est le punk uniquement dans la mesure où l'on envisage ce courant dans toute sa dimension politique, non pas musicale : si l'on met l'accent sur l'idéologie Do-It-Yourself, la détestation du système dominant et la mise en œuvre d'alternatives.

D'après l'expérience que nous avons de ces réseaux, les conversations que nous avons pu avoir et les lectures de témoignages que nous avons pu faire, il nous apparaît clairement que cette dimension anticapitaliste (encore une fois dans un sens systémique) est peut-être la plus fondamentale.[625] La musique (qui ne se limite absolument pas au genre musical dénommé par le terme de punk) demeure un paramètre important dans ces réseaux, mais peut-être surtout parce qu'elle fournit un socle de références communes, constitue un moyen de diffuser un discours politique et facilite les échanges et les rencontres. A ce titre on peut rappeler un extrait du manifeste de Kathleen Hanna et Tobi Vail :

> BECAUSE doing/reading/seeing/hearing cool things that validate and challenge us can help us gain the strength and sense of community that we need in order to figure out how bullshit like racism, able-bodieism, ageism, speciesism, classism, thinism, sexism, anti-semitism and heterosexism figures in our own lives. […]
> BECAUSE we hate capitalism in all its forms and see our main goal as sharing information and staying alive, instead of making profits or being cool according to traditional standards.[…]
> BECAUSE I believe with my wholeheartmindbody that girls constitute a revolutionary soul force that can, and will change the world for real.[626]

[624] Nous préférons utiliser ce terme que celui qu'emploie Leonard dans la citation précédente, « indie », qui depuis une vingtaine d'années est devenu davantage une sous-catégorie très vendeuse, tout sauf indépendante, qu'une scène musicale investie d'une volonté de se tenir à l'écart des réseaux de production et de distribution musicales de masse.

[625] A elle seule, l'importance qu'accordent immanquablement nos répondant-e-s à l'idéologie Do-It-Yourself, nous semble par exemple en témoigner, de même que le souci constant qu'ils et elles portent à envisager les rapports d'oppression de manière systémique. Voir dans les trois entretiens reproduits en annexe la récurrence de ces deux dimensions.

[626] Vail et Hanna, *Bikini Kill #2* in Rosenberg et Garofalo, 813.

Ces quelques phrases laissent supposer que si la volonté de changer le milieu punk/underground est indéniable, la cible que visent ces jeunes femmes, idéalement, est en réalité bien plus générale. Le punk, l' « underground », sont envisagés comme des outils pour s'attaquer à cet objectif plus global. Ils sont aussi une manière de se constituer en tant que groupe affinitaire tendu vers un but commun.

Tobi Vail affirmait ainsi récemment dans son blog *Jigsaw Underground* : « I think the concern now, is to get people in bands to stand for something and to stand together against multinational corporations, global capitalism and consumer culture. How can we use independant-punk-underground music culture as a site of resistance? How do we define ourselves in opposition to the mainstream, when the mainstream is everywhere? »[627] Notons ici entre parenthèses que ce genre de propos nous conforte dans l'idée que le terme de « sous-culture » s'avère particulièrement approprié pour décrire le courant que nous nous proposons d'étudier. Pour Vail encore, dont nous citions plus haut les propos, cet ancrage dans le domaine culturel constitue un moyen de faire évoluer en quelque sorte « d'en bas », de la racine, l'ordre dominant de manière plus générale, en faisant sourdre des voix qui sont habituellement tues pour proposer des définitions alternatives et changer peu à peu les configurations de sens dominantes.[628]

En un sens, au risque d'avoir l'air dépassée et terriblement réductrice, une partie non négligeable de ces réseaux s'oppose d'une certaine manière à un « mainstream » monolithique, dans l'idée au moins. Dans les faits, certainement, ces féministes font preuve de beaucoup de nuance et reconnaissent la complexité et le caractère difficilement soluble des intrications de rapports de pouvoir et d'oppression. Elles et ils reconnaissent également l'omniprésence de diverses formes d'ambivalence, des corrélations inévitables entre « mainstream » et « underground », et du statut chancelant de « l'underground » lui-même de par ses inévitables liens avec la sphère économique. Ainsi, Vail explique-t-elle :

> One of the challenges that I see in this era, as both a working musician and someone who works at an independent record label, is rooted in economics. On the one hand, I resisted turning punk rock into my job and try not to approach music from a careerist or commercial standpoint. On the other hand, as someone who has toured extensively and is dedicated to distributing independent music world wide, I want working musicians to be able to make a living wage and get health insurance. This is a tricky issue, because it involves capitalism,

[627] Vail, « The Jigsaw Underground 2009 », *Jigsaw Underground*, entrée datée du 12 novembre 2009, http://jigsawunderground.blogspot.com/search?updated-min=2009-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2010-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=50 (accès 10 décembre 2010).
[628] Voir citation page 162.

> market forces and art making and so there is going to be some degree of compromise involved. Some would say there are irreconcilable contractions at work. But I don't think that just because bands are forced to navigate economic concerns we should abandon ethics.[629]

Mais d'après ce que nous croyons comprendre, encore une fois, les actrices et acteurs de ces réseaux punks féministes identifient bien une logique plus ou moins homogène derrière toute cette ambivalence, et tentent de résister à un ordre dominant relativement uniforme. En fait, semble-t-il, il ne s'agit peut-être précisément pas de résister au « mainstream », en tout cas, pas uniquement. Car le « mainstream » ne constitue qu'une facette, le « mainstream » n'est que la forme la plus visible, n'est que le simulacre, là encore, de ce à quoi ces réseaux ont l'intuition qu'il faut résister. D'ailleurs, et pour citer encore une fois Tobi Vail, un certain souci est porté à savoir précisément ce contre quoi il faut diriger la lutte : « the questions we need to work on: what is capitalism? how does it function? can it be resisted/dismantled? why or why not/ how? i want to change the world. you have to start somewhere. this manifesto is a work in progress. »[630] Si l'ambivalence est possible (et globalement reconnue par les protagonistes de ces réseaux) dans le « mainstream », qui demeure ce qui est donné à voir de plus acceptable, de plus « négocié », en revanche il y a lieu de penser que rien ne l'est à un niveau systémique. Ainsi, en conséquence, si pour les protagonistes de ces réseaux, la négociation peut éventuellement être envisageable à un niveau culturel, en quelque sorte, à un niveau plus structural, au contraire, elle ne semble pas être à l'ordre du jour.

Les conceptions développées par les chercheurs du Centre d'Etudes de Birmingham ne nous semblent à ce titre pas si surannées que d'aucuns l'affirment : il y a bien un « ennemi principal » pour les acteurs et actrices de cette sous-culture punk féministe. Cette dimension moins culturelle que politique (ou en tout cas aussi politique que culturelle) est peut-être davantage encore perceptible en Europe. En France par exemple, davantage que n'est seule vivante la scène musicale féministe « underground », ces réseaux sont actifs dans une perspective plus large. Il s'agit, en effet, autant d'organiser des événements culturels que de se mobiliser d'une manière plus « traditionnelle » lors de manifestations. Ou bien encore, il s'agit aussi de développer des modes de vie alternatifs, d'appliquer l'idéologie Do-It-Yourself

---

[629] Vail, « The Jigsaw Underground 2009 », *Jigsaw Underground*, entrée datée du 12 novembre 2009, http://jigsawunderground.blogspot.com/search?updated-min=2009-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&updated-max=2010-01-01T00%3A00%3A00-08%3A00&max-results=50 (accès 10 décembre 2010).

[630] Vail, « Underground Ideas 2009 », *Jigsaw Underground*, entrée datée du 18 janvier 2009, http://jigsawunderground.blogspot.com/search?updated-max=2009-02-06T19%3A36%3A00-08%3A00&max-results=50 (accès 10 décembre 2010).

à une perspective plus large, en ouvrant et en habitant des squatts féministes par exemple, et en multipliant les expériences d'autogestion.

### c. Riot grrrls, théorie, identité et communauté

Mais revenons-en plus précisément à ce que peuvent nous apporter les avancements auxquels ont donné lieu les études sous-culturelles pour envisager notre cas d'étude. La tâche s'avère particulièrement délicate, car comme nous le disions, le phénomène riot grrrl et certaines des ramifications qui lui ont succédé se sont construits de manière auto-réflexive. Ainsi, le discours que les protagonistes de cette tendance proposent est, pour ainsi dire, tout autant discursif que méta-discursif. De manière générale qui plus est, la relation ambiguë qu'entretiennent ces réseaux avec les sphères académiques nous placent dans une situation inconfortable.

En effet, d'une part, nombre de ces jeunes femmes semblent dès le début des années 1990 avoir été au fait en matière d'études sous-culturelles. Nous le verrons, cette connaissance semble notamment avoir influencé la manière dont elles ont géré leurs relations avec les media de masse. Mais d'autre part, et malgré tout ce que nous venons de dire sur la pertinence du cadre d'analyse développé par les chercheurs de Birmingham, elles ont aussi construit leur courant en s'inscrivant précisément en faux, au moins discursivement, contre les récits émanant de ces études sous-culturelles. Marion Leonard souligne :

> Riot Grrrls demonstrated an awareness of and posed a challenge to, the academic practice of locating and defining meaning in subcultures. Subcultural theorists have historically approached subcultures as interested outsiders whose role it is to decipher the systems of signification within the group and to explore the power relations it shares with the dominant culture […] The self reflexivity of riot grrrls arrested this method of investigation by challenging the authority of the cultural archivist. […] This self-awareness demands a reassessment of the ways in which riot grrrl might be conceptualised. Moreover, the fluency

> with which several riot grrrls used theoretical language highlights the need to reconsider the relationship between researcher and subject.[631]

En un mot, nous nous trouvons dans la situation que pressentait Dick Hebdige concernant la réception de son travail sur les punks de leur part-même : le discours que nous produisons ici à l'égard de ces réseaux ne trouvera vraissemblablement pas davantage grâce à leurs yeux que ne le ferait un article d'un media « mainstream », et par ailleurs très certainement à un fort juste titre.

Néanmoins, le cas s'avère éminemment paradoxal. Car comme nous l'avons dit, et malgré ce désaveu des études sous-culturelles telles qu'elles ont été menées à la fin des années 1970 et au début des années 1980 (car encore une fois, il faut entendre derrière les « théoriciens sous-culturels » dont Marion Leonard fait mention, les chercheurs du centre de Birmingham), il n'en demeure pas moins qu'il reste quelques débris, sinon de « l'héroïsme sous-culturel », au moins de la posture de résistance à l'ordre dominant, bien qu'elle ne se veuille pas et ne soit pas spectaculaire. Peut-être également, comme nous le disions, les théories développées par Dick Hebdige, par exemple, ont-elles été instrumentales pour ces jeunes féministes dans la même proportion que, selon les dires de Leonard, elles semblent avoir été décriées. D'autre part, ce sont les théories postmodernes, telles qu'elles ont, par exemple, été appliquées aux études féministes qui, comme nous l'avons dit, ont inspiré les premières riot grrrls pour construire leurs réseaux et donner une direction à leurs pratiques. Les mêmes théories qui ont également reconfiguré le champ des études sous-culturelles à partir du même moment. On retrouve par conséquent dans chacune des deux sphères, et malgré le jeu de course poursuite, une sorte de trame sous-jacente commune, qui accentue d'ailleurs peut-être la sensation que nous avons éprouvée à plusieurs reprises de « blocage » des discours, de circularité de la réflexion. Cette course poursuite, précisément, nous rend la tâche ardue : il s'agit encore une fois de démêler des interactions, des influences mutuelles, et de déjouer les pièges de trop faciles interprétations et de lexiques suremployés.

Il est indéniable que, pour comprendre et présenter une image la plus fidèle possible des réseaux que nous décrivons, il faut ainsi prendre en compte non pas seulement l'influence du contexte « postmoderne », mais également celle qu'ont eue les théories postmodernes sur les idées et les pratiques développées par ces jeunes femmes. Le point qui reste certainement le plus crucial est celui qui remet en question la place de l'individu par rapport au collectif, et ce notamment à travers la problématisation de la notion d'« identité ».

[631] Leonard, 132.

Néanmoins, il ne s'agit pas, à notre sens, en tout cas en ce qui concerne notre cas d'étude, d'envisager le problème dans les termes qu'évoquent beaucoup de chercheurs « post-sous-culturalistes ». Nous avons parfois eu le sentiment que cette question, ou plutôt les théories post-modernes en général, souffraient souvent du même mal que le féminisme « troisième vague », dont la ligne de démarcation avec le « féminisme gratuit pour tous », que nous évoquions dans la seconde partie de ce travail, est devenue en de certaines occasions difficile à établir et à maintenir. Il nous apparaît ainsi un peu trop aisé d'invoquer les concepts de fluidité, de porosité, et de reconnaître à toutes choses un aspect mutationnel pour démontrer une supposée volatilité de l'engagement des protagonistes sous-culturels, mûs (ou pas) par un hyperindividualisme et une apathie post-grunge très conscientisés. D'une part, ce genre de lecture donne facilement lieu à de plates monographies, reposant sur des entretiens généralement inintéressants, et qui s'achèvent volontiers sur des conclusions nostalgiques. D'autre part, il nous apparaît que cette « fluidité » est parfois envisagée comme l'alpha et l'oméga, une fluidité considérée tout à la fois comme principe causal, comme conséquence logique et comme schème explicatif. Cette tendance nous semble, sinon dangereuse, au moins vouée à ne rien produire de décisif. Comble du paradoxe, on finit par prendre le risque d'essentialiser cette fluidité, pourtant généralement alléguée dans un contexte constructionniste.

Par ailleurs, ce genre d'approche tend à minimiser l'aspect politique que revêtent parfois les sous-cultures, comme c'est le cas du sujet qui nous occupe. Si l'hyperindividualisme et l'apathie post-grunge sont peut-être, certainement même, les traits constitutifs de certains de ces regroupements sociaux, il apparaît impensable de faire de ces deux aspects une grille de lecture générale. Enfin, ce dernier point étant partiellement lié au précédent, on ne peut faire l'économie de la prise en compte de la dimension collective, sous l'égide d'une individualité omniprésente. A notre sens, il s'agit de n'accorder de primauté ni à l'individuel, ni au collectif. D'ailleurs aussi, la réalisation de cet équilibre est précisément le défi le plus ardu qu'aient à relever les sous-cultures contestataires ou réformatrices pour parvenir à un activisme efficace. C'est en tout cas une question qui a été centrale dans l'approche qu'ont tentée de développer les riot grrrls et sur laquelle réfléchissent encore les réseaux actuels.

L'un des aspects fondamentaux du courant riot grrrl et de ses épigones réside dans son caractère profondément anti-essentialiste. L'on peut, à ce titre, rappeler un extrait du texte intitulé « Jigsaw Youth » qu'écrivait Kathleen Hanna en 1991 dans le quatrième numéro de *Jigsaw*, qui nous semble emblématique :

> We live in a world that tells us we must choose an identity, a career, a relationship, and commit to these situations... as if we know what's gonna happen tomorrow, as if we aren't ever gonna change, as if we don't live in a world of constant flux, which we do. […] To force some forever identity on other people is stupid. […] In order for me to exist I must believe that two contradictory things can exist in the same space. […] JIGSAW, a puzzle made up of all different weird shaped pieces. It seems like it will never come together, it makes no sense, but it can and it does and it will. […] Jigsaw Youth, I don't know what this means to anyone... only what it means to me. Standing proud and saying 'I don't know who I am, I wanna know more, I am not afraid to say things matter to me.' […] Jigsaw Youth, the misunderstood seeking to understand other people's reality. Making mistakes... making mistakes... making mistakes... making mistakes... feeling something. Knowing you will never see the puzzle put all together but trying anyways cuz each fucking piece really matters and being with friends matters. Jigsaw Youth... inventing and reinventing what these words mean.[632]

En l'occurrence, effectivement, il semblerait que l'idée de fragmentation soit particulièrement appropriée pour appréhender cet aspect du discours des riot grrrls, un aspect qui se révèle sous-jacent dans une large proportion de leurs productions. Ainsi, la volonté qui est la leur de préserver leur courant de toute forme de définition relève d'abord de cette sorte de déchirure ressentie à un niveau individuel, de la prise de conscience du caractère fallacieux de la notion même d' « identité ».

Dans son livre consacré à l'évolution de la notion de « communauté », Gerard Delanty explique que l'idée d' « identité » devient absolument centrale dans les conceptualisations récentes de la « communauté », précisément dans la mesure où l'identité individuelle, dans une phase post-moderne, cesse d'être envisagée comme allant de soi. Ainsi peut-il affirmer dans cette perspective :

> That is why modern thought did not make identity central […] The classical sociologists, for instance, did not go beyond the idea that the self, which is based on a degree of autonomy, is socially constructed. Thus they accepted both autonomy and domination as two sides of the modern society. Today, identity has become an issue because the reference points for the self have become unstuck. […] The contemporary understanding of the self is that of a social self formed in relations of difference rather than of unity and coherence. Identity becomes a problem when the self is constituted in the recognition of difference rather than in sameness.[633]

[632] Kathleen Hanna, « Jigsaw Youth », *Jigsaw #4*, 1991, reproduit sur la jaquette de l'album *The C.D. Version of the First Two Records*.
[633] Delanty, 135.

Il est indéniable que les influences des théories postmodernes sous-tendent la prise de conscience que manifestent les féministes qui constituent notre objet d'étude. Ces influences sont en effet perceptibles en filigrane dans nombre des discours produits par ces jeunes femmes.

Ces dernières se positionnent clairement dans la perspective de la nécessité d'une « déconstruction », une perspective dont Chantal Mouffe vante les mérites et suppose la future efficience dans le cadre de la lutte féministe. Dans un article intitulé « Hegemony, Power, and the Political Dimension of Culture », elle propose une articulation de ces questions d'identité et de mobilisation, ainsi que de celles de culture et politique, en commençant par rappeler le caractère construit de l'identité en s'appuyant sur les travaux de Jacques Derrida. Elle explique :

> The creation of an identity always implies the establishment of a difference; difference which is often constructed on the form of a hierarchy […] By stressing the fact that the outside is constitutive, this notion reveals the impossibility of drawing an absolute distinction between interior and exterior. The existence of the other appears as the condition of possibility of my identity since, without the other, I could not have any identity […] the interior appears as something always contingent. This questions every essentialist conception of identity and forecloses every attempt to conclusively define identity or objectivity. […] We may go further and argue that not only there are no 'natural' and 'original' identities, since every identity is the result of a constituting process, but that this process itself must be seen as one of permanent hybridisation. […] Instead of seeing the different forms of identity as allegiances to a place or as a property, we ought to realise that they are what is at stake in any power struggle.[634]

Bien que la forme soit bien évidemment plus académique que les propos que nous citions de Kathleen Hanna, on sent toutefois une certaine parenté avec le genre de discours que nous avons déjà cités et qui émanent des sphères punks féministes.

Cette conception de « l'identité » influe par ailleurs beaucoup sur les conceptions que développent les jeunes féministes de la forme que doit prendre leur mobilisation. En un mot, il s'agit de remettre en question également l'identité collective, à la lumière de l'idée que nous venons d'aborder à travers les dires de Chantal Mouffe. Cette dernière poursuit en indiquant que l'identité collective fait, d'une certaine manière, le jeu de l'hégémonie. Elle affirme :

[634] Chantal Mouffe, « Hegemony, Power, and the Political Dimension of Culture » in Lawrence Grossberg, Chantal Mouffe, Paul Gilroy, Beatrice Hanssen, Aleida Assman, David Frisby et Dan Diner, *The Contemporary Study of Culture/ herausgegeben von Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr und Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften* (Vienne : Turia + Kant, 1999) 50.

> What is called the identity of a group is one of the principal areas where hegemony is exercised. The definition of the cultural identity of a group, by reference to a specific system of contingent and particular social relations plays a crucial role in the creation of hegemonic '*nodal points*'. Those nodal points partially define the meaning of a signifying chain allowing us to control the stream of signifiers. They temporarily fix the discursive field, establishing a certain form of '*order*' which determines a specific definition of reality with its corresponding '*common sense*'.[635]

Pour Mouffe, le choix de l'anti-essentialisme et de la déconstruction des identités essentialisées ouvrent de nombreuses possibilités dans une perspective féministe. Le courant initié par les riot grrrls et les réseaux actuels féministes « underground » s'inscrivent clairement dans cette perspective anti-essentialiste. Et de la même façon, il s'agit autant de lutter contre les essentialisations qui pourraient se faire jour à l'intérieur du réseau, que de ne pas se laisser saisir par la logique dominante essentialisante.

Si une importance cruciale est accordée aux questions identitaires et que, donc, la notion d'individu-e occupe également une place centrale dans les discours des riot grrrls, cela ne se fait pas réellement au détriment de l'intérêt porté au collectif. Il suffit d'ailleurs de remarquer l'omniprésence du terme de « communauté » dans les productions culturelles et les discours de ces jeunes féministes, pour deviner qu'il serait particulièrement dommageable de déconsidérer la crucialité de cette dimension collective, comme tendent parfois à le faire certaines études sous-culturelles. Nous avons déjà donné des exemples de la fréquence de l'emploi de ce terme par les jeunes femmes dans le chapitre précédent. Pour se souvenir de l'importance conférée à la dimension collective, on peut par exemple rappeler la métaphore militaire filée par Tobi Vail dans *Jigsaw #4* :

> Can't you picture it – gang of girls – teenage girls in gangs all across america [sic], breaking through boundaries of race and class and sexual identity, girls so strong together that they don't listen to people who tell them they are stupid or that they don't mean anything because they don't really exist – girls so strong together that no one dares to fuck with them when they are walking down the streets […] GIRL SOLDIERS.[636]

Dans cet extrait, le collectif, « l'être ensemble » et le « faire ensemble » sont clairement envisagés sinon comme un moyen de résoudre les « fragmentations » identitaires, au moins comme une façon de s'en accommoder peu ou prou. En fait, il apparaît en dernière instance que bien que ces jeunes femmes semblent être largement au fait en termes de théories post-

[635] Mouffe in Grossberg, Mouffe, Gilroy, Hanssen, Assman, Frisby et Diner, 50.
[636] Tobi Vail, « Jigsaw Manifesto », *Jigsaw #4*, 1991, citée dans Piepmeier, 1.

modernes, reconnaissent l'importance de prendre en compte la multiplicité des relations de pouvoir dont parle Mouffe et, partant, la diversité des points de vue, il semble que parallèlement leur conception de la « communauté », et le fait que ce terme ressurgisse de manière fréquente dans leurs propos, soient davantage informés par un cadre de pensée « pré-postmoderne » (car pas tout à fait moderne non plus).

En ce sens, les théories du Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham ne paraissent pas en tous points dépassées. Les jeunes femmes elles-mêmes font preuve d'une certaine forme de « romantisme » dans leurs exaltations ponctuelles de leur communauté, malgré tout le soin qu'elles portent à relativiser la validité de ce concept en lui-même. Tout comme il reste, derrière les ambivalences et les contradictions du « mainstream », une certaine forme de bloc monolithique à rebours duquel elles souhaitent se positionner, de même, on peut observer l'alternance de leur insistance tantôt sur l'individu, tantôt sur le collectif.

Ces deux derniers points sont d'ailleurs très vraisemblablement à mettre en lien. Nous rappellerons à ce titre le propos de Stephen Duncombe, qui met en avant lui aussi la centralité de la dimension communautaire dans l'entreprise des riot grrrls dans son ouvrage sur les fanzines en rappelant la dimension contestataire que revêt cette dernière : « Solidarity is also important because Riot Grrrls see themselves as a political force. As it was for their feminist sisters in the 1970s, the 'consciousness raising' of personal testimonials is not meant solely as an end in itself. » Il s'agit bien de mettre en application ce que Jennifer Baumgardner et Amy Richards appelaient « autokeony », la mise en balance des considérations individuelles et collectives, et dont elles jugeaient que cela demeurait le point essentiel pour parvenir à un activisme féministe « troisième vague » viable et efficient.

Dans cette perspective, il semble que les fanzines constituent d'une certaine manière une illustration de la réflexion engagée sur cette articulation si difficile à établir. En un sens, ils matérialisent une forme d'entrelacement de l'individualité avec la communauté, et la longévité des « grrrls zines » témoigne d'un certain succès en la matière. Ils constituent clairement un exutoire individuel, un moyen d'expression personnelle, une occasion de manifester sa propre voix. Comme le soulignent tou-te-s les observateurs et observatrices des fanzines qui ont été et sont encore écrits dans la tradition initiée par les riot grrrls, la place du « je » est souvent éminemment centrale dans ces productions littéraires Do-It-Yourself qui revêtent fréquemment un caractère relativement intime. Mais comme le fait remarquer Duncombe en ce qui concerne les groupes de conscience, cette « mise à nu » opérée dans les fanzines, la prise de parole à laquelle ils donnent lieu ne relève assurément pas d'une fin en soi. Leur succès serait d'ailleurs difficilement expliquable si cela était le cas.

Dans un article qu'elles consacrent à cette forme d'activisme féministe « underground » et Do-It-Yourself, Kristen Schilt et Elke Zobl insistent largement sur la dimension transversale dont sont en quelque sorte investis les fanzines. Elles mettent en valeur le lien qu'ils constituent entre individu-e et communauté. Ainsi, ces dernières affirment :

> Grrrl zines are more than individualistic diary-like writings; they create network, reach a community […] Through their day-to-day actions, activities, and cultural productions, this diverse, international network keeps feminism (and the feminist movement[s]) creatively as well as individually and collectively active and alive […] Zine makers see they zine projects as more than just personal empowerment. Zines serve as a medium through which to communicate with others, opening a dialogue about topics usually not discussed in public. Creating this communication with zine readers, in turn, creates the potential for political awareness and action. […] Zines are a kind of backbone to subcultural feminist activism, allowing zine makers to link personal experiences to larger political activist work. As Michelle of *Echo Zine Distro* (United States) comments, 'zines create both individualism and community, and that these two elements can coexist, be productive, and bring about real social change'.[637]

En effet, les fanzines sont bien évidemment avant tout, d'une part, des vecteurs d'échange capitaux entre ces jeunes féministes. D'autre part ils sont instrumentaux dans la conception « épidémique » révolutionnaire des jeunes femmes. En effet, ils contribuent à la formation d'une base de références communes qui cimente la communauté, dans la mesure où ils sont l'occasion pour les jeunes femmes de faire part de leurs goûts, leurs découvertes culturelles ou politiques. Ils sont aussi les principaux supports de l'encouragement au « girl love » dont nous parlions précédemment, une idée qui s'apparente de relativement près à l'idée de communauté, et qui en tout cas met l'accent sur l'importance du collectif pour contrecarrer les dynamiques patriarcales qui tendent davantage à favoriser une forme de division de la gent féminine.

Mais ils sont aussi envisagés comme un moyen de rendre vivante cette communauté, et de contribuer à l'expansion de la communauté dans une démarche Do-It-Yourself qui incite à la participation. Ils constituent des moyens moins onéreux et plus techniquement réalisables de prendre part à cette dynamique de production et d'expression que le recours à la production musicale. Ils cimentent encore la collectivité en fournissant des supports de dialogues et de

[637] Kristen Schilt et Elke Zobl, « Connecting the Dots: Riot Grrrls, Ladyfests, and the International Grrrl Zine Network » in Anita Harris (sous la direction de), *Next Wave Cultures: Feminism, Subcultures, Activism* (Londres et New York : Routledge, 2008) 185-187.

réflexion. Ils sont aussi souvent le moyen de développer des relations épistolaires et de lier des amitiés.

Enfin, comme le signale Marion Leonard, les fanzines revêtent un aspect particulièrement important à un niveau « plus général que le particulier » dans la mesure où l'expression individuelle représente, pour la population féminine, qui plus est jeune, un acte politique en lui-même. Pour Leonard, les fanzines constituent une sorte de plateforme liminaire de rencontres, semi-virtuelle en quelque sorte, et recréent dans une sphère différente les possibilités qu'offre l'espace public moins accessible aux (jeunes) femmes qu'aux (jeunes) hommes. Ils sont donc le résultat d'un mélange de public et de privé, les moyens d'une extériorisation individuelle tout autant qu'un outil féministe collectif. Marion Leonard explique :

> The zines themselves can be understood as 'rhetorical spaces', to employ Lorraine Code's terminology, where individual voices and particular feminist ideas could be articulated […] Zine writer first positioned themselves as gendered subjects within the text, and then proceeded to explore issues and interests relevant to them as women. As the writer of *Hotskirt* has argued, 'we want to create a voice, for ourselves and for anyone who is concerned about woman's situation in society today' […] Riot Grrrls wrote themselves into the text, relating personal experiences and concerns and, in so doing, expanded the discursive parameters of the fanzine. By considering the zine medium as a 'textured location where it matters who is speaking and where and why', one uncovers a significant aspect of grrrl zines.[638]

Il s'agit, en un sens, d'une nouvelle expression du « personnel politique », d'une reconquête collective de l'espace discursif. La logique post-moderne derrière la forme que prend la démarche des jeunes femmes n'entame en rien l'élan d'un collectif plus ou moins stable, tendu vers une cible commune. La reconnaissance et la prise en compte de la multiplicité des points de vue ainsi que les forces engagées pour cultiver un courant polyphonique sont les moyens de lutter, pour le dire de manière un peu provocante, contre l'ennemi essentialisé que constitue le système essentialisant.

### d. Riot grrrls, media et récupération

[638] Leonard, 143.

L'importance du rôle que jouent les fanzines dans le cas de la sous-culture punk féministe « underground » nous amène à présent à mentionner ici que les travaux de Sarah Thornton revêtent, eux aussi, parmi les recherches consacrées aux phénomènes sous-culturels une certaine pertinence, lorsqu'ils sont appliqués à la sous-culture qui fait l'objet de notre attention.[639] Thornton, avec son étude ethnographique *Club Cultures*, a en 1995, relativisé le point de vue qu'avait développé Dick Hebdige concernant l'impact des media sur les phénomènes sous-culturels et le rôle relativement univoquement négatif que les premiers jouaient par rapport aux derniers. Thornton prend le contre-pied de cette vision des choses et affirme que la fonction que remplissent les media est bien moins nettement préjudiciable que ne le prétendait Hebdige pour ces phénomènes sous-culturels. Selon elle, au contraire, les media sont au cœur de la construction et du développement des phénomènes sous-culturels et leur sont, certainement au moins dans la même mesure sinon davantage, instrumentaux et bénéfiques qu'ils ne leur sont néfastes. Elle discerne les micro-media (flyers, affiches), des media de niche (magazines musicaux), et des media de masse nationaux (« *tabloids* »).[640] Pour la paraphraser, les premiers fournissent, selon elle, des outils précieux à la disposition des « *insiders* » pour rassembler les foules. Les seconds sont utilitaires dans la mesure où ils contribuent à ce que le phénomène sous-culturel se construise en tant que tel en le documentant. Quant aux derniers, ils sont autant les vecteurs de la propagation de ces phénomènes qu'ils en offrent une image déformée.

Ce modèle n'est pas sans présenter d'intérêt pour considérer les relations qu'ont notamment entretenues la première génération de riot grrrls avec les réseaux médiatiques. Nous n'allons pas revenir sur ce que Sarah Thornton désigne comme les « micro-media » : nous nous sommes assez appesantie sur le rôle crucial que jouent les fanzines dans ces réseaux, en les cimentant en même temps qu'ils les étendent.

Nous n'avons en revanche pas encore beaucoup parlé des rapports mutuels qu'ont entretenus les deux autres catégories de media avec le courant féministe « underground » riot grrrl. Il semble qu'une grande partie des protagonistes du réseau initial ait été tout à la fois

[639] Notons ici que, dans son ouvrage, Sarah Thornton développe d'autres points de réflexion, qui ne nous semblent pas réellement fournir des pistes de lectures satisfaisantes pour envisager notre cas d'étude. Parmi ces points, elle s'appuie notamment sur le concept de « capital culturel » développé par Bourdieu, pour émettre l'hypothèse d'un « capital sous-culturel » et décrire un système de relations de pouvoir au sein de la sous-culture. Elle se montre passablement critique à l'égard des travaux des chercheurs de Birmingham, dont elle affirme qu'ils ont sur-politisé les sous-cultures qu'ils étudiaient. Elle suppose que les clubbers anglais qu'elle a étudiés, à travers leurs pratiques, s'abandonnent à un fantasme d' « absence de classes sociales » (« classlessness »), une vision qui selon nous n'est pas sans politiser elle aussi la sous-culture en question.

[640] Nous noterons que la distinction entre les deux derniers types de media aurait peut-être pu être formulée autrement, dans la mesure où les media de niche font également partie des media de masse à diffusion nationale.

consciente d'une part des dangers de commodification des sous-cultures contestataires par le système « hégémonique » via l'appareil médiatique, tels qu'a notamment pu les décrire Dick Hebdige, mais aussi du caractère ambivalent de ce même appareil médiatique, dont fait mention Thornton. Marion Leonard va dans ce sens en affirmant : « Those involved in Riot Grrrl showed an awareness of the danger of being co-opted by the niche and mass media and translated into a new trend to be celebrated and then discarded. However, participants did not adopt a straightforward oppositional stance to all media attention, recognising the benefits to be derived from new publicity. »[641] Encore une fois, la prise de position qu'adoptent ces jeunes femmes est ambiguë et informée par la double influence et la mise en tension des conceptions romantiques et anti-romantiques telles qu'elles se déploient dans les études culturelles et sous-culturelles. Cette tension est très nettement perceptible dans une grande partie des discours produits par les jeunes femmes portant sur cette question du rôle de l'appareil médiatique.

Les « stratégies hégémoniques » de récupération des sous-cultures contestataires ou subversives constituent des phénomènes auxquels les jeunes femmes semblent familières. Outre le fait que bon nombre d'entre elles semblent aguerries en matière de théories diverses, on peut se risquer à affirmer que deux autres éléments puissent expliquer cette familiarité. D'une part, le courant riot grrrl s'inscrit clairement dans une tradition punk. Or, de manière quasi immediate, dans une sorte d'imaginaire collectif (tout particulièrement dans l'imaginaire collectif des « *insiders* » et dans celui des observateurs et observatrices des sphères académiques), le courant punk a fait figure d'exemple ultime de réussite de récupération d'une sous-culture figurant parmi les plus potentiellement subversives et insaisissables, de la part du « mainstream ». En se situant dans la lignée des héritiers de ce courant, il est vraisemblable que l'imaginaire collectif des riot grrrls n'a pas échappé à cette règle, et a sans doute incité certaines de ces jeunes femmes à en apprendre encore davantage dans ce domaine théorique. Deuxièmement, nous l'avons déjà dit, le réseau initial riot grrrl, issu de la région Nord-Ouest des Etats-Unis, a cultivé un certain nombre d'accointances avec les acteurs du courant grunge, en particulier avec Nirvana, un groupe qui constitue sans aucun doute une autre incarnation majeure de ces incorporations réussies de la marge dans la culture « mainstream ».

De manière générale, il semble assez manifestement que les riot grrrls n'envisagent pas les réseaux de communication de masse d'un œil particulièrement bienveillant. Selon leur point de vue, dans une perception assez Gramscienne des choses, ceux-ci sont globalement

[641] Leonard, 128.

envisagés comme les véhicules principaux de l'idéologie dominante, les vecteurs du système capitaliste et hétéro-patriarcal. Néanmoins, au moins dans un premier temps, ces jeunes féministes tentent de tirer parti des bénéfices que peut générer la couverture médiatique dont elles font rapidement l'objet, et de jouer sur l'aspect janusien médiatique que décrit Sarah Thornton. Nous avons évoqué dans le précédent chapitre la mystification à laquelle s'est livrée Kathleen Hanna, dans son interview pour le magazine *L.A. Weekly*, au tout début de l'intérêt accordé par les media de masse au phénomène féministe fraichement éclos. Nous rappellerons qu'elle avait souhaité accorder cet entretien afin de propager le mot, et avait mentionné l'existence de divers collectifs fictifs à travers les Etats-Unis. Nous le disions également, le « media niche » que constitue *Sassy* a vraissemblablement été pour beaucoup dans l'expansion du courant et il est également probable que le stage qu'y a effectué Erin Smith alors que le phénomène riot grrrl était en pleine effervescence ait favorisé l'attention que l'équipe éditoriale a accordé à ce dernier.

Marion Leonard signale également que de l'autre côté de l'Atlantique, en Grande Bretagne, la version européenne de ce courant féministe profite elle aussi partiellement de certaines publications « mainstream ». Ainsi donne-t-elle pour exemple les retombées que génère l'un des premiers articles britanniques consacrés à cette nouvelle tendance féministe importée : « In the UK, Sally Margaret Joy's initial coverage in *Melody Maker* was welcomed as a positive piece of publicity that encouraged girls and women to become involved. This coverage became a facet of the development of riot grrrl itself as it was instrumental in shaping its growth. »[642]

Un peu plus récemment, dans l'entretien qu'elle a accordé à la toute fin des années 1990 aux auteurs de la rétrospective consacrée par le musée de la musique de Seattle au phénomène riot grrrl, Tobi Vail reconnaît également *a posteriori* les incidences positives de cette couverture médiatique à grande échelle. Ainsi peut-on lire sur la version en ligne de cette rétrospective : « women involved in bands admitted media coverage could be a help, not a hindrance. 'Riot grrrl still exists all over the world,' says Tobi Vail 'Which I think probably wouldn't have happened without the media coverage. And that's pretty exciting'. »[643]

Par ailleurs, cette attitude ambivalente à l'égard des media « mainstream » de la part des riot grrrls « première mouture » s'inscrit également dans le cadre de leur volonté de manifester une forme de nuance à l'égard de toutes choses. Dans l'interview qu'elle accorde à Andrea Juno, Kathleen Hanna s'explique dans ce sens, en affirmant notamment qu'elle refuse

[642] Leonard, 128
[643] Vail citée dans « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective » http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=670 (accès 15 décembre 2010)

d'entrer dans une sorte d'attitude nostalgique relativement répandue qui tend à mythifier l'artiste « underground » en poète maudit du vingt(-et-un-)ième siècle, spolié par un système cupide et vénal. Elle affirme ainsi :

> You're expected to create all this exciting work, and then sit idly by while the powers that be completely rip you off! […] It's like an either/or; like the idea of the illegitimate/legitimate victim in this society. If I allowed myself to be the opposite of the mainstream, then I would be a 'legitimate' victim of co-optation. [...] I'm not interested in being a martyr. [...] I can't afford to deny myself stupid adventures once in a while, or to turn down money even when what I have to do to make it isn't exactly perfect.[644]

Elle poursuit son idée un peu plus loin, et indique à propos d'un entretien qu'a accordé Bikini Kill à *Melody Maker* : « We will make a compromise to get what we need done; we don't ever make a decision on the basis of purity/non-purity. »[645]

Toutefois, ce genre de propos reste relativement rare de la part des protagonistes de ces réseaux. D'une manière générale, comme nous le verrons un peu plus loin lorsque nous donnerons des exemples du ton que revêtent globalement les articles de journaux « mainstream »,[646] les jeunes femmes expriment souvent la sensation que d'une part leurs idées féministes sont réduites à l'état de « féminisme-gratuit-pour tous », tel que nous l'évoquions plus haut,[647] d'autre part, que leur idéologie DIY/anticapitaliste est fréquemment passée sous silence, enfin que les portraits que brossent les journalistes des protagonistes du courant frisent fréquemment la caricature.

La relation courtoise initiale ne le reste d'ailleurs que pendant quelques mois tout au plus, comme le suggère le « *media blackout* » décrété par les riot grrrls. Ainsi, lors de la sortie de la réédition C.D. des premiers enregistrements de Bikini Kill, le ton des propos publiés sur la jaquette est sensiblement différent.[648] D'autre part, le commerce de ces jeunes féministes avec les media de masse n'est envisagé que d'une manière pragmatique, pour ainsi dire, et ne suggère qu'une coopération de façade de leur part. Ainsi, un discours d'une saveur bien moins coopérative transparaît dans les publications « underground » produites par un grand nombre de riot grrrls. Dans celles-ci, la rhétorique du « nous contre eux » est récurrente. Même le magazine *Sassy*, censé constituer une alternative moins « mainstream » que les autres

[644] Juno, 87.
[645] Juno, 92.
[646] Voir pages 278-279.
[647] Voir page 145.
[648] Voir page 123 la citation de Tobi Vail, et les notes qui figurent sur la jaquette de l'album *The C.D. Version of the First Two Records*.

magazines destinés à une population féminine adolescente, est perçu négativement par bon nombre de ces féministes « underground ». Marion Leonard cite à ce titre les propos de l'éditrice de *Quit Whining* : « Let it be known that I… DO NOT like Sassy magazine, and am annoyed at its attempts to infiltrate the underground music scene. Althought it is not as bad as, say Teen or Tiger Beat, I do not appreciate Sassy latching on to something they think is hip, then spoonfeeding it to the mainstream. »[649]

Pour ces jeunes féministes, la couverture médiatique et les gros moyens de diffusion ne sont pas une fin en soi, ils servent tout au plus de tremplin, et sont utilisés pour disséminer un concept de communication reposant sur des logiques différentes. Ainsi peut-on lire, par exemple, dans le fanzine britannique *Riot Grrrl!* : « We might be called RIOT GRRRL, but we are aware of the media deadtime deadlines that crush anything it discovers... Seeing all that, we use *their* media whilst we sneakily construct girl lines of communication ».[650] Gitana Garofalo et Jessica Rosenberg obtiennent de la part de leurs interlocutrices le même genre d'assertions. Jamie, l'une d'entre elles, affirme ainsi par exemple : « About the whole media/Riot Grrrl thing. The media thought they were using us, but we were using the media. Here's some action, let's get in on it. But the more coverage they gave us, the more girls got behind it. »[651]

Par ailleurs, dans les fanzines et plus généralement dans les discours des riot grrrls, la nécessité de conserver un ancrage solide dans les sphères « underground » est constamment réaffirmée. Pour nombre de ces jeunes femmes, l'immixtion des media de masse est vécue comme une menace : les portraits que présentent ceux-ci du phénomène doivent, au moins, être contrebalancés par le plus d'auto-définitions possibles dans les sphères littéraires indépendantes. Leonard cite Jenn et Soph qui, dans leur fanzine *Hair Pie*, s'alarment de la sorte : « I've noticed (as I'm sure you have) riot grrrl is getting more and more press (daily star) for fuck's sake we've gotta stay underground and undermine the corporate rock press by doing it ourselves so we can talk about our beliefs to people without fear of being misunderstood or the truth being distorted. »[652] La même intimation est lancée dans le fanzine Washingtonien *Riot Grrrl # 8* : « seeing ourselves described by these mainstream writers put boundaries in our minds. I think its really dangerous. We can counteract it by keeping alive the 'underground' aspect of riot grrrl ».

On l'aura compris, il est indéniable que les riot grrrls reconnaissent qu'il y a des bénéfices à tirer de ces media « mainstream », et qu'ils sont effectivement, d'une certaine

[649] Leonard, 144.
[650] Leonard, 128.
[651] Rosenberg et Garofalo, 829.
[652] Leonard, 128.

manière, centraux dans l'édification et le développement des phénomènes sous-culturels, comme le suggérait Sarah Thornton. Néanmoins, il est également clair qu'elles ne reconnaissent l'ambivalence que d'un point de vue instrumental, formel. Sur le plan davantage idéologique, là encore, il semble que leur position soit plus tranchée : elles considèrent majoritairement, semble-t-il, que l'appareil médiatique reste l'un des accessoires essentiels du système hégémonique. On peut ainsi relever le même genre de phénomène, peu ou prou, que nous avions observé plus haut,[653] une nouvelle occurrence d'une certaine tension entre une vision postmoderne des choses, en tout cas une sorte de prise en compte des théories postmodernes comme outils de résistance potentiels, et une conception globalement « pré-postmoderne » du fond du problème, de ce à quoi elles opposent leur résistance.

En ce sens, il nous semble que les théories développées par le Centre d'Etudes Culturelles de Birmingham nous apparaissent encore largement pertinentes pour considérer un courant tel que celui sur lequel nous avons choisi de nous pencher. Plus précisément, l'analyse de Dick Hebdige nous semble être d'un certain secours, notamment dans la mesure où la manière dont les riot grrrls ont géré leurs relations avec l'appareil médiatique « mainstream » paraît en grande partie imprégnée des hypothèses émises par ce dernier, elles-mêmes inspirées par les travaux de Barthes. Nous nous rangeons en effet derrière l'avis de Marion Leonard[654] pour affirmer que, vraisemblablement, la mesure dans laquelle ces féministes ont fait usage de la polyphonie, voire de la contradiction, procède autant d'une tentative de contournement du processus d'« Autrification », d'essentialisation en tant qu'Autre, d'étiquetage et par suite de contention des cultures contestataires, fréquemment engagé pour que le système hégémonique perdure, que de la volonté postmoderne de ces jeunes femmes de ne laisser aucune voix en sourdine.

Ceci est d'abord vrai d'un point de vue formel. Contrairement à un grand nombre de groupes sous-culturels, les riot grrrls ne se sont pas distinguées par une obédience à un style musical (le punk, faut-il le rappeler, n'en étant pas vraiment un) ou vestimentaire emblématique.[655] Dans ce sens au moins, nous tendrons à reconnaître que l'importance qu'accordaient les chercheurs du CCCS à la dimension du style sous-culturel est effectivement caduque. Leonard explique ainsi :

---

[653] Lorsque nous évoquions l'approche que les riot grrrls développent de la relation identité/communauté, et l'existence d'une tension entre le désir de reconnaître l'importance de l'individu-e et le reliquat d'une conception romantique de la communauté.

[654] Leonard, 133.

[655] Nous disions plus haut que celles-ci ont néanmoins manifesté un certain goût pour les vêtements « girlie » du type « Hello Kitty », mais pas au point, toutefois de faire de ce style vestimentaire un élément emblématique de cette sous-culture.

> [A] way in which riot grrrls evaded reappropriation was their refusal to invest in common semiotic signifiers. […] The 'Destroy' T-shirt identified with the 1970s punk movement had to be first understood as a symbol of punk's nihilism before it could be capitalised in a desirable, 'authentic', fashion garment. Riot Grrrls did not offer such clearly identifiable symbols and this to some extent protected the network from reappropriation by the dominant culture.[656]

Mais c'est aussi vrai à un niveau plus discursif et théorique. Il semble que le fait d'inciter les jeunes femmes à prendre la parole, à écrire, à produire leurs propres collectifs, à construire leurs propres visions de ce que peut être le mouvement riot grrrl et à enrichir le courant de leurs propres définitions personnelles de ce que ce dernier peut signifier, participe également d'une volonté de le diffracter, en quelque sorte, pour échapper à cette absorption de la subversion après qu'elle ait été « autrifiée » par la logique dominante.

En conséquence, elles disqualifient donc une forme de posture hiératique de contestation, posture relativement couramment adoptée par certains courants sous-culturels. Les propos de Karren, dans son fanzine *Ablaze ! #10*, résument assez bien le point de vue qui semble prédominer au sein du courant, et témoignent d'une familiarité certaine avec les concepts que nous avons évoqués: « We are aware of the dialectical nature of protest, which ensures that dissenters are relegated to the role of 'other', thus playing a necessary supportive role to the mainstream ideology. We refuse to give credibility to traditional modes of protest. »[657] Comme le signale Marion Leonard, ces jeunes féministes préfèrent en effet se livrer à des ajustements constants de positionnement, notamment en fonction du traitement médiatique dont elles font l'objet et entretenir de la sorte une espèce de flux discursif. Cette dernière affirme à ce sujet : « Riot grrrls continually adjusted their stance in response to differing media reports. As riot grrrls became renowned for writing words such as 'whore' on their bodies, one American girl responded by writing 'media scam property' on her torso and arms. »[658] Plutôt que de se ranger derrière une bannière d'intentions communes, les riot grrrls font en effet le choix du floutage, de la plurivocité. Kathleen Hanna explique ainsi à Andrea Juno :

> Part of the point was to challenge hierachies of all kinds. We didn't have a 'statement' we were all willing to agree with, and we didn't even want to do that, because we didn't want to be a corporation or a corporate identity [...] It was not cohesive and easily consumable. We didn't

[656] Leonard, 129.
[657] Citée dans Marion Leonard, « Feminism, 'Subculture' and Grrrl Power » in Sheila Whiteley (sous la direction de), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (Londres : Routledge, 1997), 247.
[658] Leonard in Whiteley, 245. Les riot grrrls avaient coutume d'inscrire au marker sur leur corps les insultes qu'elles essuyaient régulièrement, d'une part pour les devancer, en quelque sorte, d'autre part pour rendre plus visible une oppression parfois insidieuse.

> have [...] a sentence that encapsulated it, we didn't have one unified goal, we didn't have one way to dress or look.[659]

Cette polyphonie résulte non seulement du fait que ce courant se veuille le réceptacle de discours émanant d'individu-e-s qui manifestent diverses expériences de l'oppression, mais elle constitue également une stratégie de résistance au processus d'étiquetage qui sert selon elles le système capitaliste.

Néanmoins, malgré toutes les stratégies mises en place par ce réseau « underground » féministe, il semble nécessaire d'admettre que les media de masse ont, en définitive, eu en partie raison des riot grrrls « première mouture », qui finissent par être minées par des dissensions internes liées à ces questions et mettent un terme à leurs activités les plus visibles vers le milieu des années 1990. Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons déjà dit dans le chapitre précédent à ce sujet, lorsque nous avons décrit la manière dont ce premier réseau s'est peu à peu disloqué sous la pression ressentie par certaines des protagonistes à la suite de cette couverture « mainstream ». Nous avons également précisé que, bien que cette première vague américaine riot grrrl subisse de plein fouet cette exposition médiatique, elle donne cependant lieu à de nombreuses ramifications par la suite, qui continuent de diffuser jusqu'à aujourd'hui une idéologie sensiblement similaire. Nous noterons toutefois qu'à l'heure actuelle, ces réseaux semblent encore plus enclins à rester à distance des moyens de communication « mainstream » et des media de masse. D'après ce que nous avons pu observer, ces derniers sont rarement considérés comme des moyens de diffuser des informations sur l'existence de ce genre d'activisme féministe.

Nous souhaitons néanmoins aborder un dernier point lié à ce terrain médiatique, en nous tournant cette fois du côté du discours qui a précisément émané de ces publications « mainstream », pour constater que les points de vue développés par Barthes, Hebdige ou encore Debord trouvent une nouvelle illustration dans la manière dont ce courant féministe radical « underground » s'est vu traduit dans les sphères « mainstream ». Le premier élément que l'on peut tout d'abord relever, parce qu'il est le plus flagrant, réside dans le ton alternativement vaguement amusé et condescendant ou plus nettement hostile qui caractérise les articles portant sur les riot grrrls. Ainsi que l'affirme Marion Leonard, les pratiques de ces dernières, bien que dans une mesure bien moindre que d'autres phénomènes sous-culturels, suscitent la désapprobation d'un certain nombre de journalistes. Evoquant le cas du phénomène anglais et reprenant les termes du chercheur associé au CCCS, Stanley Cohen, elle explique :

[659] Juno, 103.

> Although Riot Grrrl did not generate the 'moral panic' often associated with youth cultures, it did incite the moral indignation of a number of journalists. Anne Barrowclough's article in the *Mail on Saturday* fits neatly into the mould of journalistic moral panicking. Her emotive vocabulary constructs the image of invasive, irreverent, threatening youth : 'They screech, they spit, they snarl, they swear. Every word they scream is a prayer against men… Meet the riot grrrls, the latest, nastiest phenomenon to enter the British music scene… They call themselves feminists but theirs is a feminism of rage, and even, fear.'[660]

Plus fréquemment, comme Leonard le stipule également, la réaction est toutefois moins tranchée, moins franchement négative.

Néanmoins, de manière quasi systématique, l'accent est mis sur le fait qu'il s'agit de femmes jeunes, et que le mouvement est mu par des élans immatures, tantôt rageurs, tantôt utopiques, toujours décrits comme étant caractéristiques de l'inconstance adolescente. Pour relever quelques occurrences, sans établir d'inventaire fastidieux, on peut par exemple citer l'exemple de l'article d'Emily White pour *The Chicago Reader* (1992) décrivant un collectif riot grrrl lors d'une manifestation féministe : « The crowd gave them plenty of room, these girls getting out of hand, screeching like loose, wild birds, like kids in a schoolyard »,[661] ou d'un article publié dans *Newsweek* : « There's no telling whether this enthusiasm of the Riot Grrrls' catchy passion for 'Revolution Girl Style' will evaporate when it hits the adult real world. Most of the Grrrls are still in the shelters of home or college – a far cry from what they'll face in the competitive job market or as they start to form their own families. » [662] Ou bien encore Lauren Spencer pour le *Washington Post* : « Don't be surprised if on your way to work some day, a nice suburban girl gets out her magic marker and shows you what's what. It's a grrrl thing. But maybe now you understand. » [663] Un dernier exemple, tiré de ce même article, introduit en outre un second élément récurrent dans la manière dont l'entreprise des riot grrrls est traitée : « And make no mistake: Most Riot Grrrls still find boys useful for the usual teenaged things. It remains to be seen what will happen when the Riot Grrrls grow up. »[664]

---

[660] Leonard, 126.
[661] Emily White, « Revolution Grrrl Style Now! », *The Chicago Reader*, 25 septembre 1992. Consulté en ligne sur http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/washingtonpost.html (accès 15 décembre 2010).
[662] Chideya Farai, Melissa Rossi et Dogen Hannah, « Revolution, Girl Style. », *Newsweek*, 23 Novembre 1992. Consulté en ligne sur http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/washingtonpost.html (accès 15 décembre 2010).
[663] Lauren Spencer, « Grrrls Only », *Washington Post*, 3 janvier 1993. Consulté en ligne sur http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/washingtonpost.html (accès 15 décembre 2010).
[664] Spencer, http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/washingtonpost.html (accès 15 décembre 2010).

Une attention toute particulière est, en effet, portée au fait que la culture riot grrrl s'adresse sans détour principalement aux femmes. Plus spécifiquement, l'aménagement d'espaces de non-mixité par ces dernières est volontiers soit tourné en dérision, soit diabolisé. Tout comme un grand nombre des féministes qui les avaient précédées, elles sont décrites comme haïssant les hommes et tombant dans des généralisations grossières sur la population masculine comme peuvent l'illustrer les deux extraits suivants : « The Riot Girls resemble the feminists of the early 70s mainstream in their racial and economic isolation, in that they often fall into simplistic man-as-brute rhetoric, and in their weekly consciousness-raising meetings. »[665] « While no one will argue that Riot Grrrl is right to expose and explode misogyny wherever it lurks, are they justified in condemning the Y chromosome as the root of all evil? »[666]

De manière significative, ainsi que peut l'observer Mary Celeste Kearney,[667] inversement à cette interprétation de la relation des riot grrrls au sexe masculin comme relevant d'un sexisme inversé, parfois d'une véritable aversion, aucune mention n'est faite du lien étroit que celles-ci entretenaient avec la scène musicale lesbienne et notamment queercore. Les fréquentes allusions à l'homosexualité féminine présentes dans les paroles de chansons ou les fanzines riot grrrls sont d'ailleurs couramment interprétées par la presse comme procédant davantage d'un chaste jeu enfantin que d'une pratique sexuelle en tant que telle. De même, la généalogie qui pourrait être établie avec le réseau qu'avaient formé précédemment certaines lesbiennes féministes pour diffuser la « womyn's music » est quasi systématiquement passé sous silence par les media de masse.

Mais la meilleure des défenses n'étant pas toujours l'attaque, il semble que les plus efficaces des rappels à l'ordre instigués par l'appareil médiatique à l'encontre de ces jeunes féministes radicales ne résident pas dans leurs manifestations les plus visibles. L'une des occurrences de ce que l'on peut vraisemblablement interpréter comme une stratégie de contention du potentiel politique de ce courant, réside dans la focalisation des media de masse sur l'aspect musical du phénomène riot grrrl. Comme le souligne encore Kearney, dans la grande majorité des articles consacrés aux riot grrrls, non seulement dans la presse musicale, mais aussi dans la presse non-spécialisée, l'accent est largement mis sur les groupes, sur

[665] White, http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/washingtonpost.html (accès 15 décembre 2010)
[666] Nina Malkin, « It's a Grrrl Thing: Punk Rock, Explosive Politics, and No Boys Allowed. Will Riot Grrrl Refocus Feminism or Fry in Its Own Fury? », *Seventeen*, mai 1993. Consulté en ligne sur http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/washingtonpost.html (accès 15 décembre 2010).
[667] Kearney in Whiteley, 222.

quelques groupes d'ailleurs, toujours les mêmes, à une époque où la musique dite alternative connaît aux Etats-Unis un essor phénoménal.

Même lorsque mention est faite de leurs positions féministes et anticapitalistes, leurs pratiques sont globalement contextualisées dans une sphère limitante, celle de la musique dite alternative, qui, nous l'aurons compris, ne constitue pourtant que l'un des aspects de cette culture à plusieurs facettes et consiste plutôt en un outil. Nous pouvons ici nous rappeler des idées Gramsciennes de l'hégémonie, et rappeler le résumé qu'en propose Stacy Corngold : « All complex industrial societies rule by non-coercive coercion, whereby political questions become disguised as cultural ones and as such become insoluble ».[668] Il semble en l'occurence que le discours émanant des sphères médiatiques « mainstream » au sujet des riot grrrls s'inscrive dans cette perspective, en décentrant l'attention de l'intention politique et féministe primordiale de ces dernières, celle d'encourager les jeunes femmes à réclamer un espace, pour se focaliser sur certaines de leurs productions culturelles qui, comme on l'a dit, relèvent pour elles davantage d'un vecteur que d'une fin en soi.

Enfin, il faut avancer de quelques années, jusqu'au milieu des années 1990, tandis que le réseau riot grrrl initial est sur le déclin, pour évoquer ce qui constitue sans doute le meilleur exemple de la manière dont ce courant a fait les frais des phénomènes décrits par Hebdige et ses collègues de Birmingham. En effet, à partir de ce moment-là, une pléthore d'artistes féminines émerge dans la scène rock « mainstream », regroupées dans les media de masse sous l'appellation « angry women in rock », fréquemment qualifiées de « postféministes », et dont les productions et prestations donnent globalement lieu à des articles journalistiques apologétiques. Kirsten Schilt[669] considère que la promotion enthousiaste d'artistes telles qu'Alanis Morissette, Meredith Brooks ou Tracy Bonham et surtout l'accent mis sur le fait qu'elles constituent la voix d'une nouvelle génération de femmes libérées, décomplexées et décidées à en découdre, n'est ni plus ni moins le signe d'une récupération réussie de l'initiative lancée par les riot grrrls. Dans son *Rapport sur la construction des situations*, Guy Debord affirme : « L'idéologie dominante organise la banalisation des découvertes subversives, et les diffuse largement après stérilisation. […] Par cette normalisation, les contrôleurs du jugement et de la vente de l'art assimilent l'authentique subversion de l'art officiel à n'importe quelle production complaisante qui passe pour l'objet d'un réel

[668] Stacy Corngold, « The Melancholy Object of Consumption », in Ronald Bogue et Marcel Cornis-Pope (sous la direction de), *Violence and Mediation in Contemporary Culture* (Albany : State University of New York Press, 1996) 33.

[669] Kirsten Schilt, « A Little Too *Ironic*: The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians. », *Popular Music and Society*, Vol. 26, No. 1, 2003. Consulté en ligne sur http://www.public.asu.edu/~kleong/riottgrrl%20analysis.pdf (accès 15 décembre 2010).

mouvement novateur. »[670] On peut vraisemblablement voir dans la catégorie « angry women in rock » une illustration des propos du situationniste. De fait, et en dehors de tout jugement de valeur quant à la qualité des productions musicales de ces dernières, il s'agit bien là d'une tendance absolument dépourvue de toute aspiration politique.

Si l'on retrouve, par moments, des reliquats d'idées féministes dans les paroles des chansons de ces artistes, on constate par ailleurs qu'un net ré-ancrage dans les fondamentaux de la « féminité » a été opéré. Ainsi par exemple, leurs productions musicales s'inscrivent dans une mouvance pop-rock format radio bien plus acceptable que les compositions violentes, parfois difficile d'écoute des riot grrrls. Il en va de même pour les paroles des chansons, qui sont bien loin des dénonciations furieuses, belliqueuses et très crues du sexisme et des violences faites aux femmes par les riot grrrls.

De même que la production musicale est entrée dans un registre plus « tolérable », l'image que véhiculent les « angry women in rock » est sinon édictée du moins vraisemblablement aiguillée par les maisons de disques avec lesquelles elles ont signé leurs contrats, maisons de disques qui sont tout sauf indépendantes. Toutes ces jeunes femmes répondent aux canons de la féminité, et leur plastique est évidemment mise en avant. Quant à la colère dont elles sont supposées faire montre, elle ne point jamais dans les interviews, et l'attitude de ces artistes vis-à-vis des media de masse reste éminemment policée. Enfin, tandis que dans une démarche DIY, le but des riot grrrls était de construire un réseau féministe interactif, de faire boule de neige, et d'inciter le plus de jeunes femmes que possible à prendre la parole, rien de tout cela n'entre dans les préoccupations des « angry women in rock ». A nouveau, le produit a retrouvé sa primauté par rapport au processus. On est renvoyé au paradigme artiste actif/audience passive, et le public ciblé (vraisemblablement les jeunes femmes) est tacitement conforté dans son statut de groupie.

Nous mentionnerons pour finir que ce processus de digestion de la subversion par l'appareil « hégémonique » est encore plus flagrant si l'on considère l'émergence du groupe pop féminin Spice Girls, sensiblement à la même époque, et notamment l'utilisation du slogan « girl power » pour la promotion du quintette, une formule qui, comme le signale Marion Leonard, avait été largement utilisée dans les réseaux riot grrrls au préalable. Comme elle l'affirme également, et comme, au demeurant, cela est patent, le « girl power » prôné par le groupe pop Britannique est bien loin de l'idéologie radicale développée par les riot grrrls une demi-décennie plus tôt. Ainsi Leonard affirme-t-elle :

[670] Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations* (Paris : Internationale Situationniste, 1957) 6.

> The transformative potential of the words 'girl power' had been replaced by empty sloganeering […] The version of girl power promoted by the Spice Girls was situated within a discourse of heterosexual romance and seemed to promote churlish point scoring rather than emancipation from constrictive gender roles. The girl power message was represented here in a form that diluted its radicalism while offering a catchphrase acceptable for mass-market consumption. […] As Taft notes, girl power is presented here as a non-political *alternative* for feminism.[671]

Si l'on peut encore à la limite se demander, avec Leonard, dans quelle mesure l'apparition dans les sphères « mainstream » de ce genre de représentations de jeunes femmes sûres d'elles, qui revendiquent, d'une certaine façon, une forme de lien, quoique fort lâche, avec le féminisme, suggère un tour positif pour les générations futures, il est en tout cas certain que, sur un plan plus généralement anticapitaliste, on peut être asssuré du contraire. Nous clorons le sujet en citant le point de vue de Tobi Vail à ce propos, qui, reconnaissant que, dans les sphères « underground », le courant riot grrrl a porté et continue de porter de nombreux fruits, s'interroge en revanche sur la profitabilité de son incursion dans les sphères « mainstream » :

> [riot grrrl] changed what it means to be a teenage punk girl forever, and this is true all over the world. Its repercussions were felt in mainstream American pop culture, but I'm not sure if the effect it had here was a liberating one – look at the Spice Girls' use of the riot grrl slogan 'Girl Power' for an example of what I'm talking about here… I think mostly what was fucked up about it was how it was perceived by a sexist culture, including how it was appropriated by that culture and turned into a product.[672]

Il nous semble nécessaire à ce stade de notre étude d'établir un bilan provisoire des enseignements que nous venons de tirer. Commençons par dire que l'impression globale qui se dégage de l'étude à la fois du phénomène que nous avons choisi d'observer, et de celle des réflexions académiques auxquelles ont donné lieu les phénomènes sous-culturels reste celle d'une confusion assez troublante. L'élément qui suscite le plus notre attention réside dans cette sorte de mouvement de balancier, dans une alternance qui caractérise, à notre sens, tout autant les pratiques que les discours, de la part des « *insiders* » autant que de celle des « *outsiders* ». Alternance entre romantisme et anti-romantisme, entre individu et collectif, entre authenticité et inauthenticité, entre Même et Autre, entre « Nous contre Eux » et « Nous

[671] Leonard, 159-160.
[672] Citée dans Ryan Moore, « Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock: Punk as a Field of Cultural Production », *Journal of Contemporary Ethnography* , Vol. 36, N°4, août 2007, 466.

= Eux ». Plus que tout le reste, c'est précisément ce va-et-vient qui retient notre attention. Peut-être davantage que tout ce qui a été dit ou fait d'un côté ou de l'autre de cette alternative, c'est ce jeu de bascule qui en lui-même nous en apprend le plus. Reprenons rapidement les éléments que nous croyons pouvoir tirer des précédentes observations, ou plutôt, dégageons au mieux notre position de toute la circonspection auxquelles celles-ci ont donné lieu.

Posons les choses très naïvement, pour récapituler le « Pourquoi ? », qui semble être la question à première vue cruciale, en commençant par nous placer du point de vue de « l'*insider* ». En envisageant notre cas d'étude, nous l'avons dit, si nous suivons d'assez près les tendances générales qui se dégagent des discours de ces dernières, c'est la tension entre sphères individuelle et collective qui nous semble être la plus déterminante, celle qui structure fondamentalement les pratiques de ces jeunes féministes anti-capitalistes. Leur participation à ce genre de réseau semble ainsi procéder autant d'une volonté de trouver un mieux être individuellement que de celle d'agir collectivement vers un mieux que nous qualifierons de sociétal. Le mieux être individuel ne semble pas constituer une fin en soi, du moins à l'origine, pour ces féministes qui font un large usage d'une rhétorique révolutionnaire et nourissent à l'égard du système capitaliste (envisagé comme source systémique d'une série d'oppressions nombreuses) une haine *a priori* viscérale.

D'après ce qui transparaît des propos tenus par les riot grrrls, encore une fois de manière très caricaturale, il semble que leur idéal ultime serait de remplacer le système en place par un autre, et de substituer aux notions de compétitivité, de hiérarchie et de profit, celles de soutien mutuel, de gestion horizontale et de créativité. Pour ces raisons, leur volonté a été, dès le départ, d'étendre leur mouvement et de diffuser leurs idées, et elles se sont donc résolues par là-même à se mêler au système dominant. Tout en tentant d'éviter de tomber dans les rets de l'archétypal « nous-contre-eux » en soulignant constamment le caractère pluriel de toute chose et de toute expérience, dans une perspective postmoderne, elles se sont néanmoins employées à réfléchir aux moyens d'éviter la mise en route des processus de banalisation de la subversion, notamment par l'entremise des media, tels qu'ont pu les décrire Hebdige et consorts. Pour ce faire, elles ont notamment cultivé la contradiction, le flou, incité le plus grand nombre à la prise de parole et à l'action.

Mettant le doigt sur le caractère mythique de la forme de révolution que la société capitaliste agite soit comme miroir aux alouettes, soit comme carotte, pour se prémunir d'un contre-pied qui serait potentiellement réellement préjudiciable, elles ont préconisé une forme de révolution « épidémique », passant par la création. Une révolution de longue haleine, bien éloignée des bains de sang et des renversements brutaux de rapports de force. La réflexion

méta-discursive qu'ont pu mener les riot grrrls, la mise en question de leur entreprise et du bien-fondé des moyens de diffuser leurs idées, s'est avérée relativement bénéfique à certains égards. Au vu du sort qui est réservé à la subversion en règle générale, il semble de prime abord délicat de faire abstraction d'une prise de recul sur la pertinence des moyens pour donner un éventuel potentiel aux fins. En revanche, et elles mêmes s'accordent à le reconnaître, l'attention et l'énergie qu'elles ont accordées à ces problèmes les ont détournées de leurs intentions et revendications initiales, et probablement distraites de la question de la construction d'un projet alternatif viable.

Qui plus est, cette réflexion méta-discursive n'est-elle pas encore la preuve d'une forme d'engluement dans la logique dominante ? De la même manière que le métadiscours est informé par le discours, la sous-culture révolutionnaire est informée par l'idée que le système dominant se fait de la révolution. En s'engageant sur le terrain du métadiscours, ne se sont-elles pas de fait engagées, de gré ou de force, sur le terrain de la négociation davantage que sur celui de la subversion ? De surcroît, dans ce cas précis, la sous-culture révolutionnaire est en outre très largement informée par l'idée ou les idées que s'en sont faites plusieurs générations d'observateurs et de théoriciens. Or il apparaît inéluctable de se rendre à l'évidence suivante : tout comme le jeune investi dans une sous-culture protestataire, l'observateur de ce genre de phénomènes se retrouve vite acculé aux chausse-trappes de ses propres mécanismes de pensée.

Plaçons-nous à présent de ce côté-ci du problème, pour réaffirmer, là encore, le caractère central de l'oscillation qui nous occupe. Depuis les origines de ce champ disciplinaire, c'est encore l'alternance entre individu et collectivité qui structure la conceptualisation des phénomènes sous-culturels. Cette alternance est généralement assortie d'une part plus ou moins importante d'affect qui, par ailleurs, est formellement traduite par des variables méthodologiques. Mais dans ce cas encore, il semble que cette part plus ou moins grande accordée à l'individu par rapport à la collectivité et vice-versa, le balancement consécutif entre un relatif optimisme intégrationniste et un défaitisme Tönniesien nostalgique sont, en définitive, sous-tendus par un même déterminant. Plus précisément, dans chacun des deux cas, on se trouve encore dans ce qui semble devenir l'incontournable terrain de négociation. Des résistances symboliques des groupes sous-culturels tels que les ont décrits les chercheurs du CCCS qui réclament leur part d'oxygène dans la composition chimique de l'idéologie dominante, aux clubbers de Thornton, dont la sous-culture doit sa perduration au rôle ambivalent des media, il s'agit toujours, en dernier ressort, de négocier une position. Il s'agit donc toujours, par conséquent, autant pour les protagonistes sous-culturels que pour

leurs observateurs, de se situer, plus ou moins volontairement, dans une perspective assimilationiste.

Revenons à présent à la question « Pourquoi ? », puisque c'est, semble-t-il, celle qui structure le champ des études sous-culturelles. Quel est, ou quels sont, le ou les rôles sociaux des mobilisations contre-culturelles juvéniles ? Il apparaît que ce n'est pas en ces termes qu'il faille poser le problème, mais bien plutôt dans les suivants : comment l'hégémonie parvient-elle à circonscrire les mobilisations juvéniles à un ou des rôles sociaux, et à persuader tout le monde (observateurs, observatrices, et intéressé-e-s inclus-es) que ce sont les mobilisations juvéniles qui s'assignent elles-mêmes ce rôle.

> Les femmes, les jeunes, le corps, dont l'émergence après des millénaires de servitude et d'oubli constitue en effet la virtualité la plus révolutionnaire, et donc le risque le plus fondamental pour quelque ordre établi que ce soit – sont intégrés comme 'mythe d'émancipation'. On donne à consommer de la Femme aux femmes, des Jeunes aux jeunes, et dans cette émancipation formelle et narcissique, on réussit à conjurer leur libération réelle. Ou encore, en assignant les Jeunes à la Révolte ('Jeunes = révolte') on fait d'une pierre deux coups : on conjure la révolte diffuse dans toute la société en l'affectant à une catégorie particulière, et on neutralise cette catégorie en la circonscrivant dans un rôle en particulier : la révolte. [673]

Il ne s'est, par conséquent, jamais agi ni d'un côté ni de l'autre, ni de la part des « insiders » ni de celle des « outsiders », d'une quelconque subversion. Dès l'instant où l'idée de négociation est envisagée, l'autorité est assise. C'est dans cette perspective que la question du « Comment ? » nous semble receler un potentiel incroyablement riche. Non pas comment engager une partie de cache cache avec les seuls outils que met à disposition l'hégémonie. Mais bien comment sortir de la logique qui a substitué l'acception du mot négociation à celle de contestation, et fermé toutes les portes exceptées celle de l'assimilation.

Dans cette perspective, il nous semble à présent nécessaire de nous engager dans la dernière partie de ce travail, dans le cadre de laquelle nous souhaitons plus précisément nous pencher sur le concept de subversion, car nous pensons malgré tout que le punk féministe, et le punk américain de manière plus générale, contiennent en eux, ou tout au moins ont contenu, un certain potentiel disruptif. Pour tenter de cerner celui-ci, et pour quitter le terrain labile de la négociation, nous avons choisi de confronter notre sujet d'étude avec l'exemple du carnaval, ainsi qu'avec celui des festivités dionysiaques telles que les a décrites Nietzsche, dont nous pensons que tous deux ont recelé en leurs temps ce même potentiel, et qu'ils présentent de troublantes similitudes avec notre cas d'étude.

[673] Jean Baudrillard, *La société de consommation* (Paris : Editions Denoël, 1970) 216.

# IV. Punk, Carnaval et esprit dionysiaque. Changements de perspectives.

*Une révolution sépare chaque ordre de l'ordre ultérieur. Ce sont même les seules véritables révolutions. Le 3ème ordre est le nôtre, il n'est plus de l'ordre du réel mais de l'hyperréel, et c'est là seul que des théories ou des pratiques, elles-mêmes flottantes et indéterminées, peuvent l'atteindre et le frapper à mort. Les révolutions actuelles s'indexent toutes sur la phase immediatement antérieure au système. Elles s'arment toutes d'une résurrection nostalgique du réel sous toutes ses formes, c'est à dire des simulacres de 2nd ordre : dialectique, valeur d'usage, transparence et finalité de la production, « libération » de l'inconscient [...] Toutes ces libérations se donnent comme contenu idéal les fantômes que le système a dévorés dans ses révolutions successives et que subtilement il ressuscite comme phantasmes de révolution. « Tout élément de contestation ou de subversion d'un système doit être d'un type de logique supérieur » (Anthony Wilden, Système et*

*Structure) […] Y a-t-il une théorie ou une pratique subversives parce que plus aléatoires que le système lui-même ? Une subversion indéterminée, qui soit à l'ordre du code ce que la révolution était à l'ordre de l'économie politique ?*[674]

*Que l'instinct primitif subsiste, qu'il exerce une action disruptive, cela n'est pas douteux. On n'a qu'à le laisser faire, et la construction politique s'écroule.*[675]

## 1. L'esprit carnavalesque et l'esthétique grotesque.

Il s'agit donc à présent de nous engager dans la partie la plus délicate de ce travail, délicate dans la mesure où il s'agit de nous départir des cadres et méthodes que nous venons de présenter, et de tenter de justifier des rapprochements qui ne correspondent pas tout à fait aux analyses traditionnelles. De tous les travaux que nous avons pu étudier tout au long de nos recherches, ceux qui nous ont, en effet, le plus éclairée s'avèrent, en dernière analyse, relativement éloignés de toutes les conceptions théoriques auxquelles ont donné lieu les phénomènes sous-culturels depuis un demi-siècle. Il nous apparaît, en effet, que ces dernières ont, d'une certaine manière, été bridées par trop d'intérêt accordé au circonstanciel et qu'elles ont conduit à beaucoup de fourvoiements que l'on peut, sans doute, imputer à un ancrage trop exclusif dans les cadres théoriques dominants successifs, qu'il s'agisse du (néo)marxisme ou du post-modernisme.

[674] Jean Baudrillard, *L'Echange*, 10-11.
[675] Henri Bergson, *Les Deux sources de la morale et de la religion* (Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 2008) 294.

Nous nous autoriserons ici deux rapprochements qui nous semblent donner à la question du « Pourquoi ? » un tour plus immémorial, au risque de paraître ici verser dans une forme d'essentialisme primaire. En nous appuyant principalement sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine consacrés à Rabelais et à la culture populaire médiévale, puis sur ceux dans lesquels Nietzsche s'emploie à décrire l'esprit dionysiaque, nous souhaitons tenter de faire émerger une sorte de parentèle entre le sentiment tragique et dionysiaque antique, les réjouissances carnavalesques médiévales, et le phénomène punk, peut-être notamment dans la forme sous laquelle ce dernier est apparu aux Etats-Unis à l'origine, car nous présupposons en effet que c'est le même ressort, le même élan qui les sous-tend. Nous allons dans un premier temps être contrainte de nous éloigner un peu de notre sujet d'étude à proprement parler, afin d'effectuer quelques rappels et de définir ce que nous entendons précisément par esprits « carnavalesque » et « dionysiaque ». Cette étape préalable nous semblait indispensable à la compréhension du lecteur, et nous avons jugé qu'elle permettait de mettre peu à peu en lumière certaines concordances, en même temps qu'elle nous éclairait progressivement sur ce qui nous semble, en dernière analyse, constituer le cœur de l'idéologie et des pratiques punk.

## a. Carnaval et études culturelles

Nous ne prétendons pas ici établir une relation fondamentalement nouvelle, *ex nihilo*. Bien au contraire, cela fait déjà longtemps qu'un nombre conséquent de chercheurs s'est servi des analyses Bakhtiniennes et de l'étude des manifestations carnavalesques que cet intellectuel russe a produite pour considérer certains groupes sous-culturels plus contemporains. Car, ainsi que le souligne Chris Jenks dans son ouvrage sur la transgression, l'étude que Bakhtine a consacrée à François Rabelais et à l'aspect carnavalesque des œuvres de ce dernier, a ouvert, lorsqu'elle a paru, et ouvre encore aujourd'hui, de nouvelles perspectives dans le domaine des études culturelles. Chris Jenks explique en effet :

> Rather than remaining the province of the medieval historian, the literary critic or the art historian, carnival has been taken up to great effect by cultural studies. With the increasing

> politicisation of cultural knowledge; with the increasing attention being paid to popular cultural forms, primitive, low-life, vulgar and marginalised cultural practice, and with the postmodern disassembly of traditional forms of cultural analysis, 'carnival' has come to provide a new metaphor and a new style for reading the social.[676]

Stallybrass et White établissent le même constat dans leur ouvrage paru en 1986, intitulé *The Poetics and Politics of Transgression* : pour eux aussi, l'ouvrage de Bakhtine amorce une tendance désormais courante qui tend à faire du carnaval une sorte de grille de lecture dans le champ des études culturelles. Dans l'introduction à leur travail, ces derniers expliquent : « There is now a large and increasing body of writing which sees carnival not simply as a ritual feature of European culture but as a mode of understanding, a positivity, a cultural analytic. […] Everywhere in literary and cultural studies today we see carnival emerging as a model, as an ideal and as an analytic category in a way that, at first sight, seems puzzling. »[677] Comme permet de l'entrevoir cet extrait, les deux auteurs s'interrogent sur la signification de l'engouement subit suscité par le carnavalesque, à une époque où les quelques réminiscences qui subsistent encore de ces réjouissances populaires ont bien peu à voir avec celles que décrit Bakhtine dans son étude.

Chris Jenks, pour sa part, attribue ce succès au fait que le concept de carnavalesque peut facilement être conjugué à un cadre de lecture postmoderne. Citant Foucault, il explique en effet :

> Carnival is the perfect postmodern device, it is style unrestricted, method without parameter or rigour, decentred identity and a continuously broken chain of signifiers. 'The new historian, the genealogist, will know what to make of this masquerade. He will not be too serious to enjoy it; on the contrary, he will push the masquerade to its limit and prepare the great carnival of time where masks are constantly reappearing. No longer the identification of our faint individuality with the solid identities of the past, but our 'unrealization' through the excessive choice of identities… Genealogy is history in the form of a concerted carnival.'[678]

Nous tenterons de montrer dans la suite de cette partie que, d'après nous, si le carnaval (tout comme l'esprit dionysiaque, et tout comme le punk sous la forme qu'il a pu prendre lorsqu'il est apparu aux Etats-Unis vers le milieu des années 1970) fascine autant, c'est davantage parce qu'il remet profondément en question les fondements sociétaux les plus acceptés, les présupposés sur l'humain les plus fondamentaux, les données les plus

[676] Chris Jenks, *Transgression* (Londres et New York : Routledge, 2003) 163-164.
[677] Peter Stallybrass et Allon White, *The Poetics and Politics of Transgression* (Londres : Methuen, 1986) 6.
[678] Jenks, *Transgression*, 164.

apparemment tenues pour acquises, voire pour innées. Nous citions en exergue Jean Baudrillard, qui évoquait la nécessité, pour qu'une révolution soit efficace, que celle-ci s'extraie du type de logique en cours et soit indexée sur un type de logique supérieur. Nous tenterons de montrer qu'à notre sens, le carnaval, tout comme l'esprit dionysiaque, et tout comme peut-être, le punk, donnent un avant goût de ce type de logique supérieure, ils n'en sont assurément pas l'expression aboutie, mais ils laissent entrevoir la possibilité (tout à la fois séduisante et terrifiante) d'une annihilation intégrale des systèmes et des logiques en place.

Avant de poursuivre, nous souhaitons préciser que nous avons bien conscience, en faisant du carnaval et de l'esprit dionysiaque deux clés analytiques pour notre observation et notre considération de tendances sociétales plus générales, de nous exposer à la critique, tout à fait justifiée, qui soulignera le caractère éminemment Euro-centré de cette étude. Tout en souscrivant à la critique, nous avons néanmoins la certitude que, si nous avions disposé de davantage de temps, nous aurions sans nul doute été en mesure de trouver de nombreux exemples similaires à ceux que nous avons choisis, dans diverses civilisations, à l'échelle mondiale, à des périodes différentes. C'est à regret que nous nous limiterons à nos deux exemples, mais avec l'idée d'établir une méthodologie de réflexion potentiellement applicable à d'autres phénomènes similaires.

## b. Le carnaval comme second principe de réalité

Les réjouissances carnavalesques et l'état d'esprit général qui les sous-tend, tels que les a décrits Mikhaïl Bakhtine, sont bien évidemment fort éloignés du carnaval célébré de nos jours, lors du Mardi-Gras. En effet, bien davantage qu'un simple événement calendaire, qu'une célébration ponctuelle, l'esprit de carnaval que décrit Bakhtine, en s'appuyant sur la littérature produite par François Rabelais, occupe une place fondamentale dans la société médiévale (notamment française). Bakhtine regroupe d'ailleurs un certain nombre de célébrations de natures diverses, mais dont il fait l'hypothèse que ce sont, à chaque fois, la même logique et les mêmes valeurs qui les gouvernent. Ainsi explique-t-il dans l'introduction de son ouvrage :

> En plus des carnavals proprement dits accompagnés d'actes et processions fort compliqués qui occupaient les places et les rues des jours entiers, on célébrait les 'fêtes des sots' (*festa stultorum*) et la 'fête de l'âne' ; il existait aussi un 'rire pascal' (*risus paschalis*) particulier, libre, consacré par la tradition. De plus, presque toutes les fêtes religieuses possédaient leur aspect comique populaire et public […] C'était une ambiance de carnaval qui présidait à la représentation des mystères et des soties. De même pour les fêtes agricoles comme la vendange qui était également célébrée dans les villes. Le rire accompagnait encore les cérémonies et les rites civils de la vie courante.[679]

Au premier rang des valeurs que nous venons d'évoquer, Bakhtine compte en effet le rire populaire, un rire dont il s'emploie à décrire les caractéristiques multiples et la profondeur tout au long de l'ouvrage qu'il consacre à Rabelais, dont il estime qu'il est le principal héraut de cette tradition populaire de la fête joyeuse et du rire. Il explique ainsi :

> Le monde infini des formes et manifestations du rire s'opposait à la culture officielle, au ton sérieux, religieux et féodal. Dans toute leur diversité, ces formes et manifestations : réjouissances publiques du carnaval, rites et cultes comiques spéciaux, bouffons et sots, géants, nains et monstres, pitres de nature et de rang divers, littérature vaste et variée, etc., toutes ces formes possèdent une unité de style et constituent des parties et parcelles de la culture comique populaire, notamment de la culture du carnaval, une et indivise.[680]

Sans trop rentrer dans le détail, l'on peut d'ores et déjà établir ici en parenthèse un premier parallèle, au moins lexical, entre les « bouffons et sots, géants, nains et monstres, pitres de nature et de rang divers » de carnaval, et la description, que nous avons citée plus haut,[681] que fournissaient Jim Fourrat et Al Horonowitz de la Factory d'Andy Warhol. Ils la qualifiaient en effet tous deux de « vrai cirque », et affirmaient que les habitués ressemblaient à de « véritables phénomènes de foire ». De même, Fred Kelly dépeignait la boutique « Sex », à Londres comme le « petit zoo de Malcom [McLaren] » peuplé de personnalités hautes en couleurs.[682]

De par leur diversité et leur présence significative (celles-ci s'étalent au total sur plus de trois mois),[683] ces diverses réjouissances occupent une place essentielle dans la culture médiévale et, selon Bakhtine, impriment en quelque sorte un second principe de réalité à la

---

[679] Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance* (Paris : Gallimard, 1970) 13.
[680] Bakhtine, 12.
[681] Voir page 24.
[682] Voir page 37.
[683] Bakhtine, 22.

société du Moyen-Age : un principe fondé sur ce comique puissant, sur le sentiment grotesque, bien éloigné du principe qui reste néanmoins officiel, hiérarchique et hiératique. Il explique en effet :

> [Toutes ces formes de rites et de spectacle] donnaient un aspect du monde, de l'homme et des rapports humains totalement différent, délibérément non officiel, extérieur à l'Eglise et à l'Etat ; elles semblaient avoir édifié à côté du monde officiel un second monde et une seconde vie auxquels tous les hommes du Moyen Age étaient mêlés dans une mesure plus ou moins grande, dans lesquels ils vivaient à des dates déterminées. Cela créait une sorte de dualité du monde.[684]

Car dans la perspective dans laquelle se place Bakhtine, loin de n'être qu'une occasion spectaculaire, dans une acception quasi Debordienne du terme, la fête carnavalesque implique l'investissement total de tous les participants. Lors de celle-ci, il s'agit non pas de donner un tour joyeux au quotidien, il s'agit de s'extraire de la logique de celui-ci pour en adopter une autre (ou pas) :

> Le carnaval n'était pas une forme artistique de spectacle théâtral, mais plutôt une forme concrète (mais provisoire) de la vie même qui n'était pas simplement jouée sur une scène, mais vécue en quelque sorte (pendant la durée du carnaval). Cela peut s'exprimer de la manière suivante : pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et interprète alors – sans scène, sans rampe, sans acteurs, sans spectateurs,[685] c'est-à-dire sans les attributs spécifiques de tout spectacle théâtral – une autre forme libre de son accomplissement, c'est-à-dire sa renaissance et sa rénovation sur de meilleurs principes. Ici, la forme idéale de la vie est dans le même temps sa forme idéale ressuscitée.[686]

Le monde carnavalesque, selon Bakhtine, est aux antipodes du monde « officiel », il s'agit, pour reprendre ses termes, d'un « monde à l'envers », parodique, régénérant, qui piétine joyeusement les fondements de la société médiévale (et, plus tôt, antique, toujours d'après Bakhtine, qui voit notamment dans les saturnales romaines une préfiguration des réjouissances carnavalesques plus tardives). Les hiérarchies sont bafouées, les règles fondamentales de la décence méconnues, autant qu'il est fait fi de toute mesure, dans un élan

[684] Bakhtine, 13.
[685] Là encore, le recoupement avec le vocabulaire et les intentions des protagonistes des scènes punk et punk féministes est relativement facile à établir : dans la perspective que développe Bakhtine dans ce court extrait, le carnaval semble bien préfigurer, pour ainsi dire, les fondements de l'idéologie Do-It-Yourself. Nous allons revenir plus largement sur ce point dans ce chapitre : voir la sous partie 3. b. « La vie sans rampe », pages 331-334.
[686] Bakhtine, 16.

licencieux de défoulement général, un allègre vautrement dans une atemporalité égalitaire et libertaire. Bien davantage encore : pendant les réjouissances carnavalesques, les principes causal et étiologique n'ont en quelque sorte plus cours, la linéarité cède le pas au cyclique, la logique à une déraison fructifère.

> A l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé.[687]

A ce titre par exemple, l'exaltation de la figure du sot ou du fou constitue bien plus qu'une sorte de lâcher prise temporaire et cathartique. Elle témoigne davantage de la reconnaissance du caractère transitoire de la vérité dominante, et plus généralement du caractère illusoire du concept de vérité même. Elle est une expression de l'esprit carnavalesque qui tend à faire triompher la vie sur la pensée, une stratégie quasi-catastrophiste qui dévoile une sphère « post-raisonnable », ouverte sur bien plus de possibles et sur bien plus d'humilité que toutes les sphères que peut en d'autre temps concevoir l'esprit humain.[688] Bakhtine affirme ainsi :

> La sottise est profondément ambivalente : elle a un côté négatif : rabaissement et anéantissement […] et un côté positif : rénovation et vérité. La sottise est le revers de la sagesse, le revers de la vérité. C'est l'envers et le bas de la vérité officielle dominante ; elle se manifeste avant tout dans une incompréhension des lois et conventions du monde officiel et dans leur inobservance. *La sottise c'est la sagesse licencieuse de la fête, affranchie de toutes les règles et contraintes du monde officiel,* et aussi de *ses préoccupations et de son sérieux*.[689]

On l'aura perçu dans les précédents extraits, et cela lui a par la suite largement été reproché, la vision que propose Bakhtine n'est pas dénuée d'un certain caractère utopique. Ce dernier projette d'ailleurs régulièrement son utopisme lorsqu'il évoque l'état d'esprit des participants au carnaval. Ainsi peut-il, parmi de nombreux exemples, affirmer : « L'idéal

[687] Bakhtine, 18. On peut ici se souvenir, entre autres, des propos de Mary Haron, qui affirmait, en évoquant la première scène punk américaine : « J'avais l'impression que tout était nouveau – il n'y avait pas de définitions, ou de limites, les choses s'avançaient simplement dans la lumière, c'était le futur tout neuf, pas de règles, rien du tout, pas de définitions ». Voir plus haut page 61.

[688] Nous allons largement revenir sur ce point, qui nous semble être tout autant constitutif du punk, à savoir le caractère a-intellectuel, « post-raisonnable » de ces manifestations, dans le cadre de la sous partie 3. e. « Illogisme et subversion », pages 347 à 351.

[689] Bakhtine, 260. Excepté lorsque nous précisons qu'il s'agit de notre fait, les italiques sont dans le texte original de Mikhaïl Bakhtine.

utopique et le réel se fondaient provisoirement dans la perception carnavalesque du monde unique en son genre. »[690]

### c. Lien social et organicité, grotesque et subversion

L'importance et la centralité de la dimension communautaire et de la spécificité des relations sociales qui ont cours lors des célébrations carnavalesques concourent à nous inciter à établir un parallèle[691] avec les phénomènes punk que nous avons choisi d'étudier, dans le cadre desquels, nous l'avons déjà relevé, le collectif revêt également un aspect fondamental. La nature du lien social qui prévaut lors des festivités qu'étudie Bakhtine diffère, elle aussi, foncièrement des interactions caractéristiques du quotidien. Il s'agit de rapports sociaux « organiques », pour reprendre un terme que nous avons déjà utilisé précédemment, marqués par un investissement total là encore. Bakhtine oppose ces deux formes de rapports sociaux dans les termes suivants :

> Par contraste avec l'exceptionnelle hiérarchisation du régime féodal, avec l'extrême morcellement en états et corporations dans la vie de tous les jours, ce contact libre et familier était très vivement ressenti et constituait une partie essentielle de la perception du monde carnavalesque. L'individu semblait doté d'une seconde vie qui lui permettait d'entretenir des rapports nouveaux, proprement humains, avec ses semblables. L'aliénation disparaissait provisoirement. L'homme revenait à lui et se sentait être humain parmi des humains. L'authentique humanisme qui marquait les rapports n'était nullement alors le fruit de l'imagination ou de la pensée abstraite, il était effectivement réalisé et éprouvé dans ce contact vivant matériel et sensible.[692]

Selon Bakhtine, cet investissement total conduit même à l'abolition des barrières physiques et morales entre individus, à une sorte de retour à une unité quasi cosmogonique, primordiale, dans une célébration universelle de la vie dans son plus simple apparat. Ainsi explique-t-il plus loin :

---

[690] Bakhtine, 19.
[691] Nous allons revenir sur ce point précis dans le cadre des sous-parties 3. c. « Organicité vs communauté ? Le cas des riot grrrls, et 3. d. « Le punk américain des années 1970 et le principe d'individuation ». Voir pages 334 à 347.
[692] Bakhtine, 18-19.

> [Dans la foule en liesse] l'individu se sent partie indissoluble de la collectivité, membre du grand corps populaire. Dans ce tout, le corps individuel cesse, jusqu'à un certain point, d'être lui-même : on peut, pour ainsi dire, changer de corps, se rénover (au moyen des déguisements et des masques). Dans le même temps, le peuple ressent son unité et sa communauté concrètes, sensibles, matérielles et corporelles. […] Dans la conception carnavalesque du monde, l'immortalité du peuple est ressentie dans une indissoluble unité avec l'immortalité de toute l'existence en voie d'évolution, […] elle se fond avec elle. L'homme ressent vivement dans son corps et dans sa vie la terre, les autres éléments, le soleil, le firmament.[693]

Cette sorte de consubstantiation, que décrit Bakhtine et qui advient lors des réjouissances de type carnavalesque, trouve son expression artistique dans ce que l'intellectuel russe appelle le « réalisme grotesque ». Ce terme, pour paraphraser Bakhtine, renvoie à toute l'imagerie et la littérature issues et empreintes de la culture et du comique populaires médiévaux. Bakhtine confère au réalisme grotesque une dimension quasi ontologique, il l'interprète comme l'expression d'un sentiment puissant d'être au monde et à la vie, d'être partie indivisible d'un tout en perpétuel devenir, un devenir situé au-delà de toute historicité. S'appuyant sur la description des peintures ornementales antiques découvertes au XVème siècle et baptisées « la *grottesca* », peintures qui initièrent la tradition qui préoccupe Bakhtine, celui-ci explique :

> [La découverte de la *grottesca*] avait frappé les contemporains par le jeu insolite, fantaisiste et libre des formes végétales, animales et humaines qui passaient de l'une à l'autre, se transformaient de l'une en l'autre. On ne voit pas les frontières nettes et inertes qui partagent ces 'royaumes de la nature' dans le tableau habituel du monde : dans le grotesque, ces frontières sont audacieusement violées. On ne voit pas non plus la statique coutumière dans la peinture de la réalité : le mouvement cesse d'être celui de formes toutes prêtes – végétales et animales – dans un univers lui aussi tout prêt et stable ; il se métamorphose en mouvement interne de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel *inachèvement* de l'existence.[694]

Bien plus qu'une simple contrevenance stérile aux conventions ou au « bon sens », le grotesque contient une dimension puissamment subversive à travers l'usage qui y est fait de l'alliance de catégories *a priori* oxymoriques. Il remet d'une certaine façon en question les fondements de la perception, de l'appréhension du monde et de la logique même. Bakhtine cite ainsi la définition que propose Pinski du grotesque de la Renaissance, en la qualifiant de remarquable :

[693] Bakhtine, 255-256.
[694] Bakhtine, 41.

> Dans le grotesque, la vie passe par tous les degrés ; des degrés inférieurs inertes et primitifs aux degrés supérieurs les plus mobiles et spiritualisés dans cette guirlande des formes les plus diverses qui témoigne de son unité. En rapprochant ce qui est éloigné, en alliant ce qui s'exclut mutuellement, en violant les notions habituelles, le grotesque dans l'art s'apparente au paradoxe dans la logique. Au premier coup d'œil, le grotesque n'est que spirituel et amusant, alors qu'en réalité il recèle de grandes possibilités.[695]

C'est d'un point de vue sociétal, pour ainsi dire, que le grotesque recèle les plus « grandes possibilités » que mentionne Pinski. Nous parlions plus haut dans ce travail du fait que toutes les sous-cultures s'engageaient, de gré ou de force, sur le terrain perdu d'avance de la négociation, en se plaçant dans la perspective de la contestation. Nous verrons néanmoins plus loin, que selon nous, le courant riot grrrl, à ses tout débuts, mais peut-être surtout le punk américain des années 1970, ont peut-être fait, pendant un temps au moins, figures d'exception.

Dans le réalisme grotesque et l'esprit carnavalesque, en tout cas, point de contestation. Il s'agit d'une sorte d'aveuglement volontaire, de la négation pure et simple de toute logique, une négation bien plus subversive que n'importe quelle contestation. Tandis que dire « non » réaffirme toujours la signification et la valeur du « oui », opposer à ce dernier un mutisme indifférent fait éclore des perspectives bien plus ouvertes :

> Le grotesque […] offre la possibilité d'un monde totalement autre, d'un autre ordre mondial, d'une autre structure de la vie. Il fait franchir les limites de l'unité, de l'indiscutabilité, de l'immuabilité factices (mensongères) du monde existant. Né de la culture comique populaire, le grotesque opère toujours, sous telle et telle forme, par tels et tels moyens, le retour à la terre de l'âge d'or de Saturne, la possibilité vivante de son retour. […] L'homme est rendu à lui-même. Le monde existant se détruit afin de renaître et de se rénover. En mourant, le monde donne le jour.[696]

On commence à sentir que dans la perspective qu'adopte Mikhaïl Bakhtine, la sensation carnavalesque du monde et le grotesque apparaissent en quelque sorte comme des remèdes (les seuls, peut-être) aux mythes qu'identifie Roland Barthes quelques années plus tard. En allant jusqu'à nier l'histoire, ils révèlent l'historicité des mythes hégémoniques, ils mettent le doigt sur l'aspect factice de leur caractère prétendument essentiel, ils sont les révélateurs du processus de naturalisation, de la même manière que, dans les analyses de Dick

[695] Pinski cité dans Bakhtine, 42.
[696] Bakhtine, 57.

Hebdige, le style punk révélait la facticité du système de signification dominant en procédant visuellement à sa liquidation, en ne réinvestissant le style d'aucun nouveau sens. Le potentiel de l'esprit carnavalesque et grotesque est en cela insondable, comme l'affirme toujours Bakhtine :

> Le grotesque affranchit de toutes les formes de nécessité inhumaine qui imprègnent les idées dominantes sur le monde. Le grotesque jette bas cette nécessité qu'il définit comme relative et limitée. Dans n'importe quel tableau du monde prédominant à une époque donnée, la nécessité paraît toujours sous les traits de quelque chose de sérieux, inconditionnel et péremptoire. Mais, historiquement, les idées de nécessité sont toujours relatives et versatiles. Le principe du rire et la sensation carnavalesque du monde qui sont à la base du grotesque détruisent le sérieux unilatéral et toutes les prétentions à une signification et une inconditionnalité située hors du temps et affranchissent la conscience, la pensée et l'imagination humaines qui deviennent disponibles pour de nouvelles possibilités. C'est la raison pour laquelle une certaine « carnavalisation » de la conscience précède toujours, les préparant, les grands revirements, même dans le domaine de la science.[697]

En ce sens, il semble que l'esprit carnavalesque recèle bien plus de potentiel subversif que nous le laisse accroire la conception désormais canonique qui voit dans ce dernier la simple occasion temporaire d'une inversion des valeurs et des hiérarchies. La formule utilisée par Mikhaïl Bakhtine, qui décrit les réjouissances carnavalesque comme « monde à l'envers », nous semble d'ailleurs à ce titre contestable, si l'on suit le propos même de l'intellectuel russe.

Il apparaît en effet que, depuis les travaux de ce dernier, la perspective généralement adoptée par la critique et le portrait qui est majoritairement dépeint du carnaval (dans une acception large du terme) s'inscrive dans le même genre de logique que celle qui gouverne le champ théorique des études sous-culturelles. S'appuyant sur ce qui nous semble peut-être constituer une lecture inexacte de l'ouvrage de Bakhtine, beaucoup décrivent précisément les réjouissances de type carnavalesque comme un « monde à l'envers », un moment d'inversion, dans un état d'esprit plus ou moins contestataire, de l'ordre dominant. Corollaire logique de cette perception des choses, les observateurs qui adoptent cette démarche critiquent assez volontiers l'utopisme marxiste de Bakhtine.

Ils soulignent au contraire le fait que, dans ces conditions, la fête carnavalesque joue bien davantage un rôle de support nécessaire à l'autorité en place, dans une perspective empreinte de la théorie hégélienne du maître et de l'esclave, et que ce type de réjouissances,

[697] Bakhtine, 58.

ce désordre fugitif, ne constituent guère plus qu'une soupape de sécurité, en quelque sorte, tout à fait à l'instar des observateurs des phénomènes sous-culturels « anti-romantiques », qui insistent sur les rapports de mutuelle dépendance entre les sphères « mainstream » et « underground ». A titre d'exemple, nous citerons l'article d'Olivier Douville, avec lequel nous sommes en désaccord mais qui demeure néanmoins, à notre sens, d'une grande qualité, dans lequel ce dernier affirme :

> En tant que rite, une fête a un début, une apogée et une fin. En ce sens si elle libère, si elle soigne, elle est aux antipodes de la révolution. Dans la fête, la révolte est feinte. Les interdits sont transgressés ou détournés ou encore retournés en leur contraire. Mais l'on pose un moment d'arrêt à une fête. Elle ne se déclenche pas n'importe comment, ni n'importe où et encore moins n'importe quand. À la fin, avec les derniers éclats de chants ou de rires, on brûle l'effigie de la fête : le 'bonhomme carnaval'. Plus brutalement, on dissout une fête comme on le fait aussi de quelques manifestations de rue. Il n'est pas, au plan de l'ordre traditionnel, de dérive possible à la fête – ce grand thème situationniste – ! Une fois l'ordre retourné comme la peau d'un gant, il ne s'abolit pas. L'ordre n'est pas l'ennemi de la fête. Face à lui, elle en est son contrepoint et son contre-chant, c'est-à-dire aussi son support. Aussi bien la fonction psychologique de la fête, même dans ses divertissements et ses débordements, peut aller de la mise en scène de la libération des pulsions réprimées dans la vie sociale à un renforcement de la soumission aux grandes figures de la référence.[698]

Selon nous, si cette description du rôle social de la fête est sans doute vraie pour la majeure partie des célébrations (notamment sous leur forme contemporaine), elle ne peut être appliquée aux festivités carnavalesques telles que les décrit Bakhtine. Car dans ce dernier cas, il est d'une certaine manière inexact de dire que les interdits sont « transgressés ou détournés ou encore retournés en leur contraire », dans la mesure où les interdits sont purement et simplement ignorés, où l'on se situe alors au-delà des interdits. Le « monde à l'envers » que décrit Bakhtine n'est en effet en aucune sorte une inversion pièce à pièce des valeurs dominantes, le monde du carnaval n'est pas régi par un renversement systématique de la logique prépondérante, ou bien s'il l'est, cela n'est pas une fin en soi.

Le monde carnavalesque est bien davantage l'occasion d'un changement de perspective. La négation carnavalesque rend, en quelque sorte, tangible une autre logique grammaticale (fût-elle illogique), pour prendre une métaphore linguistique, en invalidant du même coup l'autorité de celle que l'on tient pour seule et unique. Il ne s'agit pas d'une

[698] Olivier Douville, « Fêtes et contextes anthropologiques », *Adolescence*, N°53, 2005, 644-645.

contestation mais proprement d'une réinvention, il s'agit d'une négation positive,[699] comme peut l'expliquer Bakhtine, en s'appuyant sur l'imagerie Rabelaisienne :

> Dans les images de la fête populaire, la négation n'a jamais un caractère abstrait, logique. Elle est au contraire toujours imagée, concrète, sensible. Ce n'est pas le néant que l'on trouve derrière elle, mais une sorte d'objet à l'envers, d'objet dénigré, une inversion carnavalesque. La négation remanie l'image de l'objet dénigré, change avant tout sa situation dans l'espace, tant de l'objet tout entier que de ses parties ; elle le transporte tout entier dans les enfers, met le bas à la place du haut, ou le derrière à celle du devant, déforme les proportions spatiales de l'objet, en exagérant outre mesure un seul de ses éléments au détriment des autres, etc. De la sorte, la négation et l'anéantissement de l'objet est avant tout sa permutation dans l'espace, son remaniement.[700]

Sous la plume de Bakhtine, le carnaval revêt ainsi un aspect fondamentalement différent des autres types de festivités. Il obéit à d'autres dynamiques qui en font un cas très particulier de réjouissances, et lui confèrent une dimension bien plus profonde. C'est en ce sens qu'il nous semble difficile de le lire à la lumière du type d'analyses que développent Douville, et bien d'autres. En revanche, les propos que nous citions plus haut s'appliquent au contraire tout à fait au grand nombre des festivités d'une autre nature, plus légères, qui même quand elles sont supposées constituer une sorte de contre-pouvoir, continuent d'obéir aux principes de la logique dominante. Ces mêmes propos peuvent d'ailleurs être considérés sous l'angle « sous-culturel », pour ainsi dire, et être utilisés pour décrire la majeure partie de ce genre de phénomènes, qui de par leur constante « négociation » avec l'ordre dominant, finissent par ne constituer rien de plus qu'un étai précieux pour ce dernier.

### d. L'esprit carnavalesque et le grotesque après la Renaissance

[699] Nous verrons dans le cadre, notamment, de la partie 3. e. « Illogisme et subversion » que l'idée de négation positive, ainsi que celle de principe de rénovation-destruction, nous semblent constituer une manière intéressante d'appréhender le phénomène punk, notamment sous la forme que celui-ci a pris aux Etats-Unis dans les années 1970.
[700] Bakhtine, 407.

Bakhtine explique d'ailleurs que, sous l'effet de diverses modifications politico-sociales, l'esprit du carnaval perd relativement rapidement la dimension quasi révolutionnaire qu'il revêtait durant l'époque médiévale. Dès la Renaissance, selon lui, ce type de réjouissances et la littérature qu'ils inspirent s'affadissent jusqu'à devenir à l'époque moderne quasi-insipides. Tandis que la langue et l'imagerie rabelaisiennes, d'après Bakhtine, constituaient l'expression la plus aboutie de cet esprit carnavalesque et retranscrivaient ce dernier dans toute sa dimension utopique, cosmique, unificatrice et régénératrice, dès les écrits de Cervantes un certain glissement s'opère. Le corps cesse d'être envisagé comme le vecteur d'une force puissante de palingenèse, comme un trait d'union entre le cosmique et le chtonien. La langue perd de son caractère ambivalent tel qu'il se manifestait, entre autres, dans les jurons et dans les « négations positives » (par exemple chez Rabelais). L'unité s'étiole et fait très lentement place à une individuation de plus en plus caractérisée. Bakhtine décrit ce processus et explique :

> Les corps et les objets commencent à prendre, sous la plume de Cervantes, un caractère privé, personnel, et ce faisant, ils rapetissent, se domestiquent, sont ravalés au rang d'accessoires immobiles de la vie quotidienne individuelle, d'objets de convoitise et de possession égoïste. Ce n'est déjà plus le bas positif qui donne la vie et rénove, mais un obstacle stupide et moribond qui se dresse en travers de toutes les aspirations à l'idéal. Dans la vie quotidienne d'individus isolés, les images du bas corporel, tout en conservant une certaine valeur négatrice, perdent presque intégralement leur force positive ; leur lien avec la terre et le cosmos se rompt et elles se réduisent aux images naturalistes de l'érotisme banal.[701]

Sous l'influence de la culture bourgeoise émergente, pendant la Renaissance, la culture carnavalesque et le réalisme grotesque subissent ainsi une mutation progressive. Petit à petit, les célébrations perdent leur caractère éminemment unificateur et subversif pour ne conserver que leurs aspects les plus superficiels :

> A cette époque (à proprement parler, dès la seconde moitié du XVIIème siècle), on assiste à un processus de rétrécissement, d'abâtardissement et d'appauvrissement progressifs des formes des rites et des spectacles carnavalesques dans la culture populaire. D'une part, il y a *étatisation* de la vie de la fête qui devient une vie d'*apparat* ;[702] d'autre part elle est ramenée au *quotidien*, c'est-à-dire qu'elle est reléguée dans la vie privée, domestique et familiale. […] La

[701] Bakhtine, 32.
[702] Nous pouvons peut-être nous risquer à rapprocher ce glissement de celui que nous avons décrit dans le cadre de notre première partie, et qui s'est opéré lors de l'importation du phénomène punk américain en Angleterre, au cours de laquelle ce dernier a précisément été assorti, nous semble-t-il, de tout son « apparat ».

> vision du monde particulière, carnavalesque avec son universalité, ses hardiesses, son caractère utopique et son orientation vers l'avenir, commence à se transformer en simple humeur de fête. La fête a *quasiment* cessé d'être la seconde vie du peuple, sa renaissance et sa rénovation temporaires. Nous avons souligné 'quasiment' parce qu'en réalité, le principe de la fête populaire du carnaval est indestructible. Rétréci et affaibli, il n'en continue pas moins à féconder différents domaines de la vie et de la culture.[703]

L'esthétique grotesque, quant à elle, disparaît peu à peu des sphères de la représentation à partir de cette même époque. Elle ressurgit pourtant de manière spectaculaire au XIXème siècle sous la plume et les pinceaux des romantiques, mais sous une forme qui signale qu'un changement radical de perspective s'est opéré entre temps. Il s'agit là encore d'un grotesque qui a perdu la dimension collective, fédératrice qu'il revêtait précédemment lorsqu'il était en étroite corrélation avec l'esprit carnavalesque. Ainsi, Bakhtine explique à ce propos :

> A l'époque préromantique et au début du romantisme, on assiste à une résurrection du grotesque doté alors d'un sens radicalement nouveau. Le grotesque sert à exprimer une vision subjective et individuelle, très éloignée de la vision populaire et carnavalesque des siècles précédents. […] A la différence du grotesque du Moyen-Age et de la Renaissance, directement lié à la culture populaire et empreint d'un caractère universel et public, le grotesque romantique est un grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude, avec la conscience aiguë de son isolement.[704]

Le grotesque romantique, d'après Bakhtine et contrairement au réalisme grotesque médiéval ou des débuts de la Renaissance, n'est plus en étroite corrélation avec la conception carnavalesque issue de la culture populaire. C'est dorénavant une négativité relativement univoque qui le caractérise, une négativité en tension avec la positivité que représentent la société et la culture contemporaine des romantiques. La dimension subversive car en quelque sorte « illogique » de l'esthétique grotesque et carnavalesque a disparu, il ne s'agit plus d'une négativité créative, qui fait entrevoir des perspectives nouvelles. En l'occurrence, il s'agit davantage d'un monde à l'envers, qui valide et réaffirme la prégnance et l'autorité du monde à l'endroit.

Ainsi que l'explique Bakhtine pour illustrer son propos, par exemple, le rire n'est pas absent du grotesque romantique, mais il est dépourvu du caractère éminemment joyeux et général qu'il revêtait dans la culture populaire carnavalesque. Il s'apparente davantage au

[703] Bakhtine, 43.
[704] Bakhtine, 46-47.

sarcasme, au cynisme. Il sert d'exutoire, mais ne soigne pas le mal en profondeur : « [l]a force *libératrice* [du rire] est glorifiée, mais aucune allusion n'est faite à sa force *régénératrice* ».[705] Il en est de même pour la folie : « Dans le grotesque populaire, la folie est une joyeuse parodie de l'esprit officiel, de la gravité unilatérale, de la vérité officielle. C'est une folie *de fête*. Alors que dans le grotesque romantique, la folie acquiert la nuance sombre, tragique de l'isolement de l'individu. »[706]

De manière générale, tandis que le carnavalesque médiéval était, avant tout, caractérisé par l'ambivalence, exprimait une forme de profond relativisme et déjouait le caractère terrifiant de cette relativité quasi existentialiste à travers la mise en œuvre et l'expression d'une joie collective, il ne reste au contraire dans le grotesque romantique que ce sentiment terrible. Il ne parvient plus à déjouer la peur que génère la mise en question des vérités les plus naturalisées, et c'est certainement parce que la dimension collective, elle aussi, a disparu. Comme le signale Bakhtine, le grotesque romantique est l'expression du « *caractère infini interne* de l'individu »,[707] une plongée pré-psychanalytique dans les méandres inquiétants de l'intériorité vécue dans une solitude douloureuse et terrifiante. A l'opposé, le grotesque et la culture carnavalesque étaient tout entiers tendus vers un infini cosmique, dont le caractère non moins inquiétant était éclipsé par la finitude de la collectivité, en quelque sorte, par la seule certitude que la relativité est universellement ressentie comme telle :

> [Dans les formes de la fête populaire] l'un se transforme en l'autre, le meilleur rend ridicule et anéantit le pire. Dans le tout du monde et du peuple, il n'y a pas de place pour la peur, qui ne peut pénétrer dans la partie qu'en l'isolant du tout, que dans un maillon agonisant, pris séparément du Tout naissant que forment le peuple et le monde, un tout triomphalement joyeux et ignorant la peur.[708]

Il s'agissait pour ainsi dire de mettre la pensée à l'épreuve de la vie, de dépasser, d'aller au-delà, d'oublier la pensée en vivant et « vibrant à l'unisson », pour reprendre les termes qu'employait Emile Durkheim dans son commentaire sur Tönnies. Le grotesque romantique est dépourvu de cette exaltation de la vie dans son plus simple apparat, sans réflexion, à travers la dimension collective : celui-ci est en effet resté confiné au domaine individuel de la pensée, du mental, et traduit sans doute un confinement de la même nature, à

[705] Bakhtine, 47.
[706] Bakhtine, 49.
[707] Bakhtine, 53.
[708] Bakhtine, 256.

cette époque, à un niveau sociétal d'une manière plus générale. Ainsi, comme peut encore l'affirmer Bakhtine :

> La sensation carnavalesque [chez les romantiques] est en quelque sorte transposée dans le langage de la pensée philosophique idéaliste et subjective, et cesse d'être la sensation vécue (on pourrait même dire *corporellement* vécue) de l'unité, du caractère inépuisable de l'existence, qu'elle était dans le grotesque du Moyen Age et de la Renaissance.[709]

Bakhtine parle peu de ce qu'il est advenu de cet esprit carnavalesque et de son expression à travers le grotesque après l'époque romantique, et de ce qu'il peut en rester aujourd'hui. Sans trop tirer à nous la perspective que ce dernier a développée, on peut sans doute néanmoins présumer que les romantiques ont introduit une tradition qui perdure encore, sous des formes sans doute très différentes, mais mues par une même tendance sous-jacente dominée par cet accent porté sur l'individu et l'intérieur, par opposition au cosmique et à l'universel. On sent sourdre cette idée à plusieurs reprises dans l'ouvrage de Bakhtine, ainsi affirme-t-il par exemple au sujet de la nature de la familiarité qui peut avoir cours dans les sociétés modernes :

> Ce contact familier dans la vie courante moderne est très éloigné du contact libre et familier sur la place publique pendant le carnaval populaire. Il lui manque l'essentiel : le caractère universel, le climat de fête, l'idée utopique, la conception du monde approfondie. D'une manière générale, en donnant à l'époque actuelle un contenu quotidien à certaines formes du carnaval, tout en conservant leur enveloppe extérieure, on en arrive à laisser échapper leur sens interne.[710]

Toutefois, selon le point de vue de Bakhtine, si l'esprit carnavalesque a indubitablement subi une profonde dénaturation au cours des cinq derniers siècles, il n'en demeure pas moins présent, en latence, dans certains aspects de la culture moderne. Cette idée était déjà palpable dans l'une des précédentes citations : l'esprit carnavalesque est toujours en germe dans les réjouissances les plus contemporaines, malgré toutes les altérations occasionnées par l'émergence et la progressive prééminence de l'idéologie bourgeoise. Ainsi Bakhtine peut-il affirmer :

> Sous l'emprise de la culture bourgeoise, la notion de fête n'a fait que se rétrécir et se dénaturer sans toutefois disparaître. La fête est la catégorie première et indestructible de la civilisation

[709] Bakhtine, 47.
[710] Bakhtine, 25.

> humaine. Elle peut s'appauvrir, voire même dégénérer, mais ne peut complètement s'effacer. La fête privée, d'intérieur, qui est celle de l'individu à l'époque de la bourgeoisie, conserve, malgré tout sa nature véritable, quoique dénaturée.[711]

De manière similaire, Bakhtine sent également affleurer des résurgences linguistiques de la « négation positive » carnavalesque dans certaines grossièretés contemporaines, mais néanmoins dans une mesure bien moindre que celle qui animait la langue populaire médiévale jadis :

> Il ne reste presque plus rien de ce sens ambivalent et régénérateur dans les grossièretés contemporaines […] Toutefois, ce serait faire preuve d'absurdité et d'hypocrisie que de nier qu'elles conservent toujours un certain charme […] On croirait que sommeille en elles le souvenir confus des anciennes hardiesses du carnaval, de sa vérité. On n'a jamais encore vraiment posé le grave problème de leur indestructible vitalité dans la langue.[712]

Ainsi donc, dans la perspective bakhtinienne l'esprit carnavalesque, bien qu'il ait été singulièrement malmené au cours des siècles passés, reste inscrit en filigrane même dans la société moderne. C'est même quasiment malgré la volonté humaine qu'il continue de hanter diverses pratiques sociales et culturelles, comme le laisse transparaître l'extrait précédent : l'esprit carnavalesque, dans les termes de Bakhtine, semble presque doté d'une existence propre. Nous adhérons d'ailleurs à l'idée de cette persistance, et présupposons que le punk constitue une occurrence particulièrement remarquable d'une « récidive » de l'esprit carnavalesque.

Comme nous l'avons dit, les analyses produites par Bakhtine sont loin d'être dépourvues d'une dimension indéniablement idéaliste, et sans doute sous certains rapports contestables. Un certain nombre des reproches qui ont été faits aux travaux d'Hebdige pourraient sans doute par exemple être appliquées à *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Mais en réalité, peu nous chaut de savoir dans quelle mesure les hypothèses de Bakhtine au sujet du carnaval médiéval sont exactes (est-il nécessaire de préciser que, selon nous, la description que propose ce dernier est sans doute proche de ce qui devait se jouer lors de ces célébrations ?).

Car il nous semble que la récurrence dans les sphères littéraires, académiques et culturelles d'interprétations, de représentations et de pratiques similaires signale en elle-même

[711] Bakhtine, 275. On peut noter une claire concordance entre ces derniers propos de Bakhtine et l'idée que développe Lester Bangs lorsqu'il évoque le caractère inextinguible et puissant de ce qu'il dénomme la Fête. Voir pages 350-351.
[712] Bakhtine, 37.

qu'il est sans doute légitime de supposer une forme de véracité, au moins en théorie, à l'élan qui sous-tend certains types de réjouissances et de célébrations. Quand bien même il ne s'est peut-être jamais agi que de la projection mentale de penseurs utopistes, le nombre de ces derniers finit par donner une certaine forme d'existence à de tels présupposés. Après tout d'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, le propre de l'élan carnavalesque est de ne pas se penser, de ne pas être pensé, en tout cas pas selon les mécanismes habituels de pensée, par qui y participe. On peut donc supposer que les protagonistes des réjouissances carnavalesques médiévales ne se seraient pas plus reconnus dans les analyses d'un Bakhtine que les punks dont Dick Hebdige supposait qu'ils ne souscriraient pas à ses interprétations. Cela nous semble néanmoins loin d'invalider la légitimité des lectures que proposent respectivement ces deux auteurs.

## 2. L'esprit dionysiaque selon Nietzsche

Au fil de nos lectures, il nous est apparu que les observations de Bakhtine et la description que fournit ce dernier des réjouissances carnavalesques étaient d'autant plus applicables et éclairantes pour envisager notre cas d'étude qu'elles nous semblaient faire largement écho à l'analyse qu'a produite Friedrich Nietzsche de ce qu'il dénomme l'esprit dionysiaque. Les nombreuses concordances entre les observations de ces deux auteurs nous ont incitée à penser qu'il y avait certainement là matière à élargir le champ d'application de leurs travaux et qu'elles signalaient sans doute des tendances de fond, qui dépassaient vraisemblablement les deux occurrences de cette disposition d'esprit si particulière que s'étaient attachés à comprendre Nietzsche et Bakhtine. Ainsi, avant de montrer plus précisément en quoi l'interprétation Bakhtinienne du phénomène carnavalesque nous apparaît éminemment inspirante pour envisager le punk, et afin d'affiner notre angle d'approche, nous souhaitons donc nous attarder un moment sur l'analyse que propose le jeune Nietzsche de l'esprit dionysiaque. C'est, en effet, sur le premier ouvrage de ce dernier que s'appuie la majeure partie de notre réflexion, ouvrage intitulé *La Naissance de la tragédie*. Il est intéressant de constater que Nietzsche, comme nous allons le voir, y décrit des phénomènes et

une disposition d'esprit qui nous semblent très voisins de ceux sur lesquels s'est penché Bakhtine, et ce précisément à l'époque romantique, époque où, selon l'intellectuel russe, le grotesque s'offre une nouvelle jeunesse, bien que sous une forme altérée par rapport au réalisme grotesque médiéval.

Sous la plume de Nietzsche, aux antipodes des romantiques et de leur maniement du grotesque, le carnavalesque se manifeste à nouveau littérairement dans toute son intégrité, à travers l'évocation que fait le philosophe allemand de l'esprit dionysiaque. C'est quasiment lui-même sous l'emprise de la *mania* qu'il décrit, que celui-ci ressaisit l'essence de cette disposition d'âme si particulière, jouissive et terrifiante, dans cet ouvrage dont il regrettera, dans une autocritique postérieure, de l'avoir écrit sans pousser plus loin encore son enthousiasme.[713]

Si Nietzsche ne fait à aucun moment mention du carnavalesque, les similitudes que présentent le dionysiaque nietzschéen et l'esprit qui préside aux célébrations que décrit Bakhtine nous apparaissent néanmoins flagrantes. De même que, comme on aura tenté de le montrer précédemment, les réjouissances carnavalesques constituent bien plus que de banales beuveries calendaires, de même, Dionysos, selon l'analyse qu'en présentent Nietzsche et nombre de mythologues après lui, est bien plus que la divinité de la vigne et du vin, ainsi que la tradition s'est arrangée pour l'y réduire, peut-être dès la latinisation de Dionysos en Bacchus (un certain nombre de coupes franches dans les aspects multiples de la divinité grecque avaient alors en effet déjà été effectuées). Nous tenons à préciser ici que pour des raisons de clarté et afin de faciliter la compréhension du lecteur, nous allons là aussi par moments être contrainte de nous éloigner succinctement de notre sujet à strictement parler pour effectuer quelques rappels, d'ordre mythologique par exemple, dont nous espérons qu'ils ne nous permettrons que mieux, par la suite, de revenir au cœur de notre problématique.

### a. Monde officiel apollinien et second principe de réalité dionysiaque.

[713] Friedrich Nietzsche, « La Naissance de la tragédie ou Hellénité et Pessimisme. Essai d'autocritique » in Friedrich Nietzsche (traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy), *La Naissance de la tragédie* (Paris : Gallimard, 1977) 14. Nous avons eu recours a deux traductions différentes de *La Naissance de la tragédie*, c'est pourquoi nous ferons référence alternativement à deux éditions de cet ouvrage, celle que nous venons de mentionner, datant de 1977, et une autre, parue en 1964, déjà référencée plus haut.

Comme le signale Jean-Pierre Vernant, la quiddité de cette divinité si singulière au panthéon Hellène est éminemment difficile à saisir. C'est peut-être même précisément cette insaisissabilité qui constitue l'aspect le plus saillant de la personnalité de cette figure divine aux facettes multiples, dont les origines restent obscures, et dont la nature du rapport inhabituel qu'elle entretient avec l'humain ne cesse de poser question. Vernant affirme : « En même temps qu'existe chez [Dionysos] cette proximité avec les hommes, il est peut-être le dieu le plus éloigné des humains, le plus inaccessible et mystérieux, celui qu'on ne peut pas saisir, qu'on ne peut pas ranger dans un cadre. […] Dionysos […] est à la fois dans aucune [case] et dans toutes, présent et absent en même temps. »[714] De manière similaire, la chercheuse Marie-Catherine Huet-Brichard, dans l'ouvrage qu'elle consacre à Dionysos et aux Bacchantes, reconnaît elle aussi le caractère éminemment ambivalent de cette figure divine mystérieuse :

> Dionysos est un dieu insaisissable ; il se manifeste au cours de sa propre histoire et dans l'histoire de notre culture comme doux et violent, généreux et vindicatif, sociable et ombrageux. La contradiction est, paradoxalement, ce qui définit sa singularité : un et multiple, présent et absent, brouillant les repères et les catégories. Avec lui, être et paraître, apparence et réalité se confondent ou s'inversent.[715]

A ce titre, et devant cette volatilité, l'approche talentueusement instinctive du jeune et passionné Nietzsche nous semble être celle qui rend le mieux compte des aspects les plus étranges de ce dieu étranger, pour reprendre la terminologie de Marcel Détienne.[716] Seule une approche instinctive de cet acabit, vraisemblablement, pouvait s'avérer féconde pour évoquer une divinité qui n'a cure de la logique et du raisonnement, pour un dieu qui défie et fait se défier ses adeptes et ses victimes de la téléologie tout autant que des principes de causalité, comme nous allons le voir en nous penchant sur les travaux du philosophe allemand. Seule une verve empreinte d'une telle passion pouvait traduire de façon idoine la manière dont ce dieu les déchaîne, ce dieu qui lui-même, dans certains récits mythiques intrigants aux accents pré-christiques, subit lui-même une Passion.

Comme le laisse augurer le titre de l'ouvrage de Nietzsche, il s'agit pour ce dernier de considérer la manière dont la vision esthétique des grecs s'est exprimée dans toute sa

[714] Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les dieux, les hommes* (Paris : Seuil, 1999) 171-172.
[715] Marie-Catherine Huet-Brichard, *Dionysos et les Bacchantes* (Monaco : Editions du Rocher, 2007) 8.
[716] Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert* (Paris : Hachette, 1985) 21.

quintessence, reflétant une perception clairvoyante et pénétrante du monde de la part de ces derniers, dans la tragédie pré-Euripidienne. Pour Nietzsche, la tragédie est, en effet, en quelque sorte la traduction artistique de l'accession du peuple grec à une forme équilibrée, quiète et prospère de vie et de pensée. Durant l'époque présocratique, toujours selon le philosophe allemand, les grecs sont parvenus à mettre en contrepoint parfait les figures antagonistes et complémentaires d'Apollon et de Dionysos, à un niveau artistique, donc, sous la forme de la tragédie Attique, alliance harmonieuse de poésie et de musique, mais également à un niveau plus général et sociétal.

Nietzsche voit en Apollon l'Olympien par excellence, la divinité du rêve, de la « belle apparence », de la sculpture, de la mesure, de la « sagesse sereine » et du principe d'individuation, tandis que l'ivresse, la mise en défaut du principe de causalité, la musique et le retour à une unité primordiale sont selon lui à l'inverse le fait de Dionysos, qui rappelle à l'homme grec son irréductible origine Titanesque. Citant Schopenhauer, Nietzsche explique ainsi :

> 'Comme sur une mer déchaînée, soulevant à l'infini ses vagues hurlantes, le marinier se confie à sa frêle embarcation, ainsi, dans une mer de tourments, l'homme, sans perdre sa tranquillité, se repose sur le principe d'individuation'. En Apollon cette confiance inébranlée dans le principe d'individuation, la sérénité de celui qui en reste prisonnier trouvent leur expression suprême. Apollon pourrait servir de symbole divin à ce principe, dieu dont le geste et le regard dispensent tout le bonheur, toute la sagesse de l'apparence, en la couronnant de beauté.[717]

Au contraire, poursuit-il en évoquant Dionysos :

> Dans le même passage, Schopenhauer nous décrit le frisson d'effroi qui saisit l'homme lorsqu'il s'aperçoit soudain que les phénomènes l'égarent et que le principe de causalité semble mis en défaut. Si nous ajoutons à cet effroi le délicieux ravissement que l'éclatement du principe d'individuation fait monter du tréfonds de l'homme, ou plutôt de la nature, nous entreverrons l'essence du dionysiaque, que l'idée d'ivresse traduit le plus adéquatement pour nous.[718]

Selon nous, on peut sans doute voir dans l'opposition nietzschéenne de ces deux figures divines une autre version de ce que Bakhtine décrit comme la coexistence dans la société

[717] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 20.
[718] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 20-21.

médiévale d'un « monde officiel » et d'un « second principe de réalité ».[719] S'il est vrai que c'est essentiellement relativement à la sphère artistique que Nietzsche évoque la rivalité fructifère qui se noue entre ces deux divinités, il apparaît néanmoins selon sa propre analyse que cette dualité habite également la société hellène présocratique de manière plus générale. Elle semble en quelque sorte constituer l'esprit de cette époque, et la tragédie en est la traduction artistique.

On l'aura d'ores et déjà pressenti grâce aux deux extraits précédents, dans la perspective que nous venons d'énoncer, le domaine apollinien tel que le décrit Nietzsche s'apparenterait à ce que Bakhtine décrit comme étant le monde officiel, tandis que le dionysiaque constituerait une occurrence antique du second principe de réalité qui préside à l'esprit de carnaval plus tardivement. Nietzsche va d'ailleurs plus ou moins dans ce sens lui-même :

> Il est constant que Dionysos a pour effet de détacher les hommes des chaînes de l'individuation, de contrecarrer leurs instincts politiques jusqu'à les rendre indifférents ou même hostiles à ces tendances, tandis qu'Apollon bâtisseur de cités est aussi le génie du principe d'individuation, l'Etat et le sentiment de patrie ne se concevant pas sans valorisation de la personnalité individuelle.[720]

C'est, selon Nietzsche, de l'alliance et de l'équilibre harmonieux entre ces deux tendances antagonistes qu'émane l'art le plus abouti, et donc, en déduisons-nous et comme le philosophe le laisse entendre, l'esprit et la société grecs les plus achevés. Il nous semble que l'on peut, sans cependant tirer trop à nous les deux analyses, rapprocher le monde médiéval officiel, hiérarchique, hiératique et sérieux du monde Apollinien, Olympien, ordonné, sculptural, mesuré, un monde qui repose avant tout sur la belle apparence et le principe d'individuation. C'est le monde empirique en quelque sorte, celui qui apparaît le plus facilement appréhendable :

> Cette apparence, dans laquelle nous sommes plongés et qui nous constitue, nous devons la ressentir comme le véritable non-être, c'est-à-dire l'incessant devenir dans le temps, l'espace et la causalité, autrement dit comme la réalité empirique […] Apollon nous apparaît comme la personnification divine du principe d'individuation qui, lui seul, accomplit la fin depuis toujours atteinte de la réalité primitive, son repos dans l'apparence. […] Pensée sur le mode

[719] Nous verrons dans la sous-partie suivante que l'idée de « second principe de réalité » nous semble également assez pertinente pour envisager le courant punk : voir la sous-partie 3. d. « Le punk des années 1970 et le principe d'individuation », pages 339 à 346. Nous mentionnions d'ailleurs déjà une piste similaire dans la première partie de ce travail. Voir pages 61-62 par exemple.
[720] Nietzsche, *La Naissance*, 163.

> impératif et normatif, cette individuation divinisée ne connaît qu'une seule loi, le respect des limites de l'individualité, la mesure au sens hellénique. Apollon dieu éthique, réclame des siens la mesure et, pour qu'ils puissent s'y tenir, la connaissance d'eux-mêmes.[721]

Pour Nietzsche, ce monde apollinien s'édifie le premier, pour contrecarrer une angoisse terrible liée aux origines, pour mettre un voile lénifiant sur une souffrance originelle horrifique incarnée par la race des puissances Titanesques qui précède mythiquement la génération Olympienne. La race Olympienne est créée par le peuple grec sous l'impulsion apollinienne, elle-même dominée par un idéal de beauté, afin d'atténuer l'épouvante primordiale. La génération des dieux Olympiens est, selon le philosophe allemand, de l'ordre du « mirage lumineux »,[722] de la « joyeuse illusion »,[723] il s'agit encore d'un « monde mediateur ».[724]

Mais bientôt, le monde apollinien est rattrapé par une tendance contraire, venue de contrées « extra-apolliniennes » et qui rappelle le peuple Grec à ses origines Titanesques « pré-apolliniennes », une tendance qui finit par devenir difficilement éludable. A la fin de l'époque dorique, force est de concéder à l'élan dionysiaque la place qui lui incombe dans les domaines artistique et sociétal : « [Le grec apollinien] dut comprendre que son existence tout entière, avec sa beauté et sa mesure, reposait sur un fonds caché de souffrance et de connaissance que le dionysiaque lui faisait redécouvrir. Et voici qu'Apollon ne pouvait vivre sans Dionysos ! L'élément titanesque et barbare était en définitive aussi nécessaire que l'apollinien. »[725] La radicalisation, le « raidissement » de l'esprit apollinien dans un premier temps ne suffit pas à endiguer le torrent dionysiaque :

> Chez les peuples qui résistèrent au premier assaut, la souveraineté et la majesté du dieu de Delphes s'exprimèrent sous une forme plus rigide et plus menaçante que jamais. Je ne puis m'expliquer l'Etat et l'art doriques autrement que sous la forme d'un camp retranché du monde apollinien : seule une résistance à l'essence titanesque et barbare du dionysiaque rendit durable un art d'une aussi farouche hauteur et comme entouré de bastions, une éducation aussi rude et guerrière, un régime politique aussi cruel et impitoyable.[726]

Bientôt, l'esprit dionysiaque s'impose donc de lui-même, et imprime en quelque sorte un second principe de réalité au monde hellène apollinien, un second principe de réalité assez

[721] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 32-33.
[722] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 28.
[723] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 30.
[724] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 29.
[725] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 34.
[726] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 35.

semblable à celui auquel donne vie la disposition d'esprit qui prévaut lors des réjouissances carnavalesques médiévales.

### b. L'extase dionysiaque comme dépassement des mythes hégémoniques ?

Tout comme on ne pouvait le faire pour cette dernière, il est impossible de réduire l'esprit dionysiaque à une simple aspiration de l'homme à des beuveries cathartiques rituelles et régulières. Il ne s'agit pas non plus, là encore, d'événements « spectaculaires » : la fête dionysiaque nécessite autant que le carnaval un investissement total de ses protagonistes. A nouveau, c'est la vie même qui se joue autrement, par le truchement de la participation intégrale et généralisée de la part de ceux-ci. C'est la vie jouée sans rampe, pour reprendre les termes de Bakhtine, et Nietzsche affirme de manière similaire : « L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art. »[727] De même que la nature du lien social qui se tissait entre les participants aux réjouissances carnavalesques médiévales différait notablement de celui qui avait cours de manière plus quotidienne, de même l'esprit dionysiaque fait jaillir des rapports d'une essence foncièrement nouvelle. Sous l'emprise de celui-ci, le principe d'individuation implose littéralement, il laisse place au même genre de tissu social organique et déhiérarchisé. Nietzsche explique ainsi :

> Il y a deux puissances qui plus que toute autre élèvent l'homme naïf de la nature jusqu'à l'oubli de soi et l'ivresse, ce sont l'instinct printanier et la boisson narcotique. Leurs effets sont symbolisés dans la figure de Dionysos. Le *principium individuationis* est rompu dans ces deux états, le subjectif disparaît devant l'irruption de la puissance du génériquement humain, voire de l'universellement naturel […] Toutes les frontières de caste que le besoin ou le caprice ont

[727] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 22.

> établies entre les hommes disparaissent : l'esclave et l'homme libre, le noble et le vilain s'unissent dans les mêmes chœurs bachiques.[728]

Les hommes s'unissent pour « vibrer à l'unisson » et célébrer leur plus petit dénominateur commun, l'existence, le fait d'être au monde. Plus encore, et peut-être même dans une mesure plus importante que ce n'était le cas pour les fêtes carnavalesques, lors des fêtes dionysiaques et dans les récits mythiques, c'est l'univers tout entier qui entre simultanément en liesse pour célébrer la vie, l'universalité, l'unité cosmogonique. Ainsi que Nietzsche peut l'affirmer :

> Les fêtes de Dionysos ne concluent pas seulement le pacte d'homme à homme, elles réconcilient aussi homme et nature. La terre apporte d'elle-même ses dons, les animaux les plus sauvages s'approchent dans des dispositions pacifiques : ce sont des panthères et des tigres qui tirent le char couronné de fleurs de Dionysos […] En troupes toujours croissantes, l'évangile de l' 'harmonie des mondes' passe de lieu en lieu.[729]

Comme la foule carnavalesque, le cortège dionysiaque est indivisible, l'idée de partie n'a pas droit de cité, non plus que l'idée de subjectivité. L'humain est fondu dans un Tout vivant :

> Sous le charme de Dionysos, non seulement le lien d'homme à homme vient à se renouer, mais la nature aliénée – hostile ou asservie – célèbre de nouveau sa réconciliation avec son fils perdu, l'homme. Spontanément, la terre dispense ses dons […] Maintenant […] non seulement chacun se sent uni, réconcilié, confondu avec son prochain, mais il fait un avec tous, comme si le voile de Maya[730] s'était déchiré et qu'il n'en flottait plus que des lambeaux devant le mystère de l'Un originaire.[731]

De même que le réalisme grotesque, en floutant et en rendant perméables les frontières des catégories vivantes, était interprété par Bakhtine comme relevant d'une exaltation de l'existence en elle-même, de son mouvement interne, une exaltation de l'existence dans son inachèvement et son perpétuel devenir, de même, dans la perspective qu'adopte Nietzsche, la tragédie et l'art dionysiaque ont une fin et jouent un rôle similaires. L'extase et l'art dionysiaques, en extrayant l'individu de son quotidien et de son individualité, le ramènent du même coup à l'essence même de l'existence, à l'existence pour elle-même. Ainsi Nietzsche explique :

---

[728] Nietzsche, *La Naissance* (1977) 291.
[729] Nietzsche, *La Naissance* (1977) 290-291.
[730] Référence à Schopenhauer, cf Nietzsche, *La Naissance* (1977) 30.
[731] Nietzsche, *La Naissance* (1977) 31.

> Tel est le premier effet de la tragédie dionysiaque que l'Etat et la société, tous les fossés qui séparent les hommes, font place à un tout-puissant sentiment d'unité qui ramène l'être au sein de la nature. Le réconfort que nous dispense […] toute vraie tragédie et qui vient de ce que la vie nous apparaît en définitive comme une puissance indestructible et joyeuse, en dépit de tous les changements, ce réconfort s'incarne dans le chœur satyrique, dans ces être naturels qui vivent immortellement en-deçà de toute civilisation et restent à jamais pareils à eux-mêmes, sous le flux changeant des générations et de l'histoire.[732]

Tout comme l'esprit carnavalesque et l'esthétique grotesque, qui était l'expression artistique de ce dernier, pouvaient en quelque sorte être appréhendés en termes de potentiels remèdes contre les mythes hégémoniques, précisément parce qu'ils pointaient du doigt leur caractère mythique,[733] similairement, l'esprit dionysiaque et le chœur tragique remettent en question les choses tenues pour acquises sous le poids de l'histoire et de la civilisation, ils brandissent, en quelque sorte, une « essence » imprescriptible devant les yeux d'une réalité transitoire :

> Ici, l'illusion de la culture était effacée de l'homme ; l'homme vrai se révélait comme satyre barbu exaltant en présence de son dieu. En face du satyre l'homme civilisé se réduisait à une caricature mensongère. […] le chœur est une muraille vivante dressée contre les assauts de la réalité, parce que ce chœur – le chœur satyrique – constitue une expression plus vraie, plus réelle et plus complète de l'existence que l'homme civilisé avec sa tendance à se prendre pour l'unique réalité. […] Le contraste que font cette vérité proprement naturelle et cette civilisation qui se donne mensongèrement comme l'unique réalité s'apparente à celui qui sépare l'essence éternelle des choses, la chose en soi, du monde phénoménal tout entier.[734]

Là encore, à l'instar de l'atmosphère dans laquelle baignent les protagonistes des réjouissances carnavalesques du Moyen-Age, la célébration dionysiaque est le temps et le lieu de l'inobservance des logiques traditionnelles, voire de la logique même. Il ne s'agit toujours pas de contester, mais bien de fouler aux pieds le concept de certitude en effectuant le même genre de pas de côté que permettra le carnaval plus tard (et le punk croyons-nous), le même genre de changement de perspective, qui démystifie la perspective principale.

---

[732] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 51.

[733] Nous allons voir dans la partie 3) d) « Le punk des années 1970 et le principe d'individuation », que si les punks féministes semblent indéniablement avoir elles- et eux-aussi démasqué certains de ces mythes, il semble toutefois paradoxalement que ce soit les punks américains des années 1970 qui soient finalement allés le plus loin dans cette démarche, peut-être aussi loin que les adeptes de Dionysos et les participants au carnaval. Voir pages 339-346.

[734] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 54.

Pas de logique, donc. D'ailleurs, le langage, la pensée et le corps ne sont plus mobilisés de la même façon sous l'emprise de la *mania* dionysiaque : l'homme sorti de lui-même sort aussi de ses activités les plus coutumières, sort des logiques du quotidien, sort de la logique tout court en se délestant du vecteur principal de cette dernière, la parole et le discours ordonné. Nietzsche explique en effet : « L'homme en chantant et en dansant se révèle être membre d'une communauté supérieure idéale : il a désappris le marcher et le parler. »[735] A ce titre, il est d'ailleurs intéressant de remarquer que l'attribut du cortège musical dionysiaque par excellence (outre les tambours et autres percussions) s'avère être le « hautbois troublant », *aulos*, troublant, terrifiant même, parce qu'il nécessite de celui qui en joue qu'il se défasse de l'usage de la parole, ainsi que le note Maria Daraki dans son ouvrage, en s'appuyant sur les propos d'Aristote.[736]

De même que lors des festivités médiévales, comme le décrit Bakhtine, une forme de communication différente de celle du quotidien se met en place, et traduit verbalement, par le biais d'une négation ambivalente et empreinte de positivité, la profonde remise en question des vérités dominantes qui s'opère au cours du carnaval, de même la célébration dionysiaque donne lieu à des échanges et des formes langagiers inaccoutumés. Formellement, notamment, le dithyrambe dionysiaque, œuvre poétique consacrée à la divinité, illustre la révolution langagière qui accompagne le culte et les célébrations en l'honneur de Dionysos. Ainsi, Huet-Brichard affirme en effet à ce sujet :

> Les poètes du XVIème siècle ne connaissaient pas les dithyrambes antiques, mais ils ont pensé le dithyrambe comme l'expression d'un enthousiasme qui fait basculer les règles. Jean-Antoine de Baïf parle de « vers sans art sans loy ». La fureur dionysiaque échappe à tout contrôle, la parole qui l'orchestre ne peut s'intégrer dans des canons préconçus, elle fonde ses propres lois.[737]

Par ailleurs, l'humain, comme le dit Nietzsche, a aussi « désappris le parler », c'est bien davantage dans les exclamations et les cris, et sous la scansion de chants incantatoires que se meut le cortège de Dionysos, au rythme des « Evohé » lancés par les Ménades. Huet-Brichard explique toujours :

> Evohé est le cri de ralliement des Bacchantes et Dionysos est surnommé le dieu de l'évohé. Pierre Simon Ballanche […] écrit que les cris d'évohé 'appartenaient à cette langue Barbare

[735] Nietzsche, *La Naissance* (1977) 291.
[736] Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre* (Paris : Editions Arthaud, 1994) 84.
[737] Huet-Brichard, 114.

> qui fut appelée sacrée' […] Thamyris […] donne cette autre explication à son auditoire : 'ces cris confus d'Evohé, qui retentissent dans les orgies, je dois vous le dire, sont des cris dépourvus de sens.'[738]

Si ces cris sont sans doute insensés, et sortent de la logique commune, ils ne sont assurément pas dépourvus de toute signification, bien au contraire. Huet-Brichard explique d'ailleurs que nombre de commentateurs et mythologues ont vu derrière le recours à ce mode d'expression et de communication inusuel la manifestation d'une entreprise de mise en relation directe du signifiant et du signifié. Cette langue sacrée, serait selon l'auteure une langue « où la relation entre le mot et ce à quoi il renvoie est immediate. Le mot réalise ce qu'il dit. »[739] Nietzsche, quant à lui, estime dans une perspective assez semblable que le recours au chant et à la danse lors des processions et des célébrations dionysiaques, par opposition au discours et à la marche journaliers, traduit aussi cette sorte de mise en relation avec le divin. Il décrit le phénomène comme suit :

> Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure : […] il est sur le point de s'envoler dans les airs […] De même que les animaux maintenant parlent et la terre donne lait et miel, de même résonne en lui quelque chose de surnaturel : il se sent dieu, il circule lui-même extasié, soulevé, ainsi qu'il a vu dans ses rêves marcher les dieux.[740]

Sans prendre autant de risques que le philosophe allemand porté par son habituel enthousiasme, il nous semble néanmoins que ce désapprentissage immediat de la parole commune et l'investissement de ce champ langagier différent paraissent être là encore les marqueurs du pas de côté qu'occasionne la fête dionysiaque. Ils signalent l'abandon par excellence de la logique dominante, reflètent cette explosion de relativité générale, et ouvrent une brèche béante sur un horizon de possibles. Encore une fois, comme pour les réjouissances carnavalesques, le temps gouverné par l'esprit dionysiaque fait poindre une possibilité réelle

---

[738] Huet-Brichard, 59.

[739] Huet-Brichard, 61. Le recours à la parole dans les sphères punk et l'usage du langage tel qu'il y est pratiqué ne nous semble pas foncièrement éloigné de cette dernière idée, nous le verrons dans le cadre de la sous-partie suivante. Voir notamment page 349. En guise de mise en bouche, citons les dires de Greil Marcus à propos d'un concert de X-Ray Spex (ou d'Essential Logic peut-être ? Marcus ne précise pas), qui nous semble parfaitement rendre compte du fait que dans le cas du punk, également, il existe une dimension du langage en d'autres temps absente, de l'ordre du « performatif définalisé » en quelque sorte, presque rituel. Ainsi dit-il : « Une aimable jeune fille juive appelée Susan Whitby prit pour nom Lora Logic et s'empara de la scène du Roxy dans une brume de violence et de confusion. Tout le monde se mit à hurler par-dessus la mélodie, puis par-dessus le rythme et enfin la batterie, jusqu'à ce que le hurlement devînt le principe premier du discours – et sans doute le dernier. » Greil Marcus (traduit de l'américain par Guillaume Godard), *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle* (Paris : Editions Allia, 1998) 15.

[740] Nietzsche, *La Naissance*, 1977, 31.

de subversion intégrale, d'annihilation du monde officiel et de ses certitudes par le démembrement point par point de ses assises traditionnellement irréfutables.[741] Là encore, la négociation est hors de question, tout simplement parce que c'est le monde officiel dans son intégralité qui est, lui aussi, hors de question.

### c. L'effroi et la jubilation

Mais cette révolution momentanée n'est pas non plus sans susciter son lot de douleur et d'effroi, comme l'évoque longuement Nietzsche. Les réjouissances carnavalesques que nous décrivions n'étaient d'ailleurs pas elles non plus univoquement réjouissantes, il s'y mêlait aussi des tendances contraires, qui établissaient un climat éminemment ambivalent, janusien. Dans la dimension collective, il s'agissait en quelque sorte de contrecarrer un sentiment trouble, tout à la fois empreint de jubilation et de terreur, de tempérer la violence qui jaillit en même temps que fulgure le sentiment puissant d'être au monde. C'est la même ambiguïté qui préside aux événements que gouverne l'esprit dionysiaque. Impossible, en effet, de prendre aussi intensément la mesure de l'éclat du fait d'être au monde sans être mis face au caractère inéluctablement transitoire de cette expérience. Les réjouissances carnavalesques n'étaient pas non plus dépourvues de cette dimension : Bakhtine les décrit comme des festivités lors desquelles la célébration de la vie est en étroite corrélation avec une certaine vision de la mort, festivités de la « destruction-rénovation » pour reprendre les termes qu'utilise l'intellectuel russe, au cours desquelles l'on ressentait la mort comme étant sans cesse en germe dans la vie, de même que la vie était sans cesse en germe dans la mort.

De manière similaire, la mort n'est jamais absente des occasions où l'esprit dionysiaque prend le dessus, et nombreux sont les mythologues et observateurs qui soulignent le lien étroit que cultivent la divinité et ses suivants avec le royaume des ombres. A nouveau,

[741] Nous allons revenir sur ce point, dont nous pensons qu'il est également fondamental dans le cas du punk. Là encore un propos avisé de Greil Marcus nous en donne un aperçu (Marcus parle ici du phénomène punk anglais, mais le propos est selon nous davantage applicable encore au punk américain des années 1970. Nous verrons cependant dans le chapitre suivant que, d'après nous, ce n'est pas parce qu'elle « condamnait » que cette forme de punk a contenu en elle des germes si potentiellement ravageurs) : « En condamnant Dieu et l'état, le travail et les loisirs, le foyer et la famille, le sexe et le jeu, son public et elle-même, cette musique permit un instant de considérer et d'expérimenter toutes ces choses non pas comme des faits naturels mais comme des constructions idéologiques : des choses qui ont été fabriquées, et par là-même, peuvent être modifiées voire totalement abolies. […] Rien n'est vrai excepté notre conviction que le monde qu'on nous demande d'accepter est faux. » Marcus (Greil) 14-15.

il s'agit d'une victoire de la cyclicité sur la linéarité qui typifie le monde officiel, et c'est Dionysos lui-même qui s'acquitte du rôle de passeur, comme le note Maria Daraki, pour qui la divinité s'impose comme « le maître d'un parcours circulaire qui renoue sans cesse le contact entre le monde des morts et celui des vivants. »[742] Marcel Détienne, dans l'entrée « Dionysos » du *Dictionnaire des mythologies* dirigé par Yves Bonnefoy, reconnaît le même genre de fonction au dieu étrange et étranger :

> Dionysos vient tirer [les hommes et les femmes] hors d'eux-mêmes, il les rend étrangers à leur condition étroitement sociale, il les saisit tout entiers, corps et âmes, non pour les entraîner à fuir le monde mais pour leur faire découvrir, à travers les mythes et les fêtes qui racontent sa brusque disparition et son retour soudain depuis les abymes de la mer et les gouffres ouverts de la terre, que la vie et la mort se nouent et s'entrecroisent, que le renouveau du printemps éclate dans le souvenir de tous les morts.[743]

La mort tient en effet une place majeure et inhabituelle dans le parcours du personnage mythique de Dionysos, c'est sans doute cela qui, d'ailleurs, peut en partie expliquer la relation singulière qui lie cette divinité aux humains, si différente de celle de ces derniers avec le reste du panthéon Hellène.

Car précisons que non content d'abolir toutes sortes de frontières entre les hommes, Dionysos est aussi le dieu qui jette un doute sur le caractère hermétique et imperméable l'une à l'autre des sphères humaines et divines. Il apparaît comme le trait d'union, lui le dieu des bacchants qui est lui-même bacchant, lui qui, dans les mythes, se manifeste physiquement à l'humain et exige de ce dernier qu'il le reconnaisse et lui rende un culte, et lui, dont la présence est rituellement actualisée par le biais de la transe bachique, une transe qui met le possédé directement en présence de la divinité, en « face à face avec [son] dieu », comme l'affirme Anne-Françoise Jaccottet.[744] Ainsi, selon cette dernière encore, « Le monde dionysiaque apparaît bien comme un monde trouble qui brouille les catégories qui nous servent habituellement de repère, en gommant les limites entre le monde des hommes et le monde des dieux. » [745]

Il est ici sans doute nécessaire de nous octroyer un rapide détour mythologique pour mettre brièvement au jour la centralité de la mort dans le parcours de Dionysos. Avant même

---

[742] Daraki, 44.
[743] Marcel Détienne, « Dionysos » in Yves Bonnefoy (sous la direction de), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique* (Paris : Flammarion, 1981) 301.
[744] Anne-Françoise Jaccottet, *Choisir Dionysos : Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme I* (Zurich : AKANTHUS, 2003) 117.
[745] Jaccottet, 118.

sa naissance, la mort croise le chemin de Dionysos, lorsque la foudre frappe sa mère, la mortelle Sémélé, pour qui par la suite il entreprendra le passage du Léthé, afin d'aller la chercher pour l'amener dans l'Olympe. Dans d'autres versions, il est fils de Perséphone, épouse d'Hadès et déesse des Enfers, et paie de sa vie la jalousie d'Héra. Le mythe de Dionysos Zagreus, qui occupe une place centrale dans la religion orphique, nous semble particulièrement intéressant et troublant : Héra demande aux Titans de se débarrasser de l'enfant. Ceux-ci l'enlèvent par ruse, le font bouillir, le coupent en morceaux, le rôtissent puis le dévorent, suscitant la colère de Zeus qui les foudroie après qu'Athéna a récupéré le cœur de l'enfant. A partir de ce cœur, Zeus donne vie à un second Dionysos. La race humaine naît des cendres des Titans, et donc également de la partie des cendres de Dionysos, que ceux-ci avaient consommées. Pour Robert Triomphe, cette filiation titanesque de la race humaine rend compte de l'origine trouble et douloureuse de cette dernière, marquée par une tension difficile à résoudre: « Les hommes avaient […] hérité le poids du meurtre ancestral, mais aussi l'étincelle divine contenue dans l'éclair de Zeus, voire dans les membres de Dionysos consommés par les Titans. Fille de la Terre et du Ciel, l'humanité devait […] se racheter du crime titanesque inscrit dans sa nature pour faire triompher l'élément dionysiaque et divin qui était en elle. »[746]

Selon Huet-Brichard, ce mythe des origines, dans « la tradition orphique, relayée par la philosophie platonicienne et la théologie chrétienne, permet de penser l'incomplétude de l'homme, la relation conflictuelle entre le corps et l'âme. Les Titans, à l'origine de l'humanité, représentent l'enlisement dans la matière ; Dionysos, l'envolée de l'âme vers le divin. »[747] D'après nous, néanmoins, sans savoir précisément de quoi il s'agit, il semble que la filiation titanesque de l'homme signale autre chose qu'un « enlisement dans la matière », perspective dans laquelle le corps serait envisagé de manière univoquement négative. L'importance qu'acquièrent le corps et les sens lorsque l'esprit Dionysiaque souffle sur les hommes (similairement à celle qui caractérise l'esprit carnavalesque d'ailleurs) nous semble invalider cette interprétation.

Pour clore cet exposé mythologique, mentionnons que Nietzsche offre de cette version du mythe une exégèse différente. Il y voit la traduction de la tragédie de l'individuation, qui marque la race humaine au fer rouge dès son aube. Ainsi le philosophe allemand décrit

[746] Robert Triomphe, « Dionysos » in Jean Servier (sous la direction de), *Dictionnaire critique de l'ésotérisme* (Paris : Presses Universitaires de France, 1998) 308.
[747] Huet-Brichard, 100.

Dionysos Zagreus comme « le dieu éprouvant dans sa chair les souffrances de l'individuation. »[748] Selon Nietzsche,

> Le mythe suggère que ce démembrement, la *Passion* dionysienne proprement dite, équivaut à une métamorphose en air, eau, terre et feu que nous devons considérer l'état d'individuation comme la source et la cause de toute souffrance, comme chose condamnable en soi. Les dieux olympiens sont nés du sourire de Dionysos, les hommes de ses larmes.[749]

L'extrait précédent le laisse entendre, et nous nous rangeons derrière l'avis du philosophe allemand : si la place de la mort est centrale dans le mythe et le culte de Dionysos, ce n'est peut-être pas vraiment elle qui fait naître le sentiment que nous décrivions plus haut, de jubilation et de terreur concomitantes. Dans l'extrait précédent, c'est moins la mort qui est source de tous maux que le démembrement en lui-même. Nous ne sommes pas encore sûre d'adhérer à l'interprétation Nietzschéenne qui fait du principe d'individuation la source de cette sensation horrifique, mais avant de revenir plus précisément sur ce point, tentons de cerner un peu mieux la nature de cette dernière.

Ceux qui sont saisis par l'influence de la divinité donc, dans la perspective adoptée par Nietzsche, subissent autant l'effroi et la souffrance que le ravissement.[750] Ainsi peut-il parler de « la singulière ambivalence affective des exaltés de Dionysos, chez qui la souffrance éveillait le plaisir et dont l'allégresse retentissait en cris douloureux : clameur d'épouvante jaillie du fond de la joie ou lamentation sur une perte irréparable. »[751] Dans l'extase dionysienne, le sujet est comme transporté dans l'infinitude à travers l'immersion totale dans le présent à laquelle il s'adonne. Dans la pleine réalisation du présent dans toute sa contingence, est saisie du même coup toute la vérité que celui-ci recèle, toute l'éternité de cette contingence. L'état d'âme qui s'ensuit traduit ainsi, en quelque sorte, tout à la fois cet ancrage tenace dans la sensation immediatement vécue, et cet envol de l'âme vers les sphères limbiques des possibles.

L'enthousiaste est saisi concomitamment par une puissante jubilation et par une douleur déchirante générée par une sorte d'impuissance, par le désir, un terme qui prend ici tout son sens au regard de son étymologie latine : *de – siderare*, cesser de regarder les astres et regretter de ne jamais les pouvoir atteindre. Nietzsche nous donne à saisir cette disposition

---

[748] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 69.
[749] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 69.
[750] Nous pensons que ce sont le même genre de sentiments qui animent, dans les moments paroxystiques, les protagonistes des scènes punks. Nous allons voir, dans le cadre de la sous-partie 3. d. de ce même chapitre, que certains témoignages des acteurs du courant punk américain de la fin des années 1970 nous semblent en offrir une preuve saisissante. Voir notamment pages 342-343.
[751] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 25.

contradictoire à travers la métaphore de la dissonance, dont il affirme par ailleurs qu'elle est l'apanage de la musique dionysiaque. Ainsi dit-il : « Dans l'usage musical de la dissonance, n'éprouve-t-on pas cette même volonté d'entendre et ce même désir, simultanément, d'outrepasser l'audible ? Cette aspiration à l'infini, ce coup d'aile du désir et de la nostalgie au moment même où culmine le plaisir que nous prenons à la claire et distincte perception de la réalité. »[752]

Qui plus est, au cours de cette prise de conscience d'être pleinement à l'existence, lors de cette sortie de soi vers le Tout, ce sont aussi les forces contraires qui façonnent le Tout qui se manifestent au disciple de Dionysos dans toute leur intensité. S'appuyant sur les analyses de Nietzsche, Huet-Brichard affirme ainsi :

> Au dieu est associée la libération de toutes les énergies vitales, sans aucune considération d'ordre moral. Ainsi que l'explique Nietzsche, choisir Dionysos, c'est dire oui à l'existence sous toutes ses formes, en se plaçant au-delà des notions de bien et de mal. Dans l'œuvre du philosophe, Dionysos incarne 'l'acquiescement à la vie', 'le vouloir-vivre' […] Il est celui qui prend en charge toutes les potentialités humaines, sans qu'interviennent ni condamnation, ni hiérarchisation, ni refoulement. Il incarne la mediation qui permet de penser à la fois la vie et la mort. [753]

Comme le signale aussi Huet-Brichard, en ce sens, Dionysos n'est pas une figure divine optimiste, une figure de l'espérance, mais bien de l'élan vital en dépit de la désespérance. Et selon Nietzsche, c'est essentiellement grâce au pouvoir de l'art que l'homme dionysiaque peut passer outre cette désespérance, une désespérance amplifiée par la connaissance terrible qu'occasionne la possession dionysiaque. Ainsi le philosophe explique-t-il :

> L'extase dionysienne, en abolissant les frontières habituelles de l'existence comporte en effet, pendant qu'elle dure, un *élément léthargique* où vient plonger tout ce que l'individu a vécu antérieurement. Ce fossé d'oubli sépare la réalité quotidienne du monde de la réalité dionysienne. Mais sitôt que la première s'impose de nouveau à la conscience, elle est ressentie avec dégoût […] L'homme dionysiaque s'apparente à Hamlet : tous deux ont jeté un regard sur l'essence des choses, tous deux *savent* et ils n'ont que dégoût pour l'action. […] ils estiment risible ou injurieux qu'on leur demande de rétablir dans son ordre un monde sorti de ses gonds.[754]

[752] Nietzsche, *La Naissance* (1977) 140.
[753] Huet-Brichard, 189-190.
[754] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 51-52.

De l'esprit carnavalesque filtrait déjà un sentiment proche, presque un questionnement métaphysique, suscité par l'abandon de toute certitude et l'émergence d'une relativité poignante. De manière similaire, la transe dionysiaque, quand elle cesse, génère quasiment une crise existentielle chez celui qui la subit, en lui faisant toucher du doigt le lot d'absurde que sa condition recèle. Pour reprendre une métaphore que Nietzsche utilise ailleurs dans *La Naissance de la tragédie*, le sentiment dionysiaque d'être au monde éclipse la fadeur de la conscience quotidienne d'exister, tout autant que la clarté du jour surclasse la pâle lumière de la lampe.[755] Ainsi Nietzsche dit-il : « Non, ce n'est pas la réflexion mais bien la connaissance, le coup d'œil lucide sur la terrible vérité qui pèsent plus lourd que toute raison d'agir, chez Hamlet aussi bien que chez l'homme dionysiaque. […] Pénétré de la vérité qu'il a entr'aperçue, l'homme ne voit plus que l'horreur ou l'absurdité de l'être. »[756]

Ce n'est ainsi pas tant la mort qui suscite ce sentiment saisissant d'absurdité, nous semble-t-il, c'est plutôt davantage ce tourbillon de relativité, qui rendrait presque la mort sinon rassurante, au moins indolore car tout aussi relative que ne l'est tout le reste. L'expression qu'a choisie Nietzsche est opportune, « coup d'œil lucide », il s'agit d'une sorte de révélation, d'une illumination (rappelons-nous de l'étymologie de « lucide », qui dérive du vocable latin *lux*), aussi potentiellement dangereuse que celle qui a mis fin aux jours de Sémélé, qui a voulu approcher le divin de trop près et a péri irradiée par sa trop violente flamboyance.

Seuls l'art et la dimension collective fournissent donc à l'homme dionysiaque les moyens de supporter ce terrible enseignement et de dépasser cette foudroyante découverte, poursuit le philosophe :

> C'est ici dans ce suprême péril de la volonté, que s'offre l'art, comme un magicien qui guérit et qui sauve ; lui seul est capable de transformer les pensées de dégoût nées de l'horreur et de l'absurdité de l'existence en représentations qui rendent la vie possible : nous voulons parler du sublime, par quoi l'horreur est maîtrisée à travers l'art, et du comique, où l'âme se décharge à travers l'art du dégoût de l'absurde. Le chœur satyrique du dithyrambe est l'acte libérateur de l'art grec ; le monde mediateur des compagnons de Dionysos efface les tentations de faiblesse que nous venons de décrire.[757]

[755] Nous allons revenir sur ce point, sur cette fulgurance que le punk nous semble lui aussi avoir occasionnée dans certains cas, dans le cadre de la sous-partie suivante. Voir notamment les propos de Lester Bangs, cités page 343 qui nous semblent largement aller dans ce sens.
[756] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 52.
[757] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 52-53.

Pour Nietzsche, l'art dionysiaque est le vecteur du dépassement de la passivité transie à laquelle pourrait donner lieu ce jaillissement de la relativité, il est le biais par lequel l'homme dionysiaque est animé, devient lui-même cette forme primitive ambivalente mais puissante de vie, il devient principe vital :

> L'acquiescement à la vie, jusque dans ses problèmes les plus éloignés et les plus ardus ; le vouloir-vivre sacrifiant allègrement ses types les plus accomplis à sa propre inépuisable fécondité – c'est tout *cela* que j'ai appelé dionysien […] ce *n'est pas* pour se libérer de la terreur et de la pitié, ce n'est pas pour se purifier d'une émotion dangereuse en la faisant se décharger violemment […] mais pour, au-delà de la terreur et de la pitié, *être soi-même* la volupté éternelle du devenir – cette volupté qui inclut généralement la *volupté d'anéantir*.[758]

On se souvient des participants au carnaval, qui vivent provisoirement mais intensément une vie qui se joue elle-même sans rampe, on se souvient aussi de la célébration de ce perpétuel devenir, de cette force vitale, de ses métamorphoses, ses revirements, ses morts et naissances successives.

### d. L'esprit dionysiaque et la logique : Socrate contre Dionysos

Ainsi que l'affirme Nietzsche dans l'antépénultième citation, l'esprit dionysiaque ne s'embarrasse guère de la réflexion, de la raison, deux activités qui sont laissées aux bons soins d'Apollon et de son monde officiel. Pourtant, tout comme c'était le cas pour l'esprit carnavalesque tel que le décrit Bakhtine, et comme l'affirme Nietzsche, cette méconnaissance du raisonnement logique et de la pensée débouche malgré tout sur une forme d'intellection avancée, de « connaissance » comme le dit Nietzsche, de lucidité. On n'est pas loin de la sagesse populaire que décrit Bakhtine et que transmet Rabelais, de la sphère « post-raisonnable » dont nous parlions plus haut, que, dans le cas médiéval, le recours à la sottise et l'exaltation de celle-ci caractérisent en partie, et dont nous verrons qu'elle semble aussi présider à certaines manifestations de la culture punk (rappellons nous d'ores et déjà

[758] Nietzsche, « Ce que je dois aux anciens » in Nietzsche, *La Naissance* (1977) 316.

simplement, par exemple, ce que nous disions, dans le premier chapitre, de la pratique ironique des punks, au sens premier de ce terme : « se moquer », « feindre l'ignorance »).[759] Il s'agit en quelque sorte, dans chacun des cas, d'une disposition d'esprit qui signale l'exhaustion du système raisonnable et logique dominant, officiel, qui se révèle dans toute sa caducité, l'extermination de l'omnipotence de ce dernier, omnipotence perpétuée sous le couvert d'une exclusivité qui s'avère en dernier ressort prétendue et fallacieuse.

Il s'agit aussi, nous semble-t-il, d'une sorte d'appréhension intellectuelle instinctive, que la verve d'un Nietzsche se définissant comme « le dernier disciple du philosophe Dionysos »[760] elle-même retranscrit, comme l'affirme le philosophe lui-même : « Ici parlait – c'est ce qu'on se disait avec défiance – quelque chose comme une âme mystique, presque une âme de ménade qui, tourmentée, insoumise, comme hésitant à se livrer ou à se dérober, balbutiait dans une langue étrangère. Elle aurait dû chanter, cette 'âme nouvelle' – et non discourir ! ».[761] Il s'agit en quelque sorte d'un système de raisonnement qui redonne ses lettres de noblesse aux sens, et les inclut dans le processus d'entendement autant qu'il laisse l'élément cérébral vagabonder. Il s'agit d'un système de raisonnement a-logique, holiste, « irréfléchiste », parce que la logique limite et catégorise là où l'instinct démultiplie le champ de possibles. En ce sens, le recours à l'ivresse, à diverses formes d'ivresses, constitue l'un des moyens de catalyser cette mise en balance des sens et de l'intellect et de donner lieu à une forme d'intellection et de création proprement nouvelle et différente.[762] Nietzsche décrit l'incidence de l'ivresse sur le processus créatif dionysiaque de la sorte :

> Si l'ivresse est le jeu de la nature avec l'homme, la création de l'artiste dionysiaque est un jeu avec l'ivresse. Cet état ne peut-être compris que par analogie, si on ne l'a pas soi-même éprouvé : c'est quelque chose comme lorsqu'on rêve et qu'en même temps on sent que le rêve est rêve. Le serviteur de Dionysos doit être en état d'ivresse et en même temps rester posté derrière soi-même comme un guetteur. Ce n'est pas dans l'alternance entre lucidité et ivresse, mais dans leur simultanéité, que se fait voir l'état esthétique dionysiaque.[763]

Il faut d'ailleurs, à cet égard, faire mention du fait que Nietzsche impute en grande partie à Socrate (de concert avec Euripide), le « meurtre » de l'esprit tragique et la chute de l'âge d'or grec. Pour le philosophe allemand, l'appauvrissement, l'affadissement de la

[759] Voir la sous-partie 3. e. de ce même chapitre.
[760] Nietzsche in Nietzsche, *La Naissance* (1977) 317.
[761] Nietzsche, « Essai d'autocritique », in Nietzsche, *La Naissance* (1977) 14.
[762] Cela semble également bel et bien le cas pour le punk (en tout cas sous sa forme première) : le recours de ses protagonistes à l'ivresse et aux psychotropes et l'influence de ces usages sur la scène et les créations punk nous semblent constituer un aspect incontournable de cette culture.
[763] Nietzsche, « La Vision dionysiaque du monde », in Nietzsche, *La Naissance* (1977) 291.

tragédie grecque est à mettre en lien avec le combat acharné que Socrate a mené contre l'esprit Dionysiaque. Au grand dam de Nietzsche, le penseur grec initie, ou tout au moins incarne, une tendance sociétale qui domine encore notre civilisation, fondée sur la rationalité, le raisonnement dialectique, la science et le positivisme. Le philosophe allemand reconnaît en effet en Socrate le « pivot et le tournant de l'histoire dite universelle »,[764] et identifie en ce dernier le prototype de ce qu'il désigne sous l'appellation « homme théorique ». A l'opposé de « l'inconsciente et instinctive sagesse dionysienne »,[765] la rationalité socratique jette les bases d'une civilisation qui fonctionne selon des rouages similaires à ceux qui sous-tendaient la société apollinienne avant que le flux dionysiaque, selon Nietzsche, ne la contraignent à revoir ses fondements les plus tenus pour acquis.

D'une part, la place de l'individu est aussi centrale dans la société de « l'homme théorique » qu'elle ne l'était dans celle du grec apollinien. C'est poussé par un « égoïsme supérieur »,[766] selon les termes nietzschéens, que le premier recherche le savoir. Dès Socrate et jusqu'à nos sociétés actuelles, c'est « l'individu doué de tout ce qu'il faut pour connaître et qui met ses dons au service de la science »[767] qui, d'après le philosophe, reste considéré comme idéal suprême. Par ailleurs et surtout, de la même manière que la civilisation apollinienne avait pu en son temps s'épanouir grâce au « voile de beauté » qui avait été jeté afin de dulcifier une réalité à certains égards douloureuse, de même, c'est le voile de la raison, ou plutôt davantage, le voile de l'illusion de la raison que jette l'homme théorique sur le monde pour lutter contre les révélations violentes que pouvait occasionner l'esprit dionysiaque.

En quelque sorte, déduisons-nous du propos du philosophe allemand, voilà qu'avec l'avènement de la pensée socratique s'érige l'un des principaux mythes tels que les identifie Barthes, un mythe qui n'a de cesse d'être réaffirmé encore dans les sociétés contemporaines, celui de la science. Certains esprits pénétrants, d'après Nietzsche toujours, ont en effet perçu le caractère spécieux de l'universalité des vérités de la science, et pointé du doigt leur dimension mythique :

> [Kant et Schopenhauer] ont su utiliser […] la panoplie même de la science pour démontrer les limites et la contingence du savoir en général […] Ils établirent pour la première fois que notre esprit s'illusionne quand il se croit capable, en se fondant sur la causalité, de pénétrer jusqu'au cœur du réel […] Ils ont triomphé de l'optimisme qui se cache dans l'essence de la logique et

[764] Nietzsche, *La Naissance* (1977) 99.
[765] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 108.
[766] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 116.
[767] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 117.

> constitue le fondement de notre culture. Alors que cet optimisme, appuyé sur des 'vérités éternelles' qu'il ne mettait pas en doute, avait cru que toutes les énigmes de l'univers sont susceptibles d'être connues et qu'il traitait l'espace, le temps et la causalité comme des lois absolues, […] Kant montra que celles-ci ne servaient au fond qu'à ériger le phénomène […] en réalité unique et suprême, à le mettre à la place de l'essence intime et vraie des choses, ce qui rendait impossible la connaissance véritable.[768]

Cent ans avant Barthes, Nietzsche saisit d'ailleurs la dimension politique au sens strict du terme que revêtent ces problématiques, en pointant très tôt du doigt le même genre de questionnements qui sont au cœur du présent travail. Il saisit d'emblée l'hégémonie qui se fonde selon lui en grande partie sur cette illusion rationaliste et tient sous sa coupe une partie conséquente de l'humanité. Mais Nietzsche se montre optimiste quant à la résurgence prochaine du pessimisme : inéluctablement adviendra le moment où l'esprit dionysiaque balaiera à nouveau la rigidité de cette civilisation. Ainsi peut-il affirmer, sur le ton prophétique qu'il affectionne :

> Ne nous effrayons pas […] de voir la société que [la civilisation socratique] pénètre jusque dans ses couches les plus basses trembler peu à peu sous l'effet des sursauts et des convoitises qui l'agitent, de voir la croyance dans la possibilité d'une civilisation universelle du savoir se transformer peu à peu en une redoutable revendication de ce bonheur terrestre et alexandrin. […] Pour pouvoir durer, la civilisation alexandrine a besoin d'une classe servile, mais dans sa vision optimiste de l'existence, elle en nie la nécessité, et c'est pourquoi, une fois que l'effet des belles paroles fallacieuses et tranquillisantes sur la 'dignité de l'homme' et la 'dignité du travail' se sera usé, elle ira peu à peu au-devant d'une terrible destruction.[769]

Bakhtine sentait affleurer un esprit de carnaval toujours vivant, en latence, qui se manifestait dans certaines formes langagières et sociales encore aujourd'hui. Nietzsche fait un pas de plus en proclamant le potentiel dévastateur pour le monde officiel que pourrait receler l'ardeur dionysiaque si elle venait à reverdir, ou bien plutôt, quand elle reverdira, car, dans la perspective qu'adopte le philosophe allemand, cette prochaine nouvelle éclosion semble indubitable.

[768] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 119-120.
[769] Nietzsche, *La Naissance* (1964) 118.

## 3. La sous-culture punk. Convergences et divergences.

Consacrons-nous à présent à ce qui s'avère, en dernier ressort, l'exercice le plus délicat de cette étude. Nommément, il s'agit de montrer en quoi les deux derniers ouvrages peuvent être utiles dans le cadre d'une recherche portant sur un sujet somme toute fort éloigné des thèmes qu'ont pu aborder Bakhtine ou Nietzsche, en tout cas au moins en apparence. Nous tenterons, dans le cadre de cette dernière partie de notre travail, de justifier une approche un peu décalée par rapport aux lectures traditionnelles des sous-cultures. Car, comme nous l'avons expliqué, nous souhaitions nous départir de la méthode et des cadres d'analyses plus répandus dans le domaine des études sous-culturelles, dont il nous semble qu'elles se sont enserrées elles-mêmes dans une série de schémas itératifs. En suggérant une lecture différente, nous n'avons bien sûr d'autre prétention que de proposer une sorte de pas de côté, pour essayer de contourner les rets qui n'ont de cesse de se tendre lorsque ce genre de circularité s'installe dans les discours. Qui plus est, ce décentrage de perspective nous apparaît peut-être un bon moyen d'appréhender ces mouvements marginaux, dont le propre est précisément de tenter un pas de côté.

Dans cette dernière partie, et contrairement à la démarche que nous avons adoptée dans les subdivisions précédentes, nous envisagerons à la lumière des enseignements que nous avons pu tirer de la lecture des deux ouvrages précédemment décrits à la fois le punk féministe et le punk tel que nous l'avons décrit dans notre premier chapitre, et tel qu'il est apparu aux Etats-Unis dans les années 1970. En effet, il nous a semblé potentiellement profitable de revenir aux sources du courant pour en saisir l'élan et les aspects fondamentaux, ou plutôt ceux dont nous jugeons qu'ils ont pu être fondamentaux, ceux qui ont jeté les bases de cette culture et inspiré de nombreuses générations postérieures. Nous ferons en revanche

l'impasse sur l'épiphénomène anglais de la fin des années 1970, qui selon nous, sans raviver à nouveau l'épineux débat de l'authenticité face à l'inauthenticité, nous semble en tout cas soulever une série de questions que nous avons choisi de ne pas aborder, au terme des réflexions qui nous ont occupée. Car, on l'aura sans doute compris, nous souhaitons par le biais de ce travail nous inscrire davantage dans la dynamique du foulage aux pieds que dans celle de la négociation. Enfin, nous tenterons ici de mener une réflexion un peu plus « généraliste », de considérer la signification, le rôle social, et peut-être surtout l'éventuelle portée des phénomènes sous-culturels de manière plus globale et théorique, moins empiriste que dans les chapitres précédents. Cette volonté de notre part traduit, en effet, le mouvement qu'a, en substance, suivi notre réflexion pendant ces années de recherche, et reflète en quelque sorte sa forme en sablier.

### a. Bilan provisoire

Commençons, tout d'abord, par résumer les caractéristiques principales que nous avons tenté de dégager et qui nous semblent dans une certaine mesure être communes à l'esprit carnavalesque et à l'esprit dionysiaque. Premièrement, il s'agit dans les deux cas d'une sorte d'intervalle temporel durant lequel les participants à ces réjouissances, par le biais d'un investissement total de leur part, un investissement qui va jusqu'à une véritable possession mentale et physique, vivent et interagissent de manière foncièrement inaccoutumée. A l'opposé de la réalité quotidienne et de la rigidité et de la hiérarchisation de leurs « mondes officiels » respectifs, le carnaval et les célébrations dionysiaques sont l'occasion d'une réévaluation des us et pratiques les plus convenus. L'importance de ces phénomènes sociaux et culturels est telle, dans chacune de ces sociétés, que ceux-ci finissent par instaurer un second principe de réalité qui coexiste avec le premier, celui qui est du ressort du monde officiel. Lors de ces réjouissances, le rapport qui lie les humains entre eux revêt un caractère organique, et la notion d'individu, qui se trouve au cœur, et fournit les assises, du monde officiel médiéval comme du monde apollinien antique, s'évanouit dans les cortèges d'une foule indivise et transie. Plus encore, c'est le rapport de l'être humain au vivant et aux éléments en général qui se modifie et s'intensifie, de sorte qu'il s'agit, en dernier ressort,

d'une célébration de l'existence elle-même, du génériquement vivant. Ces deux types de réjouissances sont, en quelque sorte, l'actualisation du mythe d'une unité cosmogonique.

Deuxièmement, cette pleine réalisation du fait d'être au monde, cette prise de conscience du présent dans toute sa contingence et sa dynamique, de ce champ de possibles, occasionnent également un affranchissement total de la vérité dominante, et remettent en question sa légitimité. Elles en révèlent le caractère circonstanciel, et par là-même invalident sa toute-puissance. Les mythes hégémoniques se craquèlent et laissent entrevoir leurs rouages mythiques, les mystifications essentialistes se désagrègent, le concept de vérité lui-même vole en éclat : s'il n'y a pas de vérité dominante, y-a-t-il une vérité tout court ? En même temps que d'un démenti de la vérité, il s'agit également d'un déni de l'historicité, de la culture, de la vision étiologique et téléologique du monde phénoménal et de l'existence. La linéarité le cède au cyclique, la perception tout entière est remobilisée autrement, et le principe causal est mis en défaut.

Par suite et troisièmement, c'est la logique la plus généralement irréfragable, La Logique, qui semble choir d'elle-même. Les participants au carnaval et les suiveurs de Dionysos l'abandonnent d'ailleurs avec le reste du monde officiel en se dessaisissant du discours et des formes langagières traditionnelles, voire parfois de la parole même, en d'autres termes, des soutènements les plus élémentaires de cette logique, ceux qui actualisent sans cesse son caractère indiscutable et indubitable en d'autres temps. C'est une nouvelle langue qui éclot et a cours lors de ces manifestations, une langue à travers laquelle le cycle l'emporte encore sur le linéaire, une langue délestée de son caractère utilitaire. Avec la langue qui règle les échanges lors du carnaval et des célébrations en l'honneur de Dionysos, on ne déroule pas un discours d'un point A à un point B pour signifier. On revient au contraire à la substance même de la langue, pour ainsi dire, de la même façon qu'on revient à la substance même de l'existence. A travers la scansion des Evohé, parfois aussi l'épellation hurlée de ce mot lors des processions dionysiaques, tout comme dans la langue rabelaisienne, incarnation par excellence, selon Bakhtine, de l'esprit carnavalesque, c'est la dynamique du langage qui produit le sens et la puissance (*dunamos*). Dispersion, répétitions, incantations, accumulations, jeux de mots, allitérations, assonances. On ne part pas du sens, le sens se forme de lui-même lorsque le langage est mobilisé intégralement et différemment, lorsqu'on revient au langage en et surtout pour lui-même.

Le recours à ce type et cette fonction de la langue n'est pas anodin. Il traduit et reflète une appréhension et une perception du monde, de la logique et des phénomènes, elles-mêmes bien spécifiques et inusuelles. Une perception qui intervient en quelque sorte lorsque le voile

de la logique a été levé, lorsque le « coup d'œil lucide » a été jeté, lorsque l'humain a compris que c'est l'aspect aléatoire de son instinct qui recèle et laisse entrevoir les potentiels qu'a bridés la logique. C'est cela dont nous avons dit, faute de meilleurs termes et avec toutes les réserves que nous avons émises sur les « post- », qu'il s'agissait d'une sphère « post-raisonnable », une forme d'intellection qui advient, non pas en l'absence totale, mais davantage après le dépassement de la logique et de la raison. Après la prise de conscience de leur caractère limitatif et illusoire. Après s'être confronté aux affres et aux déceptions de la réflexion, on fait le choix de l'irréfléchisme, de l'illogisme, et du présent pour lui-même. Et de même que pour le langage, le sens, qui n'intervient pas au début, sourd en quelque sorte au terme du processus, en guise de quintessence, au sens premier, voire alchimique du terme, l'élément qui découle d'une manipulation des quatre éléments et finit par en livrer la clé, la conséquence faite cause, pour ainsi dire.

Embrassant en concomitance la conséquence et la cause, à la fois illogique et logique, ne dépendant pas vraiment de la volonté humaine bien que l'homme soit le vecteur indispensable de cette consubstantiation : la perception « post-raisonnable », dont l'humain fait alors l'expérience troublante et violente, est l'occasion pour lui de prendre conscience et de mesurer les forces qui le dépassent mais qui semblent pourtant en même temps être son trait le plus fondamental, son distillat, ce qui reste lorsque tous les voiles sont levés, la part de l'esprit de Dionysos que contenaient les cendres des Titans, elles qui ont permis de donner le jour à la race humaine.

En dernier lieu, mentionnons que par voie de conséquence, les univers et les esprits carnavalesque et dionysiaque sont tous deux profondément empreints d'une ambivalence exacerbée. Il s'agit là du corollaire de l'émergence de cette relativité universelle, du tourbillon d'infinitude qui s'abat et pulvérise la moindre certitude, la moindre ébauche de jugement de valeur : les philosophies carnavalesques et dionysiaques sont déjà des philosophies « par-delà le bien et le mal ».

Bakhtine avait relevé dans la langue et les coutumes carnavalesques cette ambiguïté, qu'il avait décrite comme caractéristique de la démarche de rénovation/destruction à laquelle s'adonnaient les participants aux réjouissances carnavalesques. Il avait néanmoins exclu la peur des émotions ressenties lors de celles-ci, expliquant que la peur ne pouvait advenir que lorsque c'était le principe d'individuation qui avait cours. Nous nous rangeons davantage derrière l'avis de Nietzsche, et pensons comme lui que, lors de ce genre de célébrations, l'on atteint simultanément, dans le même mouvement, aux paroxysmes de la jubilation et de l'effroi. Nous pressentons même que c'est peut-être précisément dans cet alliage antinomique

que se trouve l'une des clefs des problèmes qui nous occupent dans le cadre de cette recherche, comme nous allons tenter de le voir. Il nous semble en tout cas que ces deux états d'âme, fondus en quelque sorte en un seul et même, comme l'a analysé le philosophe allemand, sont l'effet de la prise de conscience de l'infinitude et de la relativité. En dernière analyse, il apparaît que l'horizon de possibles qui s'ouvre grise autant qu'il terrifie celui qui en est le témoin.

### b. La vie sans rampe

*Le punk, c'est avant tout une sensation physique : des poils qui se hérissent, un intestin qui se tord, un Chi-Kong inversé pour les nuls, pour les déchets, qui ne savent rien faire d'autre que dire je ne peux pas être de ce monde, et tiens, voilà mes tripes. C'est une attention suprême portée à la vie, à celle en général, et une impossibilité d'être part de quelque chose qui n'en fait pas cas. C'est la vie portée à son maximum. Le punk est la musique des gens qui ont la possibilité d'affirmer avec véhémence sans vraiment y croire que tout n'est qu'illusion et que plus l'on s'en rapproche et plus on sent le vrai. De ceux qui ont la faculté de jeter leurs corps hors de la sphère du convenu, de le donner en pâture aux jeunes loups qui ne comprennent pas ce qu'est avoir un corps. Le punk est la sagesse suprême qui consiste à tout détruire car le meilleur a déjà été perdu et qu'il ne reste que de la haine*[770].

Il est à présent temps, après ce bref récapitulatif des enseignements que nous avons pu tirer de nos lectures de Bakhtine et de Nietzsche, de voir en quoi les points de vue qu'ont développés ces derniers peuvent nous être utiles dans l'analyse du cas du courant punk de

[770] K., *Cloporte*, ???

manière générale et de celui de la sous-culture punk féministe américaine plus spécifiquement.

Pour reprendre, peu ou prou dans l'ordre, les points que nous venons de résumer, commençons par dire que la notion d'investissement total, physique et mental, des personnes est aussi fondamentale dans le punk qu'elle ne l'était pour le carnaval et les fêtes dionysiaques. Dans aucun de ces trois cas il ne s'agit de manifestation spectaculaire, destinée à distraire une assemblée plus ou moins passive. Aux origines du punk, on s'en souvient, il y a précisément la détestation de la « scène » rock, l'exécration de tout le cérémonial et l'affectation qui lui sont dorénavant associés, de la primauté de la forme et de l'expertise sur le fond et l'énergie, et du statut iconique des artistes, à mille lieues d'un public encouragé dans sa passivité. L'un des éléments qui transparaît le plus des témoignages des protagonistes du punk new yorkais de la première heure, comme de celles et ceux du courant féministe riot grrrl et post-riot grrrl, c'est au contraire l'incroyable sensation à laquelle donne lieu l'abolition de la distance entre artistes et spectateurs (qui ne sont d'ailleurs plus spectateurs, mais acteurs à part entière). Plus de rampe, là non plus, physiquement d'ailleurs, l'espace scénique n'a plus rien à voir avec les gigantesques mises en scène du rock depuis le milieu des années 1960 : plus d'estrade, plus de séparation. Tout au plus, les musiciens fournissent-ils la bande sonore à une bacchanale généralisée. Ils sont bacchants musiciens au milieu d'autres bacchants, danseurs, chanteurs, ou autres, dont la participation active est tout autant nécessaire.

Comme dans le cas du carnaval ou dans celui de de la transe dionysiaque, l'investissement physique intense est manifeste également dans les sphères du punk, notamment lors des concerts bien sûr. Le recours à la notion d' « énergie », un terme qui pullule dans la littérature consacrée au sujet, et dans le discours des protagonistes de ce genre de scènes, témoigne à notre sens de cette sorte d'engagement total du corps en même temps que de l'esprit. Lester Bangs fait d'ailleurs, comme on l'a dit plus haut, de l' « énergie » la seule caractéristique indéniable et indispensable aux groupes associés à ce courant,[771] et notamment par opposition à la relative apathie majoritairement de mise dans la scène rock

[771] Pour donner un exemple, parmi les plus incroyablement énergiques des punks de la première heure, on peut sans doute citer Iggy Pop, qui selon de nombreux témoins de l'époque, faisait montre fréquemment d'un investissement sans pareil et d'une ardeur hors du commun, à la limite de l'inexplicable. Ainsi Danny Fields dit-il : « Je n'avais jamais vu une telle énergie atomique émaner de quelqu'un. Il était possédé par la musique comme seuls les vrais danseurs le sont. […] Iggy [était du genre] à faire tournoyer un banc de deux cent kilos au-dessus de la tête des gamins du premier rang comme s'il allait l'abattre sur eux, au point que tu te disais qu'il avait pris un tel élan qu'il n'allait jamais pouvoir arrêter son mouvement. […] Et là Iggy le stoppait en pleine course. » cité dans McNeil et McCain, 81 et 107.

jusqu'alors.[772] Plus tard, les concerts des premiers groupes riot grrrls sont encore fréquemment décrits comme donnant lieu à de véritables déchaînements de la part des membres de ces groupes : Bikini Kill notamment frappe tout particulièrement bon nombre d'esprits à cet égard, comme le notent par exemple Mark Andersen ou Ian McKaye, témoins de la première heure des performances scéniques de ce groupe.[773]Mais cet investissement physique hors norme n'est, là encore, pas uniquement l'apanage des musiciens et des musiciennes : en effet, à l'énergie parfois hors normes que déploient les membres des groupes, l'assistance répond par exemple en se livrant à des danses effrénées, baptisées « pogos » à partir de la fin des années 1970. Forme de danse libre, débridée, sautillante et dépourvue de toute aspiration esthétique, le pogo nous semble encore relever de cette sorte de participation totale, corps et âme, semblable à celle que requérait en d'autres temps le carnaval et la fête dionysiaque : une sorte de transe collective, sans doute facilitée et soutenue dans chacun des cas par des rythmes idoines ainsi que par la consommation de psychotropes en tout genres.[774]

Ce point en induit un second, bien plus épineux : qu'en est-il, nommément, du lien social qui caractériserait ou aurait caractérisé éventuellement ces scènes punks, notamment par opposition à celui qui a généralement cours dans le monde officiel, pour nous placer ici dans la même perspective que celle que nous avons développée plus haut ? La question s'avère problématique à plusieurs égards. En effet, d'une part, il s'avère quasi impossible, dans la mesure où nous n'étions observatrice participante dans aucun des deux cas, d'émettre des hypothèses sans risquer de projeter trop de subjectivité. Nous nous fondons bien évidemment sur l'impression qu'ont produite sur nous les lectures des témoignages de protagonistes de l'époque, mais nous ne sommes pas à l'abri d'une lecture erronée de ceux-ci. Deuxièmement, il semble que, sur ce point, chacun de nos deux exemples offrent une version relativement différente des choses, que la dimension collective ait été vécue diversement dans ces deux scènes punks.

Commençons toutefois par dire que, selon nous, la forme « organique » de rapports sociaux, que décrivaient Bakhtine et Nietzsche dans leurs études respectives, nous semble trouver dans une certaine mesure un écho dans les deux cas qui nous intéressent ici. Mais

[772] Il y a bien évidemment de nombreuses exceptions, au nombre desquelles on peut compter par exemple Jimi Hendrix ou Janis Joplin pour mentionner les plus célèbres.
[773] Marcus (Sara), 76-77.
[774] Il nous faut toutefois nuancer ce dernier point dans le cas du courant riot grrrl et des pratiques actuelles punk féministes. Un certain nombre de ces réseaux cultivent en effet des affinités certaines avec la culture *straight edge*, dont les adeptes refusent catégoriquement d'avoir recours à quelque drogue que ce fût, et envisagent ces dernières comme un outil du système en place pour dissoudre les capacités d'organisation de ses éventuels détracteurs et les velléités de contestation.

peut-être cette organicité se limite-t-elle est n'est-elle ressentie que durant l'intervalle bref mais intense des concerts (sans doute aussi lorsque l'assemblée a la possibilité de danser sur des musiques enregistrées, lors de sessions de Disc Jockeys par exemple). On le pressent, donc, la musique revêt une importance cruciale dans cette perspective, dans la genèse de ce type de lien social.

D'après nos suppositions, et conformément à ce que nous avons pu observer dans les scènes contemporaines assimilées, il existe véritablement une forme de sentiment collectif similaire à ceux qu'ont pu décrire les deux auteurs susmentionnés. Là encore, il ne s'agit que d'impressions de notre part, mais l'investissement total que nous décrivions plus haut semble les corroborer, qu'il soit cause ou conséquence de l'émergence de cette forme de rapports sociaux si spécifiques. C'est paradoxalement, à notre sens, cet investissement total de chacun qui débouche sur l'organicité dont nous parlons, qui permet qu'une foule vibre à l'unisson. Car lorsque chacun-e cède à celui-ci, l'on peut en quelque sorte affirmer que le sens du terme « chacun-e » n'est plus à considérer dans le cadre de la notion d'individuation qui a traditionnellement cours et qui est au cœur, en règle générale, de toute conceptualisation du rapport humain. Dans l'investissement total, physique et, vraisemblablement par suite, mental, « chacun-e » s'oublie pour ne mettre en branle, là encore, que la force vitale qui l'anime.[775] Il s'agit, supposons-nous, dans ce cas comme dans les autres, en quelque sorte d'une célébration de l'existence pour elle-même.

### c. Organicité vs communauté ? Le cas des riot grrrls

Les choses se compliquent lorsqu'il s'agit de considérer ces deux cultures punk, disons, dans l'absolu, et non pas seulement à travers un prisme musical. Car si la musique occupe une place fondamentale aussi bien dans la culture punk de la fin des années 1970 que dans la culture punk initiée par le courant riot grrrl, non seulement elle est loin d'en être le seul aspect, mais plus encore, l'importance du sentiment communautaire nous semble jouer

[775] Notons ici que l'on ne peut pas affirmer réellement que le punk ait l'exclusivité en la matière. Sans nous appesantir sur un domaine que nous ne maîtrisons pas, il semble que dans certaines cultures davantage associées aux musiques électroniques, une forme similaire d'organicité sociale transparaisse. Néanmoins, elle ne nous semble pas exactement de la même nature : bien que le sentiment collectif soit bel et bien en jeu, il nous apparaît moins crucial que dans les sphères punk, peut-être davantage cimentées par un sentiment communautaire qui transparaît également hors du contexte des concerts. Mais nous resterons prudente sur ce dernier point.

jeu égal avec l'importance de la place et de l'effet de la musique. Ces deux branches de la culture punk, chacune à leur manière, comme nous le savons dorénavant, sont foncièrement anticapitalistes et nées d'un profond dégoût de la part d'une frange de la population à l'égard de la société et des rapports sociaux tels qu'ils fonctionnent. Comme nous allons le voir plus en détail, la démarche et le positionnement de chacune de ces deux tendances punk vis-à-vis de ce système honni, vis-à-vis de leur « monde officiel » contemporain, diffèrent néanmoins sensiblement.

Les riot grrrls et les cultures qui dérivent de cette tendance se placent en effet plus volontiers en opposition frontale à la culture dominante, tandis que les punks des années 1970 étaient plutôt sinon dans le déni pur et simple, tout au moins dans une sorte d'indifférence, entre nonchaloir et mépris, et ne manifestaient aucune réelle revendication politique. Logiquement, leurs prises en considération respectives de la dimension communautaire divergent, elles aussi, de façon assez notable. Outre le point que nous venons d'évoquer, à savoir la dimension sociale organique, commune aux deux tendances, qui surgit relativement à une sorte de transe musicale, il nous semble qu'à un second niveau, l'on peut trouver une autre occurrence de l'affleurement d'un phénomène de ce type.

D'après nos lectures de témoignages émanant de protagonistes de chacun des deux courants, nous en sommes arrivée à penser que c'est en quelque sorte avant que les questionnements relatifs à la communauté ne germent, avant même que l'idée d'appartenance à une forme de communauté n'affleure, que le caractère organique des rapports sociaux qui découlaient de ces associations aléatoires de personnes s'est manifesté le plus nettement, laissant entrevoir toutes les potentialités subversives que recelait un tel mode d'interaction. Il nous semble que ce sont ces regroupements stochastiques, ces convergences arbitraires de personnes, qui donnent le plus lieu au surgissement d'un esprit simili-dionysiaque, où le collectif est pressenti dans toute sa puissance et sa force d'action. Ce sont eux qui, à notre sens, permettent la démultiplication d'initiatives prometteuses, ce sont eux qui font en quelque sorte se découvrir d'elle-même la fertilité cachée d'un terrain en d'autres occasions mal exploité.

Peut-être est-ce tout simplement là que se trouve la réponse à tous les questionnements ayant trait au rôle et à la fonction des phénomènes sous-culturels, et peut-être en tout cas est-ce tout simplement là que leur potentiel subversif est tapi : dans l'agrégat spontané et non réfléchi de chaînons humains, qui n'a d'autre sens que lui-même en premier lieu, et qui finit par en faire croître un autre, radicalement nouveau et potentiellement disruptif, comme c'était le cas pour l'esprit dionysiaque. Il suffit de se souvenir de tous les témoignages des punks de

la première heure, ou de ceux des premières riot grrrls, pour mesurer combien cet élan premier compte, combien c'est lui qui motive les audaces les plus fructueuses. C'est quand l'élan irréfléchi est le plus fort, quand le discours ne s'est pas encore immiscé dans les pratiques, que la démarche sous-culturelle semble prendre le plus de sens et offrir le plus de perspectives subversives. De même que les suivants de Dionysos et les participants au carnaval usaient d'une autre forme langagière, de même, la sous-culture contestataire n'a, pour ainsi dire, de sens que tant qu'elle ne parle pas, tant qu'elle se départit de tout schème conceptualisant, et de toute entreprise discursive.

C'est à l'instant même où le discours prend le pas sur l'élan irréfléchi que la sous-culture se retrouve acculée à toutes les chausse-trapes que génère une vision orthodoxe, dialectique des choses. C'est à ce moment-là que « l'authenticité » devient problématique, que la nostalgie s'immisce, et que les pratiques et les discours commencent à tourner sur eux-mêmes, désespérément à la recherche d'un rôle social, d'un objectif, d'une raison, d'un sens. Tandis qu'il suffirait de demeurer dans l'aléatoirement illogique pour qu'un sens véritablement transcendant se modèle de lui-même. Confrontons à présent dans cette perspective les deux exemples qui nous occupent, car c'est dans cette dernière qu'ils commencent à foncièrement diverger.

Commençons par le cas des riot grrrls, et rappelons que les témoignages convergent relativement unanimement et nous donnent à penser que dans les tout premiers temps, cette organicité a été assez vivement ressentie par les protagonistes de ces réseaux. Nous avons déjà cité un certain nombre de propos qui vont dans ce sens dans les sous-parties précédentes, dans lesquels le type de vocabulaire que nous venons d'utiliser, le recours à des termes tels qu' « énergie », « électricité », « organicité », « communion », etc., abonde largement.[776] On peut par exemple songer à la « Girl Night » organisée pendant l'International Pop Underground Convention, avant que le courant ne se soit véritablement constitué en tant que tel, une soirée qui semble avoir été un catalyseur d'importance sans qu'il y ait de raison spécifique à cela.[777] On peut aussi se rappeler ce que d'aucunes décrivent comme un climat galvanisant de constante effervescence, à Olympia ou Washington, DC : bien qu'aucune structure, ni aucun événement spécifique n'ait alors encore servi à fédérer ces groupes, un grand nombre de jeunes femmes décrivent un contexte dans lequel « tout semble possible », et où de nouveaux horizons s'ouvrent sans cesse, grâce à une sorte d'esprit de corps, de solidarité puissante entre elles. La volonté de faire « boule de neige » de la part des premières activistes de ces réseaux

[776] Nous avons notamment évoqué ce point plus longuement dans le cadre de la partie 4. du chapitre II, intitulée « Identité et communauté ». Voir notamment la sous-partie c. « L'importance de la communauté », pages 172 à 181.
[777] Pour plus de détails sur cette « Girl Night », voir pages 110-111.

allait d'ailleurs tout à fait dans le sens d'une tactique de dispersion aléatoire et d'encouragement aux associations spontanées. De la même façon que la possession dionysiaque était épidémique, fonctionnait par contamination dans un climat d'illogisme patent, de même, ce courant émergeant se nourrissait et s'est développé de manière assez prompte au moyen d'une stratégie relativement instinctive, d'une contagion en mode *random* pour ainsi dire.

Néanmoins, le concept de « communauté » a très rapidement fait l'objet d'une réflexion de plus en plus centrale dans ces réseaux, en parallèle avec le questionnement adjacent de la place à accorder à l'individualité, relativement aux problématiques identitaires notamment. Il apparaît paradoxalement, à notre sens, que c'est dès lors quasi-instantanément qu'a commencé à se déliter ce sentiment communautaire organique, d'après ce qui transparaît des propos des protagonistes elles-mêmes. Cela n'est bien évidemment pas formulé de la sorte, mais les concordances lexicales nous paraissent troublantes. D'ailleurs, penser en termes de communauté, c'est déjà penser en termes d'individus qui s'associent. C'est d'ailleurs penser tout court, quand la socialité organique ne se pense pas, et ne s'est jamais pensée ni dans le cas du carnaval, ni dans le cas des festivités dionysiaques, d'après ce que nous pensons pouvoir déduire des propos développés respectivement par Bakhtine et par Nietzsche.

Le stratagème révolutionnaire, qui tient à notre sens en grande partie à cette dimension organique sociale (car c'est en partie elle qui permet le changement de perspective), des riot grrrls était donc en quelque sorte voué à l'échec bien avant que l'appareil médiatique ne s'immisce et ne circonscrive leurs pratiques : il a suffi que ces dernières mettent une volonté derrière des associations auparavant libres et non réfléchies, un mot sur une évidence, pour que les processus de récupération commencent à se mettre en place d'eux-mêmes, sans le concours d'aucune arme « mainstream » que ce fût, exceptés, bien sûr, le discours et la logique. Incontestablement, l'appareil médiatique accélère et exacerbe le phénomène : il est le moyen d'un parasitage des élans, d'un figement discursif et intentionnel qui finit par gagner le courant de l'intérieur. De ce phénomène, les protagonistes des réseaux riot grrrl ont assez majoritairement conscience. Sara Marcus cite par exemple à ce titre les propos d'Ananda La Vita :

> For girls who are already involved, reading about ourselves in these publications puts these subconscious boundaries in our heads too. It is a weird experience to read a tidy description about what I am, what I see Riot Grrrl as, in the perspective of a mainstream paper; usually that description will put an image in my head of what I'm supposed to be like and I'll probably find

> myself starting to be like that description whether I mean it or not. Seeing ourselves described by these mainstream writers puts boundaries in our minds.[778]

Mais le fait que l'appareil médiatique s'intéresse à un courant, quel qu'il soit, signale en lui-même que ce courant est en quelque sorte entré dans une catégorie compatible avec la logique dominante. La récupération médiatique n'est, en quelque sorte, qu'une « mise à mort », elle intervient après une série de banderilles moins visibles, peut-être dans certains cas involontairement auto-infligées d'ailleurs par les principales et principaux intéressé-e-s eux-mêmes et elles-mêmes.

Il y a assurément dans l'idéologie riot grrrl, nous l'avons dit, un souci de ne pas délimiter leur courant, de ne pas le définir. Néanmoins, elles se placent très vite dans une perspective au moins, celle de faire partie d'un mouvement sous-culturel underground et contestataire. Et c'est précisément la pire délimitation qui puisse être établie, celle qui réinscrit d'emblée leurs pratiques dans l'idéologie dominante, sur le terrain de la négociation, avec, en quelque sorte, sinon l'assentiment, du moins la contribution des jeunes femmes elles-mêmes. On revient ici dans la perspective que l'on décrivait plus haut : lorsque dire « non » signifie toujours que l'on accorde un certain crédit au « oui ».

Il y avait dans le slogan des riot grrrls : « Every girl is a riot grrrl », quelque chose de l'élan unificateur et ravageur dionysiaque, celui qui occasionne spontanément la mise en place de ce lien social organique spécifique. Dans un autre de leurs cris de ralliement, « Revolution grrrl style now ! », est en revanche contenu le germe de tout ce qui conduira la tendance à se déliter. En quelque sorte, il eût fallu qu'elles se fédérassent non pas eu égard au plus petit dénominateur haï par toutes, mais bien à leur plus petit dénominateur commun. En l'absence d'une force *positive* collective, il est aisé de se laisser conduire sur le terrain dangereux de l'identité, et de voir la chaîne d'union se défaire de chacun de ses maillons humains progressivement. C'est une banalité d'affirmer qu'il faut « diviser pour mieux régner », toutefois on oublie trop fréquemment que ce genre de stratégie prend des formes subtiles et évolutives. Nous nous risquerons à dire que quand il y a omniprésence de débats sur l'identité, aussi bien intentionnés qu'ils fussent (et c'est loin d'être toujours le cas, faut-il le dire), c'est que l'une de ces stratégies a fonctionné à merveille.

Lorsque les questionnements sémantiques, téléologiques, linguistiques, identitaires, surgissent, lorsque les questionnements tout court, en fait, s'élèvent, il est inéluctable que peu à peu le sentiment organique disparaisse. Il est inéluctable également que le potentiel subversif, qui était lié à cette exaltation de l'existence et du présent dans toute sa contingence,

[778] Citée dans Marcus (Sara) 198-199.

et qui remettait puissamment en question la légitimité de la vérité dominante, s'évanouisse brusquement lui aussi. L'on est entré dans le piège du voile, pour reprendre l'idée nietzschéenne, en l'occurrence celui de la raison et de la logique : or le voile ne sert qu'à maintenir l'ordre et la société en place. Seul le dévoilement, seule la révélation du caractère enveloppant et masquant de ce mythe hégémonique sont en effet potentiellement perturbateurs et disruptifs.

### d. Le punk américain des années 1970 et le principe d'individuation.

Penchons nous, à présent, sur le cas du courant punk américain qui émerge à partir de la fin des années 1960, qui nous semble relever d'une démarche finalement assez différente, et qui nous apparaît peut-être comme étant l'une des manifestations récentes les plus proches de l'esprit qu'ont décrit Bakhtine et Nietzsche. Comme nous l'avons dit, ce retour à la source nous semble, en dernière analyse, constituer un bon moyen de ressaisir les caractéristiques premières et fondamentales de l'esprit punk, et de tenter également par ce biais de mieux comprendre les évolutions auxquelles ce courant a pu donner lieu.

Paradoxalement, à première vue, la scène punk de la fin des années 1970, essentiellement polarisée autour de quelques lieux à New York, semble bien éloignée de l'idée de communauté, de l'idée d'une harmonie, d'un unisson généré par un type de rapports sociaux organiques. Nous l'avons déjà brièvement mentionné dans la première partie de ce travail, il s'agit apparemment quasiment du contraire : d'une sorte de conglomérat de personnalités fortes, ayant généralement bonne opinion d'elles-mêmes, et en tout cas à mille lieues de quelque idéal communautaire que ce fût, ne serait-ce que par détestation du mouvement hippie.

Mais c'est sans doute proprement en vertu de cela, en vertu de cette absence totale de considération pour la dimension collective, en tout cas de toute résolution communautaire, que nous semble s'être tissé peu à peu un réseau social fonctionnant de manière foncièrement

inhabituelle. De la même façon que le « non » légitime toujours le « oui » dans un sens, le concept communautaire constitue le contrepoint qui vient renforcer le principe d'individuation. Dans le punk américain des années 1970, il semble en quelque sorte que ces personnalités truculentes aient considéré leur individualité à travers un prisme qui ne ressortissait pas entièrement du cadre conceptuel et sociétal dans lequel ces problématiques sont traditionnellement envisagées.

C'est un peu, nous risquerons-nous à avancer, comme si l'attention portée à soi-même ne relevait pas réellement d'une forme d'égocentrisme, mais davantage d'une affirmation, sans aucun autre but réel qu'elle-même. Ou bien encore, comme si l'égotisme dont faisaient montre une grande partie des personnes investies dans cette scène était mis en balance avec un sentiment d'appartenance profond à une couche sociétale sans nom, invisible, incernable, dont elles ignoraient elles-mêmes la nature, mais dont elles pressentaient qu'elle était de l'ordre d'un « *lumpen*-je-ne-sais-quoi ». Ainsi, par exemple, Iggy Pop peut-il affirmer sur ce dernier point :

> C'était comme disait Hitler, « chercher le plus petit dénominateur commun ».[779] Avec les Stooges c'était vraiment nécessaire, parce que seuls des gens comme ça nous appréciaient. Au tout début, nos fans, c'était un VRAI BORDEL – c'était le temps des premiers chrétiens. On avait juste les nanas les plus moches et les mecs les plus incultes – des gens avec des problèmes de peau, des gens avec des problèmes sexuels, des problèmes de poids, des problèmes de boulot, des troubles mentaux, t'additionnes tout ça, un vrai bordel.[780]

Nous espérons ne pas trop nous fourvoyer en affirmant que tous les « problèmes » que dénombre Iggy Pop, ne semblaient en aucun cas altérer une forme de volonté, au sens Schopenhauerien du terme, qui nous semble inhabituellement présente, voire prégnante, et qui transparaît largement dans les discours, et, risquons-le, dans la musique issus de ces sphères. Peut-être cette volonté est-elle d'ailleurs à l'origine du fait que la nature de l'intérêt porté à l'individualité dans ce milieu punk soit différente. Peut-être, en dernière analyse, est-ce d'ailleurs le concept de volonté qui permet le mieux de rendre compte de manière théorique de l'esprit carnavalesque, de l'esprit dionysiaque, et de l'esprit du punk américain des années 1970.

---

[779] Notons que nous sommes ici quelque peu horrifiée à l'idée que nous avons précédemment utilisé la formule « plus petit dénominateur commun », en ignorant cette donnée de taille. Néanmoins, nous l'empruntions à Nietzsche, dans la bouche de qui elle nous semblait exprimer de hautes idées humanistes et ce de manière fort à propos. Nous choisissons de conserver cette expression, là où nous l'avons utilisée, en espérant malgré tout qu'Iggy Pop se soit trompé.

[780] McNeil et McCain, 106.

Pour nous focaliser sur ce dernier exemple, mentionnons en effet que l'importance de l'égotisme des premiers punks prendrait dans cette perspective tout son sens. Elle ne serait, dans un sens, que la traduction et la preuve que, d'une certaine manière, ceux-ci ont effectué la plongée en soi qui seule peut dévoiler, découvrir, l'essence que serait le vouloir-vivre. Car seul le corps dont on dispose permet d'entrevoir la chose en soi, par opposition à la réalité, qui n'est « qu'une projection des catégories figées de l'esprit humain sur du radicalement fluctuant »[781]. La découverte du principe qu'est la volonté, cette dynamique vitale irréductible, sans but ni cause, aveugle, par delà le bien et le mal, occasionnée par cette conscience de soi en tant que seule connaissance possible « de l'intérieur », reconduirait en quelque sorte au collectif, mais un collectif dépourvu de sens pour ainsi dire. Un collectif, comme nous le disions au sujet du carnaval, rassemblé par la seule certitude que tout est incertain et illusoire, que tout est phénomène et non pas vérité, mais que le vouloir-vivre demeure.

On sait combien Nietzsche, surtout jeune, s'est nourri de la pensée schopenhauerienne, et a repris et refondu plus tard la notion de volonté dans son propre concept de « volonté de puissance ». Il fait d'ailleurs le lien lui-même, entre volonté de puissance et esprit dionysiaque, et souligne le caractère essentiellement aveugle, irraisonné et indéterminé, de cette force vitale, comme on peut par exemple le lire dans ce fragment posthume :

> Voilà mon monde dionysiaque qui se crée et se détruit éternellement lui-même, ce monde mystérieux des voluptés doubles, voilà mon par-delà bien et mal, sans but, à moins que dans la joie d'avoir accompli le cercle gît un but, sans vouloir, à moins qu'un anneau n'ait la bonne volonté de tourner éternellement sur soi-même – voulez-vous un nom pour ce monde ? Une solution pour toutes ces énigmes ? Une lumière même pour vous, les plus ténébreux, les plus secrets, les plus forts, les plus intrépides de tous les esprits ? – Ce monde, c'est le monde de la volonté de puissance et rien d'autre ! Et vous-même, vous êtes aussi cette volonté de puissance – et rien d'autre.[782]

Combien semble grossier le voile de Maïa, et veule le prétendu progrès historico-linéaire de la « réalité », quand la solution à toutes les énigmes jaillit dans toute son évidence. Il nous apparaît que c'est précisément cela qui rend la dimension collective si spécifique dans le cas du punk américain des années 1970. Elle n'a pas de sens, dans les deux acceptions du terme : elle ne va pas non plus dans une direction. Elle n'est qu'une congrégation en « *random* » de

[781] Benoît Blaise, « La réalité selon Nietzsche » in *Revue philosophique,* N° 4, Presses Universitaires de France, 2006, 404.
[782] Friedrich Nietzsche, *Fragments Posthumes XI* (Paris, Gallimard, 1982) 12.

personnes, une convergence aléatoire d'individualités sans caractère prospectif. En revanche, elle a quelque chose d' « organique » car, d'une part, elle est profondément ancrée dans le présent, comme dans les cas précédents et que, d'autre part, le seul lien qui unit les protagonistes de cette scène relève de la révélation de ce qui seul est vrai et non pas réel. C'est un groupe uni par une connaissance « de l'intérieur », et non par une manière commune d'appréhender des phénomènes. On est donc bien au-delà de la camaraderie ou au contraire des querelles de clocher, dans la mesure où l'on est par-delà le bien et le mal.

On l'a dit, on est dans l'affirmation pour elle-même, on a dépassé le sens, on est au-delà de l'esthétique, au-delà de la morale, au-delà de la notion d'utilité, au-delà de la logique. Dick Hebdige ne se trompait pas quand il parlait d'une extermination et non du détournement du système de signification pour décrire les pratiques punks. Il avait en tout cas bien senti la dynamique initiale, car à notre sens, les punks anglais, en revanche, ont mis du discours, de la logique et de la finalité lorsqu'ils ont importé et mis le courant à la mode britannique à la fin des années 1970. Le collectif, dans le punk n'a ainsi, semble-t-il, d'autre objet que de permettre l'effusion des sentiments troubles nés de la prise de conscience de cette existence pour elle-même. Il ne s'agit pas vraiment, comme le disait Nietzsche d'ailleurs, d'une catharsis : il s'agit plutôt d'une autoréalisation en quelque sorte, il s'agit de ce que Bakhtine décrivait comme « la vie même accomplissant une autre forme libre de son accomplissement ».[783] Les occasions vécues collectivement sont le moment où le « monde comme volonté » prend le plus corps, mais également celui où le monde officiel, le « monde comme représentation » est potentiellement le plus en danger.

C'est aussi le moment des paroxysmes de l'intensité et de la simultanéité des sentiments d'effroi et de jubilation. Scott Kempner, guitariste des Dictators, rend parfaitement compte de cette dernière idée, lorsque, décrivant son ressenti lors d'un concert des Stooges, il affirme :

> Ca m'a terrifié. […] Je veux dire, j'étais flippé, vraiment angoissé, mais super galvanisé, et super pris dans le son de ce groupe. […] Iggy m'a causé une blessure psychique incurable. Après les vingt premières secondes de cette soirée, je n'allais plus jamais être le même – et ça n'est jamais revenu. […] C'était vivre, naître, et venir chercher tes putains d'enfants au milieu de la nuit, juste en face de toi.[784]

De la même façon que dans les réjouissances carnavalesques et les célébrations dionysiaques, il y a dans les sphères punk une ambivalence profonde, liée à une tension

[783] Bakhtine, 16.
[784] Cité dans McNeil et McCain, 104-105.

insoluble entre le sentiment puissant d'être au monde, le passage à l'épreuve de la volupté de l'existence d'une part, et la gigantesque désespérance consécutive et inexorable, dont parle d'ailleurs largement Schopenhauer, d'autre part. Pour rester sur le cas d'Iggy Pop et de ses « faire-valoir », et illustrer l'idée précédente, citons les propos de Lester Bangs qui affirme de ce dernier : « C'est un individu qui se sent profondément non-vivant ou, inversement, si brutalement vivant, et si emprisonné de ce fait même, que tout sentiment est perçu sous forme de douleur. Mais le sentiment est toujours sollicité. »[785] Plus loin il décrit encore comme suit un de leurs concerts :

> C'était à la fois grotesque et charmant […] Il y avait là une vulnérabilité si nue qu'elle vous brisait le cœur. J'ai compris à ce moment-là que ce type ne savait pas ce qu'il faisait, et que c'était peut-être à cause de ça que c'était un des trucs les plus vivants auxquels j'aie jamais assisté, tout comme ce qu'il fait sur *Metallic KO* est obscènement vivant, tout comme le type qui chante sur *The Idiot* donne l'impression d'être mort et enterré.[786]

Ce que semble permettre la dimension collective dans le punk, notamment à travers la musique, c'est la réitération d'une électrification, de cette sensation d'être totalement à la vie, et d'être grisé par l'horizon de perspectives possibles qui se déploie conséquemment. Cela compense, d'une certaine façon, le gouffre vertigineux qui se forme lorsque se dérobe le monde phénoménal tout entier et que s'écroulent d'un seul et même coup la logique et la morale. Cela compense aussi, tout en la rendant peut-être plus aigüe encore, la détestation de l'insipidité du monde et de l'existence tel qu'ils le sont en temps normal, enveloppés des voiles de nature diverses, un monde auquel le quidam punk répond par une apathie sidérante. Le vocabulaire qu'utilise Lester Bangs dans l'extrait suivant rappelle, en un sens, le propos d'un Nietzsche comparant la lampe et le soleil pour traduire l'opposition entre état normal et transe dionysiaque :

> Tout un tas de kids veulent sortir de leur peau en se faisant cramer par tout ce qu'ils pourront trouver de plus brûlant, pour une soirée dont ils pourront faire semblant de croire qu'elle est le reste de leur vie, et si le lendemain ils retournent à leur boulot dans une boutique, à l'ennui du chômage, ou à la déprime de la télé américaine dans le living-room de papa-maman, rien ne pourra annuler la réalité de cette soirée dans des flammes revivifiantes quand, pour une fois (serait-ce la seule) dans votre vie, vous avez été expulsé hors de vous-mêmes et de la monotonie qui caractérise l'existence partout, et tout le temps, quand vous vous êtes nourris

[785] Bangs, *Psychotic Reactions*, 302.
[786] Bangs, *Psychotic Reactions*, 304.

> d'éclairs, et que rien d'autre dans le domaine des vivants ou des morts n'a la moindre importance.[787]

La raison pour laquelle, nous semble-t-il, le punk américain des années 1970 s'est peut-être davantage approché de la subversion que le phénomène riot grrrls, se situe sans doute là. Nous le disions plus haut, ces dernières se sont inscrites en faux par rapport à un monde officiel détesté, et bien qu'il nous semble y avoir eu quelque chose de la puissance dionysiaque dans les tout premiers temps, lorsqu'il s'est agi de s'associer de manière aléatoire en vertu d'un élan positif, il apparaît que c'est sans doute pour la raison précédente que les ambitions, révolutionnaires ou autres, des jeunes femmes étaient d'ores et déjà mortes dans l'œuf.

Ce qui donne au punk des années 1970 un tel potentiel subversif, c'est qu'il ne s'est pas construit « par rapport à », négativement. Il n'a eu que faire de déclarations programmatiques. Il relevait de l'affirmation positive, de l'ordre de la destruction-rénovation. C'est pourquoi il semble avoir véritablement été le vecteur de l'édification d'un second principe de réalité pour qui était investi dans ces scènes. Un second principe de réalité dans lequel le champ des possibles semblait ouvert et la démultiplication des perspectives envisageable, dans la mesure où il était fondé sur le principe vital. Legs Mc Neil évoque ainsi cette force vitale  lorsqu'il décrit, de manière plus spécifique, la musique issue de ces sphères punk américaines :

> Cette formidable force vitale qui s'exprimait par la musique tendait essentiellement à corrompre toute forme – il s'agissait […] de s'inventer [sa] propre vie, il s'agissait d'inciter les gens à utiliser de nouveau leur imagination, […] de dire que […] la vraie créativité était issue d'un joyeux foutoir, il s'agissait de travailler à partir de ce que tu avais à ta disposition et de tourner toutes les choses embarrassantes, insupportables et stupides de ta vie à ton avantage.[788]

Ce courant semble avoir recelé un potentiel inusuel, dans la mesure où il a positivement été ressenti, d'après les témoignages des intéressés, comme un second principe de réalité, tout aussi valide et tout aussi important que ne l'était le premier (il est vraisemblable que sur ce point, là encore, les substances psychotropes aient eu leur importance). Bien plus qu'un hobby ou qu'un attrait pour un style musical : les déclarations convergent sur le fait qu'il s'agissait proprement d'une modalité d'existence à part entière. Citons à nouveau, un peu longuement car sa plume logorrhéique l'exige souvent, Lester

[787] Bangs, *Psychotic Reactions*, 349.
[788] Cité dans McNeil et McCain, 473.

Bangs, qui figure à notre sens parmi ceux qui ont exprimé la chose de la manière la plus lucide :

> Je ne me soucie pas vraiment de ce que c'est à ce point, tant que c'est dans la mouvance de la Fête. Il n'y a rien là dont on puisse s'inquiéter, parce que ce n'est pas le genre de parti auquel on adhère ou dont on trimballe la carte, c'est un parti qu'on VIT. […] Le temps est venu pour tous les hommes et les femmes dignes de ce nom de venir à la rescousse de la Fête, c'est-à-dire de DECIDER si vous voulez sauter et cabrioler avec de la musique vivante, ou moisir dans les taudis dostoïevskiens d'une merde bardiforme morte […] Je crois au rock mais je ne crois pas au Rock, même si je ne l'écris pas toujours de la même façon, et je crois à la Fête comme alternative enivrante à l'ennui et à l'amère indifférence de la vie. […] Loin d'être anti-intellectuelle, la Fête est *a*-intellectuelle, elle ne fait aucune promesse et ne réclame pas de chercheurs sur le terrain. […] En tant que *mode de vie*, c'est sensationnel.[789]

Nous allons revenir sur un élément d'une importance que nous jugeons cruciale et que Bangs mentionne ici, à savoir l'aspect a-intellectuel de ce qu'il dénomme « la Fête », mais revenons auparavant sur un point.

Il nous semble en effet que, tout comme, chacun en son temps et en sa forme, l'esprit carnavalesque et l'esprit dionysiaque remettaient en question les fondements sociétaux les plus fermement tenus pour acquis, de même, cette forme du punk nous semble réellement avoir atteint un degré quasi métaphysique, en parvenant, elle aussi, à mettre le doigt sur les mythes hégémoniques les plus discrets, et en occasionnant pour certains de ses protagonistes ce changement de perspective, dont nous parlions plus haut et qui s'avère si radical. Car il ne s'est pas vraiment agi de jeter l'anathème sur les mythes, il s'est agi de concevoir une existence uniquement caractérisée par la jubilation et l'effroi, une existence au-delà du concept de vérité. Ainsi Richard Lloyd, guitariste de Television, explique-t-il dans une optique similaire :

> Etait-ce plus insensé que les aspirations que les êtres humains ordinaires mettent sur un piédestal ? […] Peut-être que quand quelqu'un est sur un chemin où il recherche une certaine connaissance, il doit passer par la voie d'un grand danger avec la possibilité de se faire des blessures sérieuses. […] Qui peut te dire que ce ne sont pas eux les lemmings et que ta voie différente est la plus saine ? Que tout le monde ne tombe pas de la falaise à la fin du monde, sauf qu'ils ne le savent pas. Tout part d'une impression de… peut-être que le troupeau marche dans la mauvaise direction. C'est vraiment le fil du rasoir.[790]

[789] Bangs, *Psychotic Reactions*, 121-123
[790] Cité dans McNeil et McCain, 597.

Ce que semble avoir traduit cette forme de punk, d'après ce qui transparaît des propos de ceux qui l'ont vécu,[791] c'est en quelque sorte que, pendant un temps bref, pour un nombre limité d'individus, dans certaines circonstances, la sagesse sereine dionysiaque a trouvé, en un sens, une nouvelle jeunesse. Très brièvement, l'esprit tragique a affleuré, sûrement d'ailleurs, en partie grâce à la musique, qui selon Nietzsche reste l'un des vecteurs essentiels de l'expression de cette perception du monde. Dans un article intitulé « La Réalité selon Nietzsche », Benoît Blaise explique :

> *La naissance de la tragédie* déplore l'abandon de l'esprit de la musique par Euripide et Sophocle, en cela initiateurs d'une 'sérénité grecque' *(griechische Heiterkeit)* dévoyée. […] En quête de petits réconforts terrestres, cette sérénité faible tourne le dos à la sagesse de la souffrance, dans l'ordre du déni du chaos fondamental. Il importe dès lors de retrouver une authentique 'sérénité grecque', dionysiaque, qui acquiesce sans trembler à ce que l'existence peut avoir d'effroyable. Cette sérénité forte présuppose le combat en soi, la fêlure, la détresse, toutefois surmontés dans et par l'affirmation, sans ressentiment contre le temps […] Dans cette occurrence spécifique, la *Heiterkeit* est alors traduite par 'gaieté d'esprit', 'belle humeur' ou 'allégresse', afin de restituer le sentiment propre à celui qui interprète, c'est-à-dire qui se confronte courageusement à la réalité en la façonnant.[792]

Lorsque Lou Reed, après une description du son du Velvet Underground, expose de manière un peu sibylline sa vision de la musique, on croirait presque qu'il a pris Nietzsche au mot :

> La musique, c'est le sexe, les drogues et la joie. Et la joie, c'est la blague que la musique comprend le mieux. Des sons ultrasoniques sur disques, pour provoquer des lobotomies frontales. Hé, n'ayez pas peur. Vous feriez mieux de vous droguer et d'apprendre à aimer le PLASTIQUE. Toutes les sortes de plastiques – le plastique pliable, rigide, teinté, multicolore, amovible.

Ce que nous comprenons de ces propos abscons, c'est que, un peu dans une perspective nietzschéenne, Lou Reed semble expliquer que non seulement la musique peut être le support d'une transe, mais qu'également, elle est aussi peut-être l'un des meilleurs moyens d'appréhender une essence indicible, par opposition au discours raisonnable. Comme l'affirme encore Benoît Blaise : « contre l'affirmation unilatérale de la raison, contre le refus par principe de l'erreur et de l'illusion, la musique célèbre ce qui est infraconscient,

[791] Nous renvoyons tout particulièrement à la lecture de *Please Kill Me*, à la suite de laquelle en ce qui nous concerne, ce genre d'impressions générales s'est imposé.
[792] Blaise, 417-418.

l'originaire toujours en deçà de la représentation – autrement dit, la réalité ».[793] C'est ce que nous semble avoir traduit la musique punk, un infraconscient, une origine chaotique, écartelée entre une jubilation sans limite, ce que d'aucuns appellent une « énergie » hors norme, et un effroi terrible, la seule dynamique dont l'humain puisse être certain, le vouloir-vivre et son corrélat.

### e. Illogisme et subversion

Ceci nous conduit vers un dernier point, avant de faire une synthèse et de tirer les dernières conclusions auxquelles ces observations et ces hypothèses peuvent nous amener. Lester Bangs, nous le disions, parlait du caractère a-intellectuel de la Fête,[794] et invalidait l'idée qu'elle ait pu être anti-intellectuelle. Il nous semble que réside ici l'un des points qui révèle sans doute le plus l'ampleur disruptive que contenait en lui ce courant, et sur lequel nos deux exemples offrent ici deux perspectives fondamentalement différentes.

Assurément, les riot grrrls ont identifié un certain nombre de mythes hégémoniques, nous l'avons dit. Assurément aussi, leur tactique de diffraction du courant, et leur volonté de faire des émules par contagion constituaient sans doute des tentatives inaccoutumées et audacieuses de contournement de la logique dominante. Mais, on en a brièvement fait mention plus haut, il nous semble néanmoins qu'elles n'ont peut-être pas saisi le plus pernicieux d'entre ces mythes, d'entre ces voiles, et c'est précisément celui de la raison et de ses deux soubassements, la logique et le discours. La démarche de ces jeunes femmes était, en effet, tout sauf a-intellectuelle, bien au contraire, elle était très mûrement réfléchie, très intellectualisée, rationnelle, et était soutenue par des discours certes pluriels mais toujours très construits et chargés de logique, notamment sur un plan politique, jusque dans les textes des chansons des groupes.

Nietzsche affirme que, la réalité étant indicible au moyen du discours raisonnable (qui ne demeure que l'apanage du monde officiel voilé), il est nécessaire, pour qui a été saisi par

[793] Blaise, 408-409.
[794] Nous conserverons la majuscule qu'avait utilisée Bangs lorsque nous ferons usage de ce terme dans le sens dont nous pensons que ce dernier investissait ce vocable.

une forme avancée de scepticisme, pour qui dispose de la connaissance lucide conséquente à la révélation dionysiaque, de développer un type de regard spécifique, en quelque sorte en pignochant, qui permettrait de rendre compte de cette sorte d'infinitude. Dans l'article que nous citions précédemment, Benoît Blaise explique ainsi à propos de ce type de regard (*Versuch*) :

> Cette expression désigne l'essai, la tentative, l'expérimentation, le 'coup de sonde', au sens du tâtonnement revendiqué et donc de la prise de risque. Le *Versuch* donne voix à l'inventivité qui doit résulter du scepticisme. […] l'impossibilité à parler en vérité de 'la' réalité doit nous conduire […] au foisonnement des perspectives. Dès lors, contre l'obsession d'une impossible adéquation, il s'agit de faire jaillir des possibles.[795]

Peut-être peut-on dire qu'il y avait un pressentiment de la nécessité de développer ce type de démarche, si l'on veut jouer sur un terrain différent que celui de la logique dominante, dans la volonté acharnée que manifestaient les riot grrrls de faire de leur entreprise un courant polyphonique. Mais précisément, cette volonté était peut-être bien trop pensée pour pouvoir rester efficace : si « foisonnement des perspectives » il y a indéniablement eu, ces perspectives sont, à notre sens, toujours restées dans le champ de vision dominant, raisonnable et discursif.

Revenons sur le cas du punk américain des années 1970, pour noter que, sur ce point encore, l'on peut relever un certain nombre de différences. Nous disions à propos du carnaval et des célébrations dionysiaques qu'ils étaient chacun empreint d'un esprit similaire, qui relevait de ce que nous avons dénommé « post-raisonnable » ou irréfléchiste. Celui-ci se caractérisait, entre autres, par une exaltation de la figure du sot et de la sottise (dans le carnaval notamment), par une certaine culture de la folie, ainsi que par le recours à une forme langagière novatrice et inaccoutumée. Nous disions de cet ensemble de pratiques que, loin de traduire une ignorance profonde et une délectation dans l'abrutissement collectif, il était au contraire le marqueur d'un dépassement de la raison, eu égard à la relativité de son irréfutabilité ainsi qu'à la nature limitative d'un tel mode de pensée. L'idée de Bangs, selon laquelle la Fête est a-intellectuelle, et non pas anti-intellectuelle, nous semble refléter un mouvement similaire.

Premièrement, il nous semble y avoir, dans le punk américain des années 1970, des restes, ou plutôt une tendance sous-jacente apparentée au principe de rénovation-destruction que Bakhtine avait pu observer dans les pratiques carnavalesques langagières et dans

[795] Blaise, 410-411.

l'exaltation du « bas matériel et corporel », se traduisant par un dynamitage absolu des tabous liés au corps. Sans nous lancer dans une analyse plus poussée dans la mesure où ce n'est ici pas essentiel, on peut remarquer la résurgence de ce genre de pratiques dans le cadre de cette scène punk. On mentionnera par exemple, pour ce qui est de l'exaltation du bas matériel et corporel, les performances « choc » de la troupe de théâtre de John Vaccaro, qui ne recule ni devant la mise en scène de pratiques sexuelles jugées hors normes, ni devant les tabous liés à certaines zones corporelles, ni devant la scatologie, ni devant quelque autre grossièreté que ce soit. On peut également globalement dire, d'après ce qui transparaît des deux ouvrages sur lesquels nous avons majoritairement fondé notre étude, qu'il y a de manière générale une dédramatisation patente du corps et de la sexualité dans ce milieu, une sorte de lâcher prise qui transparaît notamment de manière significative dans les paroles des chansons des groupes de l'époque, depuis le Velvet Underground jusqu'aux Ramones en passant par Iggy Pop and the Stooges.[796]

En ce qui concerne le domaine du langage, à présent, on peut également dire à certains égards et dans certains cas que celui-ci est mobilisé d'une manière qui s'écarte de l'usage coutumier. De la glossolalie effrénée, caractéristique des performances de certains groupes, à l'aspect incantatoire dont sont parfois revêtus les textes d'une autre frange d'artistes, il semble qu'ici aussi, le langage, les mots, ne soient pas mobilisés en vertu de leur seul sens, en vertu d'une manière univoque de signifier. Comme pour le langage carnavalesque, et peut-être surtout les invocations dionysiaques, c'est en quelque sorte le matériau qui est premier, l'acte du langage qui compte d'abord, le sens surgit après, et ne se limite pas à l'établissement d'une relation entre signifiant et signifié. Ainsi Patti Smith, la plus poétesse de tous les protagonistes de cette scène américaine peut-elle par exemple affirmer :

> Il y a un certain type de poésie qui est fait pour monter sur scène. C'est comme les indiens d'Amérique, ils n'écrivaient pas de la poésie consciente. Ils faisaient des incantations, ils créaient des langages rituels – et le langage du rituel est le langage de l'instant. […] tu peux répéter un mot à n'en plus finir, à condition seulement d'être un interprète fantastique. […] Par la séduction, on peut amener les gens à une conscience collective. [797]

D'autre part, pour en venir au caractère a-intellectuel lui-même, nous pressentions déjà une dimension approchante dans notre première partie, quand nous tentions de cerner au plus

[796] Sur ce point, il est nécessaire de dire que cela est également en partie vrai pour le courant riot grrrl. Nous l'avons dit, parmi leurs objectifs, on peut clairement compter leur volonté de démystifier le corps féminin et de lever des tabous liés à la sexualité par exemple.
[797] Citée dans McNeil et McCain, 236.

près ce courant punk si fuyant. Nous disions que, d'après nos sentiments, l'une des caractéristiques principales du punk résidait dans un goût pour et une pratique récurrente de l'ironie. Nous rappelions à ce titre l'étymologie grecque de ce vocable, « feindre l'ignorance, se moquer ». Au terme de relectures nombreuses de certains des ouvrages consacrés au phénomène punk dans ses premières manifestations, c'est toujours cet aspect qui nous paraît particulièrement frappant.

Il nous semble véritablement qu'il y ait eu d'une certaine manière une glorification de la sottise dans ces milieux, une propension au « n'importe-quoi », un goût certain pour l'absurdité, et une politique du « selon l'envie » en dépit d'éventuelles conséquences dommageables (ce qui semble logique dans une démarche tout entière dans et pour le présent). Les anecdotes allant dans ce sens foisonnent par exemple dans l'ouvrage *Please Kill Me*. Et il nous semble que cette a-politique du n'importe-quoi soit du même ordre que la culture de la sottise et de la folie dans les siècles précédents, que ce soit, là encore, une manière extraordinairement efficace de faire jaillir les possibles et de multiplier les perspectives, et de permettre l'accession à, ou en tout cas d'exprimer, une certaine forme de connaissance. Ainsi, Legs McNeil nous semble aller dans ce sens lorsqu'il émet les propos suivants :

> Ce qui était génial dans ce mouvement, c'est que la curiosité des gens semblait plus forte que leurs peurs. L'époque était mûre pour une exploration authentique […] J'ai toujours été fasciné par la façon dont les gens traversaient leurs journées, puis par ce qu'ils faisaient vraiment quand les lumières s'éteignaient, pour garder leur raison ou la perdre. […] Le punk c'était : c'est nouveau, ça se passe maintenant, c'est l'apothéose, c'est puissant. […] Ce qui comptait, c'était la liberté réelle […] c'était aussi de faire n'importe quoi […] Ca paraissait délicieux, complètement euphorisant. Etre ce que nous sommes vraiment.[798]

Davantage encore, cet engouement pour une certaine forme de folie et pour le surgissement de possibles qui en découlent est parfois clairement envisagé à travers le prisme de toute la dimension subversive que ceux-ci peuvent receler : la facétie est ainsi perçue comme une manière de contourner la *doxa*, comme un remède radical et efficient contre le mythe, qui n'a de cesse de mythifier et de dramatiser. C'est encore sous la plume de Lester Bangs que l'on peut ainsi lire :

> Toute cette histoire de […] 'rock'n'roll' et tout ce qu'on veut n'est qu'une blague et une erreur, rien qu'un tas de conneries […] et ne vous inquiétez pas que ce ne soit qu'une blague et une

[798] Cité dans McNeil et McCain, 394 et 425.

> erreur et un tas de conneries, comme si ça pouvait amener les gens à la mépriser et à la condamner ou à la laisser se dessécher et mourir, parce que c'est la Super Vanne la plus forte, la plus coriace, la plus *invincible* de toute l'histoire, rien ne pourrait la détruire à jamais, et la raison en est précisément que c'est une blague une erreur et un tas de conneries […] Ici je pourrais même parler en connard et dire 'Rien n'est vrai, tout est permis', ce qui est bel et bien exact, d'ailleurs, mais les gens pourraient se faire des idées fausses. Ce qui est le plus vrai, c'est qu'on ne peut pas réduire un imbécile en esclavage. Il n'y a pas moyen d'enrégimenter les fêlés ou de les faire marcher en ligne droite. Et rien de mieux à faire dorénavant, maintenant que nous avons la cybernation et les trucs comme ça, que d'aller à la Fête et d'Y RESTER.[799]

Il ne s'agit plus du tout de résister, ici, ni de négocier, ni de revendiquer, ni de dialoguer. Car tout cela ressort du mode logique et s'inscrit encore dans la perspective du monde officiel. Ce que signalent l'esprit dionysiaque, l'esprit carnavalesque, et croyons-nous, le punk tel que nous avons tenté de le décrire, c'est que c'est en levant le voile de la raison que l'on est le plus susceptible de constituer une menace pour l'ordre établi. Ce qu'ils semblent signaler également, c'est que des tensions similaires ont toujours été plus ou moins à l'œuvre dans un certain nombre, voire un nombre certain, de sociétés humaines, et qu'elles ne sont pas seulement les caractéristiques typiques de notre seule société capitaliste contemporaine.

Certes, les phénomènes de récupération, et peut-être surtout de commodification, sont sans doute spécifiques à notre époque (quoique, déjà, pendant la Renaissance, le carnaval s'est, en un sens, vu récupéré par l'aristocratie, qui s'est mise à prodiguer bombances et festivités toujours plus somptueuses au peuple afin de maintenir son autorité). Mais ils ne sont en dernière analyse que l'arbre qui cache la forêt : le voile de la raison a été jeté bien avant que n'existe MTV. Ces phénomènes traduisent déjà que la sous-culture est entrée dans l'un des schèmes logiques de l'ordre établi, il ne serait pas possible d'en parler dans le cas contraire. Déjà, le potentiel disruptif s'est éclipsé, l'élan, le(s) pas de côté anamorphosique(s), la dynamique sans cause ni projet, ont été phagocytés par la prétendue nécessité de logique via son meilleur sbire, le discours, et ce, pour commencer, de l'intérieur.

## 3. Synthèse et ouvertures.

[799] Bangs, *Psychotic Reactions*, 121-122.

Il nous faut à présent tirer les dernières conclusions de ce travail, et tenter de fournir quelques nouvelles pistes de réflexion à la lumière des enseignements divers que nous avons pu tirer et de toutes les hypothèses que nous avons formulées. Nous nous interrogions sur le rôle social des sous-cultures, et sur les moyens dont pouvait éventuellement disposer une sous-culture aux visées subversives pour contourner les processus de récupération et de commodification afin de parvenir éventuellement à ses fins. En définitive, ce questionnement traduisait lui-même, sans doute, un fourvoiement de notre part, l'indicateur de ce que nous avions nous-mêmes été abusée par le voile de la raison. Il semble que ce soit peut-être d'ailleurs pour cela que nous jugions des approches théoriques traditionnelles qu'elles tournaient un peu sur elles-mêmes. Car celles-ci sont en quelque sorte ancrées *a posteriori*, sur l'échiquier pipé de la logique dominante, qui cherche avant tout à rationaliser, sur l'échiquier pipé de la logique tout court, d'ailleurs. En procédant de la sorte, néanmoins, elles épousent fidèlement la trajectoire que suivent les phénomènes sous-culturels contestataires eux-mêmes.

Nous pensons que c'est dans l'élan irréfléchi mais créatif, lorsque l'esprit et les mœurs sortent de leur *habitus* et s'affranchissent de la certitude d'une univocité logique, dans l'association spontanée de personnes, qui s'agrègent aléatoirement en vertu de ce qui semble n'être guère plus que l'instinct de partager un certain nombre de dispositions, que somnole le potentiel disruptif. C'est, nous l'avons vu, à ce moment-là semble-t-il, que prennent forme les initiatives les plus innovantes, que foisonnent les idées, que se démultiplient les potentialités ouvrant sur des horizons neufs dans un climat d'émulation galvanisant. C'est lorsque c'est le plus absolu des désintéressements qui est à l'œuvre, lorsque l'on fait pour faire, que l'on est dans une affirmation qui ne signifie pas, que l'on est tout entier dans le présent. A ce moment, le voile se soulève et laisse apercevoir la volonté, à l'œuvre partout.

Bangs avait raison, au sujet de la Blague la plus invincible de l'histoire, Bakhtine avait raison, quand il pressentait que l'esprit du carnaval sommeillait encore, Nietzsche aussi, qui attendait fiévreusement que l'esprit dionysiaque irradie à nouveau. Ce qui nous semble sous-tendre et motiver la sous-culture que nous avons tenté d'examiner, plus généralement la sous-culture punk dès ses premières manifestations (surtout d'ailleurs dans ses premières manifestations, sans doute), et peut-être plus généralement encore, un grand nombre d'associations humaines, c'est cela : une résurgence de la conscience ou de la prescience de l'humain de sa propre volonté, et de l'universalité de cette dernière.

Qu'il nous soit donc permis de penser que c'est sans le concours de quelque arme « hégémonique » que ce soit que l'aspect subversif des sous-cultures s'efface rapidement pour ne laisser de celles-ci que des versions émoussées et inoffensives. Les sous-cultures se récupèrent elles-mêmes, lorsque l'humain tente de se ressaisir lui-même et de recouvrer son illusion de maîtrise. Toute entreprise sous-culturelle s'identifiant comme telle est nécessairement dans une démarche intégrationniste, et ce malgré ses éventuelles dénégations. Elle est sur le terrain de la négociation, et s'en accommode finalement très bien. Il est somme toute bien plus aisé de désirer un monde meilleur que de désirer un monde « par-delà le bien et le mal ». Pas de Nous-contre-Eux, hélas, seul un vague Nous-contre-Nous-mêmes, bien moins rassurant. Une lutte acharnée pour conserver un voile lénifiant, pour tenter de se persuader encore que la raison l'emporte sur la volonté, alors qu'on a compris qu'elle n'est qu'un décevant Trouble Obsessionnel Compulsif. Car s'avouer la primauté essentielle de la volonté, s'est s'avouer que l'humain n'est pas maître de grand chose, et surtout pas de lui-même ; c'est s'avouer que l'on n'a fait que se divertir, au sens Pascalien du terme, en inventant une Histoire, une Morale, des principes, des valeurs, une Logique, des évidences, ou des sentiments. Encore une société de loisirs, bien plus ancienne qu'il n'y paraissait à première vue.

Jamais l'esprit dionysiaque, l'esprit carnavalesque ou l'esprit punk ne sont allés au bout de leur a-logique. Sans doute parce que l'état semi-apathique de l'existence dans le cadre du monde officiel est quelque part plus confortable que l'effroi et la jubilation concomitants. Sans doute aussi parce qu'il est difficile d'abandonner quelques acquis pour de l'inconnu, aussi séduisant que paraisse ce dernier. Sans doute encore parce que l'on croyait pouvoir atteindre au meilleur tout seuls, en toute maîtrise, et que cela n'est vraisemblablement pas le cas. Ce qu'ils suggèrent néanmoins, c'est que la menace de l'annihilation des principes qui règlent nos sociétés est en germe partout. C'est que la logique a beau sans cesse être réaffirmée, elle reste aussi fragile que n'est ductile la sous-couche de la volonté. Qu'il est sans doute inéluctable que la linéarité tombe à un moment ou à un autre sous les coups du cyclique.

C'est selon nous cette sorte d'attraction pour un « ordre » fondamentalement différent, pour reprendre la terminologie de Jean Baudrillard, qui motive et sous-tend l'élan sous-culturel. Cette attraction pour ce que Baudrillard identifie comme le « quatrième ordre », mais dont nous pensons finalement qu'il ne serait peut-être que le second. Mais tant qu'une sous-culture contestataire ou révolutionnaire se constituera en tant que telle, tant qu'elle se constituera tout court, et tant qu'elle se donnera un but, elle ira dans le « sens » de la logique

dominante. Elle ira dans le sens, dans la linéarité et la raison. Elle sera toujours l'un des termes du couple 0/1, qui structure fondamentalement nos sociétés, sans doute depuis bien avant que le système capitaliste ne voie le jour.

Car, pour rester dans le cadre d'analyse de Baudrillard, le type de logique supérieur, sur lequel est censée s'indexer toute entreprise de subversion pour parvenir à une quelconque efficace, c'est sans doute l'illogisme, une certaine forme d'illogisme. Un illogisme qui va de pair avec une dynamique cyclique, par opposition à l'idée de linéarité.

> La coupure fonde la science. C'est aussi bien de la distinction entre théorie et pratique que naît une 'science', une rationalité de la pratique : l'organisation. Toute science, toute rationalité dure ce que dure cette coupure. La dialectique ne fait que l'aménager formellement, elle ne la résout jamais. Dialectiser l'infra- et la superstructure, la théorie et la pratique, ou bien le signifiant et le signifié, la langue et la parole : vain effort de totalisation – la science vit de cette coupure et meurt avec elle.[800]

Si révolution il doit y avoir, ce sera le fruit d'une association aléatoire, définalisée, tout entière dans le présent, qui aura fait instinctivement le pari, sans vraiment le faire, qu'un autre système de signification, un autre schème organisateur, une autre version de la réalité, émaneront d'eux-mêmes, ou pas, suite à ce changement de perspective et cet abandon de la logique. Qui aura fait le pari de la quintessence, de la cause faite conséquence ou vice-versa. Le pari que lorsqu'on vit selon la contrainte de l'instinct, de la volonté, et non la contrainte de la raison, le sens se forme de lui-même, qu'on ne le cherche pas vainement et dans l'approximation. Une association libre qui aura appliqué au domaine sociétal une pratique équivalente à ce qu'est le principe poétique pour le registre langagier.

C'est d'ailleurs sur ce point que nous conclurons ce travail, en affirmant que précisément dans le langage, se trouve peut-être aussi le germe de l'annihilation du discours, dont nous savons qu'il demeure l'étai majeur de la raison. Nous nous appuyons là aussi sur les analyses de Baudrillard, qui a saisi dans les Anagrammes de Ferdinand de Saussure sinon un avant goût de quatrième ordre, au moins l'occurrence d'un phénomène fondamentalement étranger aux logiques admises. Nos connaissances dans le champ linguistique sont bien trop inconsistantes pour pousser l'analyse bien loin, mais nous parions, nous aussi, sur l'éventuelle portée de ce phénomène.

Avant de fonder les principes de la science du langage, le père de la Linguistique Générale s'est attaché dans sa prime jeunesse à observer avec passion, puis à en chercher la

[800] Baudrillard, *L'échange*, 319.

preuve scientifique avec acharnement, un phénomène qu'il a appelé Anagrammes,[801] mais en vain. D'abord dans la poésie latine, puis dans la littérature latine de manière plus générale et même dans la poésie homérique, Saussure a identifié deux principes poétiques et posé l'hypothèse de l'existence de deux lois. La première est la loi de « couplaison », que le linguiste décrit dans les termes suivants : « Une voyelle n'a le droit de figurer dans le Saturnien que si elle a sa *contre-voyelle* dans un endroit quelconque du vers (à savoir, la voyelle identique, et sans transaction sur la quantité). […] Il résulte de là que, si le vers n'a pas un nombre *impair* de syllabes […], les voyelles se couplent exactement et doivent toujours donner pour reste : zéro. »[802] Il indique que la même loi régit l'utilisation des consonnes puis précise que : « S'il y a un résidu irréductible quelconque, […] on le voit alors réapparaître au vers suivant comme nouveau résidu correspondant au trop plein du précédent. »[803]

En ce qui concerne la seconde loi, plus complexe, elle est résumée en ces termes par Baudrillard citant Saussure :

> Le poète met en œuvre, dans la composition du vers, le matériau phonique fourni par un mot thème […] (en général un nom propre, celui d'un dieu ou d'un héros) […] 'Il s'agit dans l'hypogramme, de souligner un nom, un mot en s'évertuant à en répéter les syllabes, et en lui donnant ainsi une seconde façon d'être, factice, ajoutée pour ainsi dire à la valeur du mot. […]'
>
> *A*ASE*N A*R*G*ALE*ON ANEMON AMEG*ARTOS *A*UT *M*E
>
> A propos de l'allitération […] Saussure dit qu'elle n'est qu'un aspect 'd'un phénomène autrement vaste et important', étant donné que 'toutes les syllabes allitèrent, ou assonnent, ou sont comprises dans une harmonie phonique quelconque'. Les groupes phoniques 'se font écho' - des vers entiers semblent une anagramme d'autre vers précédents.[804]

Baudrillard inscrit ce phénomène dans la perspective qu'il développe tout au long de *L'Echange symbolique et la mort*. Il voit ainsi dans cette pratique poétique anagrammatique une sorte d'occurrence langagière de l'échange-don symbolique, une pratique radicale qui va à l'encontre d'une conception linéaire du discours, fondé sur une accumulation. De même, il affirme que la société actuelle ne fonctionne que sur du « reste », de l'accumulation de valeur.

---

[801] Précisons ici que le phénomène que s'emploie à décrire Saussure n'a pas grand-chose à voir avec ce que l'on a coutume de désigner sous le nom d'anagramme habituellement, c'est à dire le jeu langagier du type niche/chien, vigneron/ivrogne.
[802] Cité dans Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Paris : Gallimard, 1971) 21.
[803] Cité dans Starobinski, 22.
[804] Baudrillard, *L'échange*, 286-287

Ainsi décrit-il la loi de couplaison comme une « *annulation cyclique des termes deux à deux, extermination par le cycle du redoublement* »,[805] et de même la loi du mot-thème comme « un éclatement, une dispersion, un démembrement où [le nom du dieu] est anéanti […] L'acte symbolique […] est toujours dans cette volatilisation du nom, du signifiant, dans cette extermination du terme, dans cette dispersion sans retour – c'est elle […] qui rend le langage à la jouissance, et dont là encore *il ne reste ni ne résulte rien*. »[806]

Comme nous l'avons dit, Saussure n'a jamais trouvé la trace d'une telle contrainte dans un quelconque traité de poétique, ni donc établi la preuve formelle que la pratique anagrammatique était une pratique intégralement réfléchie. C'est précisément cela qui en fait un phénomène si troublant et potentiellement « révolutionnaire ». Comme l'affirme Baudrillard, qui généralise son propos au champ poétique en règle générale, aux « bons » poèmes en tout cas, cela remet profondément en question la science linguistique, qui s'appuie notamment sur l'équivalence signifiant/signifié d'une part, et sur la linéarité du discours, d'autre part. Ainsi explique-t-il : « la jouissance [poétique est liée à] l'actualisation d'un échange – d'un échange sans trace, sans l'ombre d'une force, ayant résolu toute force, et la loi qui est derrière la force. Car c'est l'opération du symbolique d'être à lui-même sa propre fin définitive. »[807]

Qui plus est, pour en finir avec l'exposé du point de vue baudrillardien, il s'accorde à reconnaître avec Julia Kristeva « l'*ambivalence* du signifié poétique », signifié poétique dont il explique :

> [qu'] il est à la fois concret et général, il englobe à la fois l'affirmation (logique) et la négation, il énonce la simultanéité du possible et de l'impossible – loin de postuler 'concret versus général', il fait sauter cette coupure du concept : la logique bivalente (0/1) est abolie par la logique ambivalente. D'où la négativité très particulière du poétique. La logique bivalente, celle du discours, repose sur la négation interne au jugement, elle fonde le concept et son équivalence à lui-même (le signifié est ce qu'il est). La négativité du poétique est une négativité radicale qui *porte sur la logique du jugement elle-même*. Quelque chose 'est' et n'est pas ce qu'il est : utopie (au sens littéral) du signifié.[808]

Tout cela n'est pas sans rappeler un certain nombre des phénomènes sociaux que nous avons décrits précédemment. Le poétique serait au discours ce que la perception carnavalesque ou dionysiaque était au monde officiel. Ou plutôt, les perceptions carnavalesque et dionysiaque seraient un aperçu de ce que pourrait donner une pratique

[805] Baudrillard, *L'échange*, 290.
[806] Baudrillard, *L'échange*, 290-291.
[807] Baudrillard, *L'échange*, 298.
[808] Baudrillard, *L'échange*, 317.

« poétique » à un niveau sociétal. La « circulation » à l'œuvre à l'intérieur du poème serait en quelque sorte la réalisation langagière du type de regard que Nietzsche cherchait à développer pour appréhender une réalité indicible, le *Versuch*, qui reposait sur l'idée de la nécessité de rendre compte d'un foisonnement de perspectives.

L'on pourrait voir encore dans le principe poétique, la preuve, sans a ni b, qu'une certaine forme de système sémantique proprement nouvelle et sans aucun rapport avec les principes de signification habituels, découle de lui-même à la suite d'une forme de « contrainte » libre de toute autre finalité qu'elle-même. Car si le phénomène anagrammatique est en quelque sorte semi-conscient, c'est-à-dire que le poète ne l'a pas voulu en tant que tel mais qu'il s'agit du résultat d'une disposition particulière de perception et d'esprit, l'on peut recommencer de penser avec Baudrillard que la subversion du troisième ordre adviendra, lorsque l'on sera prêt à exister dans l'effroi et la jubilation, après l'extermination, non plus du nom de Dieu, mais de la dialectique.

# Conclusion générale

Au terme de ce travail, un premier constat s'impose à l'évidence : force est de reconnaître que les questions que nous avions posées au départ ouvrent sur un champ de réflexion bien plus large que ce qu'il y paraissait de prime abord. Car, comme l'on pouvait s'y attendre, s'interroger sur les marges implique bien évidemment la prise en considération du centre, de la « norme », de la nature de ce centre et de cette norme, et des raisons pour lesquelles ils sont et demeurent précisément centraux et font globalement autorité. Qu'est-ce que la norme ? Mais aussi qu'est-ce que la marge, que sont les marges ? Le sont-elles vraiment au plein sens de ce dernier terme : des espaces situés sur le pourtour *externe* de quelque chose ?

En outre, dans la mesure où nous avions choisi de nous pencher sur une marge qui se construit elle-même dialectiquement par rapport à la norme, par rapport à l' « idéologie dominante », sur une marge qui s'oppose, plus ou moins frontalement, et s'inscrit en faux contre le centre, il était également nécessaire de s'interroger sur ce que peut signifier la subversion, la contestation, sur son éventuel potentiel, et sur la validité d'une telle entreprise, quand, semble-t-il, l' « idéologie dominante » semble assez bien s'accommoder (voire même peut-être se nourrir) de la dialectique. En effet, nombreux sont déjà ceux qui ont mis en évidence le rôle ambivalent que peut jouer la critique du « système dominant », et le fait que celle-ci s'avère, en dernier ressort, bon gré mal gré, sans doute l'un des meilleurs atouts dont ce dernier dispose pour maintenir sa prévalence et son autorité. La seconde conclusion que nous pouvons indubitablement tirer de ces réflexions est qu'une entreprise de l'ordre de celle que nous avons entamée débouche, à coup sûr, sur une série de questionnements abyssaux, qui intéressent de nombreux domaines.

Troisièmement, on l'aura sans doute senti au fil de la lecture de ce travail, ce genre de considérations, et l'étude de tout phénomène sous-culturel, de manière plus générale, débouche de manière assez certaine sur une réflexion sur le lien social, sur la nature de ce dernier, et sur les raisons qui poussent les humains à s'associer dans le cadre de tels groupes sociaux, au sein desquels semble, de manière plus ou moins obvie, régner un genre d'interactions en d'autres occasions absentes.

Dans le cadre de ce travail, nous avons d'abord choisi de procéder à une série de remises en contexte qui nous semblait indispensable, et dont nous avons jugé qu'elle était aussi, peut-être, l'une des meilleures manières de cerner, en procédant en quelque sorte par à-coups, un courant culturel et idéologique éminemment difficile à circonscrire, dont les protagonistes avaient plus ou moins choisi qu'il le soit. Après avoir en premier lieu décrit l'émergence de cette culture punk si hétérogène, puis nous être plus spécifiquement intéressée à la place des femmes et du féminisme dans ces sphères, à travers notamment l'étude du cas des riot grrrls, nous en sommes rapidement arrivée à constater qu'il existait, selon nous, une tension irréductible entre la fin que ces féministes qui s'opposent au capitalisme s'assignaient et les moyens dont elles disposaient pour le faire. Nous nous sommes également demandée si, précisément, la fin qu'elles assignaient à leur démarche, en définitive, était réellement celle qu'elles revendiquaient et, de manière plus générale, nous sommes interrogée sur le rôle social et la signification des sous-cultures contestataires.

Nous sommes alors revenue sur la manière dont les sous-cultures avaient, au préalable, été considérées dans la sphère des études culturelles, en focalisant notamment notre attention sur les différentes conceptualisations des interactions entre marges et norme, ainsi que sur les fonctions sociales qui avaient pu être attribuées à ce genre de regroupements sociaux. Nous avons observé que la relation entre culture dominante et sous-cultures avait alternativement été appréhendée selon deux angles de vue globalement antithétiques : tantôt selon le paradigme marxiste initié à la fin du dix-neuvième siècle par Ferdinand Tönnies, avec sa conception dichotomique de la nature du rapport social, tantôt selon le prisme plus pragmatique et relativiste développé par Emile Durkheim. Mais dans les deux cas néanmoins, avons-nous noté, les sous-cultures ont été envisagées comme les supports d'une « négociation » entre classes ou groupes sociaux « dominés » et ordre « dominant » : de manière plus ou moins manifestement articulée, celles-ci ont globalement toujours été considérées dans une perspective assimilationniste, la relation « mainstream » - « underground » apparaissant comme une sorte d'occurrence de la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave. De même, nous avons estimé que, tandis qu'il s'était agi à l'origine

d'une volonté de subversion de la part des protagonistes des réseaux punks féministes (abstraction faite du caractère éventuellement utopique de ces velléités révolutionnaires, car nous avons souhaité envisager les choses de manière purement idéelle), cette sous-culture avait graduellement glissé sur le terrain de la négociation.

C'est cette double dynamique, à l'œuvre aussi bien chez les « *outsiders* » que chez les « *insiders* », qui a retenu le plus notre attention, et dont nous nous sommes demandée ce qu'elle pouvait bien traduire. En effet, de même que les sous-cultures (même prétendument subversives) semblent toujours, à un moment ou à un autre, tomber dans les rets de la dialectique, et finissent toujours par ne constituer que l'extrémité, certes, à l'opposé du « mainstream », mais néanmoins sur le même segment, de même, l'alternance entre vision « romantique » et vision pragmatique ne signale-t-elle pas qu'il s'agit, là encore, du même segment ? Que ces deux interprétations sont deux contrepoints parfaits, mutuellement dépendants, reflétant théoriquement la dynamique à l'œuvre dans la pratique ? Ceci ne poserait aucune difficulté, si, de part et d'autre, l'on revendiquait, ou si l'on établissait comme seule et unique possibilité, la démarche assimilationniste.

Mais la question devient problématique dès lors que l'on laisse en route, délibérément ou pas, et d'un côté comme de l'autre, l'épineux problème de la subversion. Car à l'origine, le punk est tout sauf assimilationniste et, à l'origine, selon nous, le punk recèle en lui les germes de la disruption : parce qu'il fait, en ne la faisant pas, la promesse d'autre chose. Où peut encore, dans le cadre d'une société si complexe où la « norme » semble ramener à elle et « phagocyter » constamment les « marges », se situer le potentiel subversif, et où était-il en germe dans le punk féministe, mais peut-être surtout, en dernière analyse, dans le punk sous sa forme originelle, lorsqu'il est apparu aux Etats-Unis dans le courant des années 1970 ? Et pourquoi ce potentiel disruptif le cède-t-il toujours, infailliblement, à la négociation ?

A travers une confrontation du cas du punk avec les réjouissances carnavalesques et les célébrations dionysiaques, nous avons, en définitive, conclu que les raisons n'en sont sûrement pas celles qui semblaient pourtant si patentes. Que la thèse, dont nous parlions dans l'introduction, et contre laquelle il fallait s'armer pour prétendre à un quelconque autre ordre (ou bien plus vraisemblablement, désordre), avait été établie bien avant que la société de consommation ne connaisse ses heures de gloire. Que toute entreprise de négociation était inéluctablement vouée à perpétuer l'ordre en place, que tout recours au discours même, allait dans un sens similaire.

Que toute contestation, toute dénégation, signifiaient à coup sûr que l'on reconnaissait un certain crédit à l'« assertion », et qu'en définitive, rien ne servait vraiment de poursuivre ce

qui n'était autre qu'un phantasme de subversion, un vocable auquel le sens du terme « négociation » avait été substitué. La nature phantasmatique de cet espoir de changement de système, et la conscience plus ou moins nette de son caractère illusoire, qu'avaient, entre autres, les protagonistes des scènes punk féministes, sautaient à présent aux yeux. L'on pourrait d'ailleurs, sans trop prendre de risques, faire l'hypothèse, qu'il serait intéressant d'essayer de vérifier, qu'il en va ainsi pour toute culture contestataire qui se constitue en tant que telle, et que chacun de leurs protagonistes pressent qu'il ou elle y trouvera, au mieux, un remède palliatif de bricolage. Mais un remède contre le mal de surface, assurément.

Cette thèse, elle était soudain bien plus immémoriale que la « société capitaliste » ou l' « hégémonie », une « hégémonie » dont les ficelles devenaient à présent si dérisoirement grossières. Cette dernière apparaissait en dernière analyse comme une ultime tentative désespérée et pathétique de l'humain pour se rassurer, pour se ressaisir lui-même et se persuader qu'il pouvait avoir la maîtrise de quelque chose. Pour tenter d'ignorer, sans doute également, ce dont l'humain commençait à sentir qu'il s'agissait d'une déhiscence interne fondamentale, d'un déchirement originel, d'autant plus douloureux que n'avait été longue sa dénégation.

« Pourquoi les peuples, qui avaient payé si cher pour leur Révolution, l'ont-ils, au désespoir de leurs défenseurs, si souvent laissée tomber dans l'indifférence, se souciant de cet 'événement' comme d'une guigne, ayant sacrifié leur vie au *spectacle* de la Révolution ?

C'est que cette pulsion narquoise nous délivre de la terreur. »[809]

Ce qu'ont dévoilé, quoique passagèrement, les trois phénomènes que nous avons envisagés dans notre dernière partie, à notre sens, c'est que l'« ordre dominant », tout autant que sa critique, étaient tous deux du ressort du « trouble obsessionnel compulsif ». Qu'ils n'étaient là que pour lénifier une violence bien plus sourde et profonde et que, précisément, il ne s'agissait là que d'un voile, comme l'avait affirmé Nietzsche au sujet de la Raison ou de la « belle apparence ». Ce que les réjouissances carnavalesques, l'esprit dionysiaque et le punk américain laissaient entrevoir, c'était une réalité bien moins tranchée, bien moins complaisante, bien moins rassurante. En se défaisant de la logique, du discours (logique), de la raison, et du concept de finalité, les adeptes du carnaval, de Dionysos et du punk nous permettaient de saisir très fugacement le caractère circonstanciel et illusoire de l'autorité de ceux-ci.

[809] Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales* (Paris : Grasset, 1983) 84.

Le potentiel subversif, face à un ordre dominant qui raisonne, organise, dialectise et programme, se situerait ainsi dans le seul élan, définalisé, pour lui-même, sans réelle volonté de subvertir, et sans projet. Le « type de logique supérieur », dont parlait Baudrillard, serait un type d'illogique, et seule la mise en œuvre de l'instinct déraisonnable permettrait de faire trembler les soubassements d'un ordre dominant qui se fonde, à coup sûr, sur la science, la logique binaire, la raison et le progrès. Le principe révolutionnaire ferait à l'ordre dominant ce que le principe poétique anagrammatique (tel que nous avons pu le décrire, tel que le poète se laisse en quelque sorte simplement jouer par le souffle poétique, qu'il ne le maîtrise pas réellement, qu'il est en état de semi-conscience en quelque sorte) fait à la linguistique générale et au discours prosaïque et linéaire, sous-tendu par une téléologie.

L'on comprend dès lors que l'on finisse, de quelque point de vue que l'on se place, par préférer glisser sur le terrain de la négociation, quitte à tournoyer. La relative invariabilité des états d'âme qu'occasionne l'existence telle qu'on la connaît est sans doute plus confortable que la concomitance permanente des paroxysmes de la jubilation et de l'effroi. Qui plus est, s'affranchir des garde-fous que constituent les idées de progrès, de raison, de science, de vérité, de bien et de mal, c'est nier que l'humain ait jamais maîtrisé quoi que ce soit, et c'est aussi nier qu'il ait une quelconque valeur ou une quelconque morale qui le gratifierait. C'est aussi faire un pari risqué (sans le faire, on l'aura compris nous l'espérons) sur la suite des événements, et notamment sur l'aménité d'une réalité tout entière sous la gouverne de l'instinct et du désordre.

.

# BIBLIOGRAPHIE

## Ouvrages théoriques relevant des études culturelles ou sous-culturelles :


ADORNO, Theodor W. et Agnes HELLER. « Par-delà le vrai et le faux. Deux textes sur la théorie des besoins », *Mouvements n° 54 : De quoi avons-nous (vraiment) besoin ? Bonheur, consommation, capitalisme*. Paris : La Découverte, 2008.

ARNOLD, David O. (sous la direction de). *The Sociology of Subcultures*. Berkeley : The Glendessary Press, 1970

BARKER, Chris. *Cultural Studies, Theory and Practice*. Los Angeles, Londres, New Delhi et Singapour : Sage Publications, 2008.

BECKER Howard (traduit de l'américain par J.M. Chapoulie). *Outsiders. Etudes de sociologie de la déviance*. Paris : Métailié, 1985.

BENNETT, Andy. *Culture and Everyday Life*. Londres, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 2005.

--- *Cultures of Popular Music*. Philadelphie: Open University Press, 2001.

--- « Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste ». *Sociology* 33 (1999) : 599-617.

BOGUE Ronald et Marcel CORNIS-POPE (sous la direction de). *Violence and Mediation in Contemporary Culture*. Albany : State University of New York Press, 1996.

BOWMAN, Paul. *Deconstructing Popular Culture*. Basingstoke et New York : Palgrave MacMillan, 2008.

BRAKE, Mike. *The Sociology of Youth and Youth Subcultures: Sex, Drugs and Rock'n'Roll?* Londres, Boston et Henley : Routledge et Kegan Paul, 1980.

CALLUORI, Raymond A.. « The Kids Are Alright: New Wave Subcultural Theory », *Social Text* 12 (1985) : 43-53.

COULDRY, Nick. *Inside Culture: Re-imagining the Method of Cultural Studies*. Londres, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 2000.

DELANTY, Gerard. *Community*. Londres et New York : Routledge, 2003.

DRISCOLL, Catherine. *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*. New York : Columbia University Press, 2002.

DU PLESSIS, Michael and Kathleen CHAPMAN. « The Distinct Identities of Subculture ». *College Literature: Queer Utilities: Textual Studies, Theory, Pedagogy, Praxis* 24 (1997) : 45-58.

DUNCOMBE, Stephen (sous la direction de). *Cultural Resistance Reader*. Londres et New York : Verso, 2002.

DURING, Simon (sous la direction de). *The Cultural Studies Reader* (2ème édition). Londres et New York : Routledge, 1999.

EPSTEIN, Jonathon (sous la direction de). *Youth Cultures: Identity in a Postmodern World*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1998.

FORNAS, Johan et Göran BOLIN. *Youth Culture in Late Modernity*. Londres, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 1995.

GELDER, Ken (sous la direction de). *The Subcultures Reader*. (2ème edition). New York : Routledge, 2005.

--- *Subcultures, Cultural Histories and Social Practice*. Londres et New York : Routledge, 2007.

GROSSBERG, Lawrence. *We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture.* New York et Londres : Routledge, 1992.

GROSSBERG, Lawrence, Chantal MOUFFE, Paul GILROY, Beatrice HANSSEN, Aleida ASSMAN, David FRISBY et Dan DINER. *The Contemporary Study of Culture/ herausgegeben von Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr und Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften*. Vienne : Turia + Kant, 1999.

HALL, Stuart et Tony JEFFERSON (sous la direction de). *Resistance Through Rituals*. Londres et New York : Routledge, 1975.

HARDEN, Garrick et Robert CARLEY. *Co-opting Culture: Culture and Power in Sociology and Cultural Studies*. Plymouth : Lexington Books, 2009.

HEBDIGE, Dick. *Subculture. The Meaning of Style*. New York : Routledge, 1979.

--- « Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display ». *SubStance* 11/12 (1982-1983) : 68-88.

HOLMES, Brian. « La Géopolitique Do-It-Yourself ou la carte du monde à l'envers ». *Multitudes* 31 (2008) : 31-41.

IRWIN, John. *Scenes*. Beverly Hills et Londres : Sage Publications, 1977.

JAMESON, Fredric. « On 'Cultural Studies' ». *Social Text* 34 (1993) : 17-52

JEFFERSON, Tony et Stuart HALL (sous la direction de). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres et New York : Routledge, 1996.

--- *Resistance Through Rituals: Subcultures in Post-War Britain.* Oxon et New York : Routledge, 2006

JENKS, Chris. *Subcultures: The Fragmentation of the Social*. Londres, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 2005.

--- *Transgression*. Londres et New York : Routledge, 2003.

JENSEN, Sune Qvotrup. « Rethinking Subcultural Capital ». *Young* 14 (2006) : 257-276.

MAIRA, Sunaina et Elisabeth SOEP. « United States of Adolescence? Reconsidering US Youth Culture Studies ». *Young* 12 (2004) : 245-269.

MALLAN, Kerry et Sharyn PEARCE. *Youth Cultures: Texts, Images, and Identities*. Westport, Connecticut et Londres : Praeger, 2003.

McROBBIE, Angela. *Postmodernism and Popular Culture*. Londres : Routledge, 1994.

--- *Zoot Suits and Second Hand Dresses. An Anthology of Fashion and Music*. Londres : Mac Millan Education Ltd, 1989.

--- « Shut Up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity ». *Young*, 1 (1993) : 13-30.

MERTON, Robert K.. « Social Structure and Anomie ». *American Sociological Review* 3 (1938) : 672-682.

MORLEY, David et Kuan-Hsing CHEN. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Londres et New York : Routledge, 1996.

MUGGLETON, David. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style.* Oxford et New York : BERG, 2000.

--- « From Classlessness to Clubculture. A Genealogy of Post-War British Youth Cultural Analysis ». *Young* 13 (2005) : 205-219.

MUGGLETON, David et Rupert WEINZIERL (sous la direction de). *The Post-Subcultures Reader*. New York : BERG, 2003.

MUSGROVE, Franck. *Ecstasy and Holiness: Counter Culture and the Open Society*. Londres : Methuen & Co Ltd., 1974.

PARAZELLI, Michel. « Jeunes en marge : Perspectives historiques et sociologiques » *Nouvelles pratiques sociales* 20 (2007) : 50-79.

REDHEAD, Steve. *Subcultures to Clubcultures: An Introduction to Popular Cultural Studies*. Malden, Massachussets et Oxford : Blackwell Publishers, 1997.

--- (sous la direction de). *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*. Oxford et Malden, Massachussets : Blackwell Publishers, 1997.

ROJEK, Chris, et Brian S. TURNER. *Society and Culture: Principles of Scarcity and Solidarity*. Londres, Thousand Oaks et New Delhi : Sage Publications, 2001.

SAINT-ARNAUD, Pierre. *Park, Dos Passos, Metropolis. Regards croisés sur la modernité urbaine aux Etats-Unis*. Ville de Québec : Les Presses de l'Université Laval (en collaboration avec les Presses Universitaires du Mirail), 1997.

SPRINGHALL, Youth. *Popular Culture and Moral Panics: Penny Gaffs to Gangsta Rap, 1830-1996*. Basingstoke et Londres : Mac Millan Press, 1998.

SMITH, Philip. *Cultural Theory, an Introduction*. Malden, Massachussets et Oxford : Blackwell Publishers, 2001.

STALLYBRASS, Peter et Allon WHITE. *The Poetics and Politics of Transgression*. Londres : Methuen, 1986.

STRATTON, Jon. « Youth Subcultures and their Cultural Contexts ». *Journal of Sociology* 21 (1985) : 194-218.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures : Music, Media, and Subcultural Capital*. Cambridge : Polity / Wesleyan University Press, 1995.

TONNIES, Ferdinand (traduit de l'allemand à l'anglais par Jose Harris et Margaret Hollis). *Community and Civil Society*. Cambridge et New York : Cambridge University Press, 2001.

ULRICH, John M. et Andrea L. HARRIS. *GenXegesis: Essays on Alternative Youth (Sub)Culture*. Madison, Wisconsin : University of Wisconsin Press, 2003.

VANNINI, Phillip et Patrick J. Williams (sous la direction de). *Authenticity in Culture, Self and Society*. Surrey, UK, et Burlington, VT : 2009.

ZALD, Mayer A. et John D. McCarthy (sous la direction de). *The Dynamics of Social Movements*. Cambridge, Massachussets : Winthrop Publishers, 1979.

## Ouvrages théoriques sur le rock et la musique populaire :

ALBIEZ, Sean. « Know History! John Lydon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic », *Popular Music* 22 (2003): 357-374.

BARON, Stephan W.. « Resistance and its Consequences: The Street Culture of Punks ». *Youth Society* 21 (1989) : 207-237.

BENNETT, Andy. « Punk's Not Dead. The Continuing Signification of Punk Rock for an Older Generation of Fans ». *Sociology* 40 (2006) : 219-235.

BENNET, Tony, Simon FRITH, Lawrence GROSSBERG, John SHEPHERD et Graeme TURNER (sous la direction de). *Rock and Pop Music, Politics, Policies, Institutions*. Londres et New York : Routledge, 1993.

CLARK, Dylan. « The Raw and the Rotten: Punk Cuisine ». *Ethnology* 43 (2004) : 19-31.

CROSSLEY, Nick. « Pretty Connected. The Social Network of the Early UK Punk Movement ». *Theory, Culture & Society* 25 (2008) : 89–116. EYERMAN, Ron et Andrew Jamison. *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the 20th Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 1998.

FOX, Kathryn Joan. « Real Punks and Pretenders: The Social Organization of the Counterculture ». *Journal of Contemporary Ethnography* 16 (1987) 344-370.

FENSTER, Mark. « Queer Punk Fanzines: Identity, Community, and The Articulation of Homosexuality and Hardcore ». *Journal of Communication Inquiry* 17 (1993) : 73-94.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music Rites*. Oxford : Oxford University Press, 1996.

--- *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York : Pantheon, 1981.

--- (sous la direction de). *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Aldershot et Burlington, Vermont : Ashgate, 2007.

FRITH, Simon, et Andrew GOODWIN. *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Londres et New York : Routledge, 1990.

FRITH, Simon et Howard HOME. *Art Into Pop*. Londres : Methuen, 1987.

GREGORY, Sinda. « Junk and Punk Aesthetics ». *American Literary History* 3 (1991) : 648-654.

GROSSBERG, Lawrence. « Another Boring Day in Paradise: Rock and Roll and the Empowerment of Everyday Life ». *Popular Music* 4 (1984) : 225-258.

--- « The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture ». *Social Text* 8 (1983-1984) : 104-126.

IRVING, Katrina. « Rock Music and the State: Dissonance or Counterpoint? ». *Cultural Critique* 10 (1988) : 151-170

JONES, Steve. *Rock Formation: Music, Technology, and Mass Communication. Foundations of Popular Culture vol.3*. Newbury Park, Londres et New Delhi : Sage Publications, 1992.

KRUSE, Holly. « Subcultural Identity in Alternative Music Culture ». *Popular Music* 12 (1993) : 33-41.

LAING, Dave. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes : Open University Press, 1985.

LAMY Philip et Jack LEVIN. « Punk and Middle-Class Values: A Content Analysis » *Youth Society* 17 (1985) : 157-170.

LEVINE, Harold G. et Steven H. STUMPF. « Statements of Fear Through Cultural Symbols: Punk Rock as a Reflexive Subculture ». *Youth Society* 14 (1983) : 417-435.

LONGHURST, Brian. *Popular Music and Society*. Cambridge : Polity Press, 1995.

MANUEL, Peter. « Music as Symbol, Music as Simulacrum: Postmodern, Pre-Modern, and Modern Aesthetics in Subcultural Popular Musics ». *Popular Music* 14 (1995) : 227-239.

MARTIN, Bernice, « The Sacralization of Disorder: Symbolism in Rock Music » *Sociological Analysis* 40 (1979) : 87-124.

MOORE, Ryan. *Sells Like Teen Spirits: Music, Youth Culture and Society*. New York et Londres : New York University Press, 2010.

--- « Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock: Punk as a Field of Cultural Production ». *Journal of Contemporary Ethnography* 36 (2007) : 438-474.

NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Cambridge : Polity Press, 1996.

--- *Music Genres and Corporate Cultures*. Londres et New york : Routledge, 1999.

--- *Producing Popular Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. Londres et New York : Edward Arnold, 1992.

NEHRING, Neil. « Revolt into Style: Graham Greene Meets the Sex Pistols ». *PMLA* 106, (1991) 222-237.

PRATT, Ray. *Rhythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music*. New York : Praeger, 1990.

ROSS, Andrew et Tricia ROSE (sous la direction de). *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. New York : Routledge, 1994.

SHEPHERD, John et Peter WICKE. *Music and Cultural Theory*. Cambridge et Malden, Massachusetts : Polity Press, 1997.

SINAPI, Michèle. « The Punk Cut ». *Social Science Information* 45 (2006) : 373–385.
WIDDICOMBE, Sue et Rob WOOFFITT. « 'Being' Vs 'Doing' Punk: On Achieving Authenticity as a Member ». *Journal of Language and Social Psychology* 9 (1990) : 257-277.

STOREY, John (sous la direction de). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Harlow et New York : Pearson/ Prentice Hall, 2006

SWISS, Thomas, John SLOOP et Andrew HERMAN (sous la direction de). *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory*. Malden, Massachusetts et Oxford : Blackwell Publishers, 1997.

## Ouvrages sur le rock, le punk et les cultures underground :

ANDERSEN, Mark et Mark JENKINS. *Dance of Days: Two Decades of Punk in the Nation's Capital*. New York : Akashic Books, 2003.

ASSAYAS, Michka (sous la direction de). *Dictionnaire du Rock, 2ème édition*. Paris : Robert Laffon, 2001.

AZERRAD, Michael. *Our Band Could Be Your Life, Scenes from the American Indie Underground, 1981-1991*. New York : Little, Brown and Company, 2001.

BANGS, Lester (traduit de l'américain par Jean Paul Mourlon). *Psychotic Reactions et autres carburateurs flingués*. Auch : Tristram, 2006 (1ère édition française 1996).

--- (traduit de l'américain par Jean Paul Mourlon), *Fêtes sanglantes et mauvais goût*. Auch : Tristram, 2005.

COHN, Nik. *A Wop Bop A Loo Bop A Lop Bam Boom.* Paris : Editions Allia, 2004.

COLEGRAVE Stephen et Chris SULLIVAN. *Punk*. Londres : Cassel Illustrated, 2001.

DE ROGATIS, Jim. *Lester Bangs, Mégatonnique Rock Critic.* Auch : Tristram, 2006.

DUNCOMBE, Stephen. *Notes From Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. Londres et New York : Verso, 1997.

ELLIS, Iain. *Rebels Wit Attitude: Subversive Rock Humorists*. Berkeley : Soft Skull, 2008.

FRITH, Simon. *Music for Pleasure.* Cambridge et Oxford : Polity Press, 1988.

GRAHAM, Dan. *Rock My Religion: Writings and Projects, 1965-1990*. Cambridge : MIT Press, 1993.

HEIN, Fabien. *Le Monde du Rock*. Paris : Irma, 2006.

HEYLIN, Clinton. *From the Velvets to the Voidoids. A Pre-Punk History for a Post-Punk World*. Londres : Penguin Books, 1993.

KELLY, Karen et Evelyn McDONNELL. *Stars Don't Stand Still in the Sky: Music and Myth.* New York et Londres : New York University Press, 1999.

KENT, Nick (traduit de l'anglais par Laurence Romance et François Gorin). *The Dark Stuff: l'envers du rock*. Paris : naïve, 2006.

KINSELLA, Warren. *Fury's Hour, a (Sort-of) Punk Manifesto*. New York : Random House Canada, 2005.

LYDON, John, Keith et Kent ZIMMERMAN (traduit de l'anglais par Sophie Lo). *Sex Pistols, Rotten par Lydon.* Rosières-en-Haye : Camion Blanc, 1996.

MARCUS, Greil (traduit de l'américain par Guillaume Godard). *Lipstick Traces : Une histoire secrète du vingtième siècle*. Paris : Editions Allia, 2000.

McKEEN, William. *Rock and Roll Is Here to Stay*. New York : Norton and Company, 2000.

McNEIL, Legs et Gillian McCAIN (traduit de l'américain par Heloïse Esquié). *Please Kill Me : L'histoire censurée du punk racontée par ses acteurs.* Paris : Editions Allia, 2006.

O'HARA, Craig. *The Philosophy of Punk: More than Noise*. Oakland, Californie : AK Press, 2001.

RAMONE, Dee Dee avec Veronica KOFMAN (traduit de l'américain par Virginie Despentes). *Mort aux Ramones!* Vauvert : Au diable vauvert, 2002.

ROBB, John. *The Nineties: What the F*** Was that all about?* Londres : Ebury Press, 1999.

ROMBES, Nicholas. *A Cultural Dictionary of Punk, 1974-1982*. New York et Londres : Continuum, 2009.

ROULLEAU, Denis. *Dictionnaire raisonné de la littérature rock*. Paris : Editions Scali, 2008.

SAVAGE, Jon. *England's Dreaming: Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond.* New York : St Martin's Griffin, 2001.

SPENCER, Amy. *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture.* Londres et New York : Marion Boyars, 2008.

THOMPSON, Stacy. *Punk Productions, Unfinished Business.* Albani, NY, State University Press of New York, 2004.

TUFFREAU, Clément. *Melting Pop.* Paris : Editions Chiron, 2005.

## Ouvrages portant sur le féminisme, le genre, et les théories queer :

BAILEY, Cathryn. « Making Waves and Drawing Lines: The Politics of Defining the Vicissitudes of Feminism » in *Hypatia* 12 (1997) :17-28.

BAUMGARDNER, Jennifer et Amy RICHARDS. *Grassroots. A Field Guide for Feminist Activism*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2005.

--- *Manifesta, Young Women, Feminism and the Future*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2000.

BLAU DU PLESSIS, Rachel et Ann SNITOW. The *Feminist Memoir Project. Voices from Women's Liberation*. New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press. 2007.

BRAITHWAITE, Ann. « The Personal, the Political, Third-Wave, and Postfeminisms ». *Feminist Theory* 3 (2002) : 335-344.

DICKER, Rory. *A History of U.S. Feminisms*. Berkeley : Seal Press, 2008.

DICKER, Rory, et Alison PIEPMEIER. *Catching a Wave: Reclaiming Feminism for the 21st Century*. Boston : Northeastern University Press, 2003.

DRIVER, Susan (sous la direction de). *Queer Youth Cultures*. Albany, NY : The State University of New York Press, 2008.

FINDLEN, Barbara. *Listen Up: Voices from the Next Feminist Generation.* Emeryville : Seal Press, 1995.

FRITH, Hannah. « Young Women, Feminism and the Future: Dialogues and Discoveries ». *Feminism Psychology* 11 (2001) : 147-151.

GENZ, Stephanie. « Third Way/ve: The Politics of Postfeminism ». *Feminist Theory* 7 (2006) : 333-353.

GILL, John. *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth Century Music*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1995.

GILLIGAN, Carol. *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1982.

HALBERSTAM, Judith. « What's that Smell?: Queer Temporalities and Subcultural Lives ». *International Journal of Cultural Studies* 6 (2003) : 313-333.

HARRIS, Anita (sous la direction de). *Next Wave Cultures: Feminism, Subcultures, Activism*. Londres et New York : Routledge, 2008.

HEYWOOD, Leslie et Jennifer DRAKE (sous la direction de). *Third Wave Agenda, Being Feminist, Doing Feminism*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997 .

HOWARD, Judith A. et Carolyn ALLEN (sous la direction de). *Feminisms at a Millenium*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 2000.

KEARNEY, Mary Celeste. « Coalescing : The Development of Girls' Studies ». *Feminist Formations* 21 (2009) 1-28.

KRAMARAE, Cheris et Paula A. TREICHLER (sous la direction de). *A Feminist Dictionnary*. Boston : Pandora Press, 1985.

LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches by Audre Lorde*. Berkeley : The Crossing Press, 1984.

McROBBIE, Angela. *Feminism and Youth Culture. From Jackie to Just Seventeen*. Londres : MacMillan Education Ltd, 1991.

MENDOZA, Breny. « Transnational Feminisms in Question ». *Feminist Theory* 3 (2002) : 295-314.

ORR, Catherine M.. « Charting the currents of the Third Wave ». *Hypatia* 12 (1997) : 29-45.

PURVIS, Jennifer. « Grrrls and Women Together in the Third Wave: Embracing the Challenges of Intergenerational Feminism(s) ». *NWSA Journal* 16 (2004) : 93-123.

REGER, Jo. « Where Are the Leaders? Music, Culture and Contemporary Feminism ». *American Behavioral Scientist* 50 (2007) : 1350-1369.

RHODES, Jacqueline. « Substantive and Feminist Girlie Action: Women Online ». *College Composition and Communication* 54 (2002) : 116-142.

RYAN, Barbara (sous la direction de). *Identity Politics in the Women's Movement*. New York et Londres : New York University Press, 2001.

SHNEER, David et Caryn AVIV. *American Queer; Now and Then*. Boulder et Londres : Paradigm, 2006.

SOLANAS, Valérie (traduit de l'américain par Emmanuèle de Lesseps). *Scum Manifesto. Association pour tailler les hommes en pièces*. Paris : Mille et Une Nuits, 2005.

TASKER, Yvonne, et Diane NEGRA (sous la direction de). *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham, NC : Duke University Press, 2007.

WALKER, Rebecca (sous la direction de). *To Be Real: Telling the Truth and Changing the Face of Feminism*. New York : Anchor Books, 1995.

WALTERS, Suzanna Danuta. « From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace (Or, Why Can't a Woman Be More like a Fag?) ». *Signs* 21 (1996) : 830-869.

WEKKER, Gloria. « Still Crazy after All Those Years...: Feminism for the New Millennium ». *European Journal of Women's Studies* 11 (2004) : 487-500.

## Ouvrages sur la musique et le genre, et sur la culture « grrrl » :

BAYERL, Katherine. « Mags, Zines, and gURLs: The Exploding World of Girls' Publications ». *Women's Studies Quarterly* 28 (2000) 287-292.

BAYLES, Martha. *Hole in Our Soul. The Loss of Beauty and Meaning in American Popular Music*. Chicago : University of Chicago Press, 1996.

BAYTON, Mavis. *Frock Rock: Women Performing Popular Music*. Oxford et New York : Oxford University Press, 1998.

BELZER, Hillary. « Words + Guitar: The Riot Grrrl Movement and Third-Wave Feminism ». Mémoire de Master, Georgetown University, 2004.

CARSON, Mina, Tisa LEWIS et Susan M. SHAW. *Girls Rock! Fifty Years of Women Making Music*. Lexington : University Press of Kentucky, 2004.

CLAWSON, Mary Ann. « When Women Play the Bass. Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music ». *Gender and Society* 13 (1999) : 198-210.

EILERAAS, Karina. « Witches, Bitches & Fluids: Girl Bands Performing Ugliness as Resistance ». *TDR* 41 (1997) : 122-139.

EVANS, Lisa. *Women, Sex and Rock'n'Roll: In their own Words*. Boston : Pandora Press, 1994.

GAAR, Gillian G.. *She's a Rebel: The History of Women in Rock & Roll*. Seattle : Seal Press, 1992.

GAMBOA, Vera Caisip. « Revolution Girl Style Now: Popular Music, Feminism and Revolution ». Mémoire de Master, Simon Fraser University, 1996.

GAROFALO, Gitana et Jessica ROSENBERG. « Riot Grrrl: Revolution from within », *Signs* : *Feminisms and Youth Cultures* 23 (1998) : 809-841.

GARRISON, Ednie Kaeh. « U.S. Feminism-Grrrl Style! Youth (Sub)Cultures and the Technologics of the Third Wave ». *Feminist Studies* 26 (2000) : 141-170.

GREEN, Karen et Tristan TAORMINO (sous la direction de). *A Girl's Guide to Taking Over the World, Writings from the Girl Zine Revolution*. New York : St Martin's Griffin, 1997.

HARRIS, Anita. « gURL Scenes and Grrrl Zines: The Regulation and Resistance of Girls in Late Modernity ». *Feminist Review* 75 (2003) : 38-56.

HAYES, Eileen M.. *Songs in Black and Lavender; Race, Sexual Politics and Women's Music.* Chicago : University of Illinois Press, 2010.

JUNO, Andrea (sous la direction de). *Angry Women in Rock, Vol. 1*. New York : Juno Books, 1996.

KEARNEY, Mary Celeste. *Girls Make Media.* New York : Routledge, 2006.

LEBLANC, Lauraine. *Pretty in Punk, Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*. New Brunswick : Rutgers University Press, 2001.

LEONARD, Marion. *Gender in the Music Industry*. Aldershot, UK et Burlington, VT : Ashgate, 2007.

MARCUS Sara. *Girls to the Front. The True Story of the Riot Grrrl Revolution*. New York : Harper Perennial, 2010.

McDONNELL Evelyn et Ann POWERS. *Rock She Wrote: Women Write about Rock, Pop and Rap*. New York : Delta, 1995.

MONEM, Nadine (sous la direction de). *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!* Londres : Black Dog Publishing, 2007.

O'BRIEN, Lucy. *She Bop: The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*. Londres et New York : Penguin Books, 1995.

PIEPMEIER, Alison. *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*. New York et Londres : New York University Press, 2009.

RAHA, Maria. *Cinderella's Big Score, Women of the Punk and Indie Underground*. Emeryville : Seal Press, 2005.

RAPHAEL, Amy. *Grrrls, Viva Rock Divas.* New York : St Martin's Griffin, 1995.

REYNOLDS, Simon et Joy PRESS. *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock and Roll*. Cambridge : Harvard University Press, 1996.

RUDDEN, Patricia S. (sous la direction de). *Singing for Themselves: Essays on Women in Popular Music*. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2007.7

SCHILT, Kristen. « 'I'll Resist with Every Inch and Every Breath': Girls and Zine Making as a Form of Resistance ». *Youth Society* 35 (2003) : 71-97.

WALD, Gayle. « Just a Girl? Rock Music, Feminism, and the Cultural Construction of Female Youth ». *Signs* 23 (1998) : 585-610.

WHITELEY, Sheila (sous la direction de). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Londres : Routledge, 1997.

--- *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity.* Londres et New York : Routledge, 2000.

ZOBL, Elke. « Comparative Perspectives Symposium: Feminist Zines, Cultural Production, Transnational Networking, and Critical Reflection in Feminist Zines ». *Signs, Journal of Women in Culture and Society* 35 (2009) : 1-12.

## Ouvrages sur le carnaval et le carnavalesque :

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

BELLEAU, André. « Bakhtine et le multiple ». *Études françaises* 6 (1970) : 481-487.

DOUVILLE, Olivier. « Fêtes et contextes anthropologiques ». *Adolescence* 53 (2005) : 639-648.

HEERS, Jacques. *Fêtes des fous et Carnaval*. Paris : Hachette, 2007.

HOY, Mikita. « Bakhtin and Popular Culture ». *New Literary History* 23 (1992) : 765-782.

LACHMANN, Renate, Raoul ESHELMAN et Mark DAVIS. « Bakhtin and Carnival: Culture as Counter-Culture ». *Cultural Critique* 11 (1988-1989) : 115-152.

LOMBARD-JOURDAN, Anne. *Aux origines de Carnaval*. Paris : Odile Jacob, 2005.

PETRIS, Loris. « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne ». *L'Information Littéraire* 2 (2006) : 12-21.

WEBB, Darren. « Utopia, Modernity and the Carnivalesque ». *Theory, Culture & Society* 22 (2005) : 121–138.

## Ouvrages consacrés à Dionysos et aux réjouissances dionysiaques :

ACKER, Clara. *Dionysos en transe : La voix des femmes*. Paris : L'Harmattan, 2002.

BLAISE, Benoît. « La réalité selon Nietzsche », *Revue philosophique* 4 (2006) : 403-420.

BONNEFOY, Yves (sous la direction de). *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Paris : Flammarion, 1981.

DARAKI, Maria. *Dionysos et la déesse Terre*. Paris : Editions Arthaud, 1994.

DETIENNE, Marcel. *Dionysos à ciel ouvert*. Paris : Hachette, 1985.

--- *Dionysos mis à mort*. Paris, Gallimard, 1998 (première édition 1977).

GOETSCHEL, Jacques. « Théâtralité hors théâtre : pour lire Nietzsche ». *Les études philosophiques* 73 (2005) : 145-182.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine. *Dionysos et les Bacchantes : Figures et Mythes*. Monaco : Editions du Rocher, 2007.

JACCOTTET, Anne-Françoise. *Choisir Dionysos : Les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme I*. Zurich : AKANTHUS, 2003.

MAFFESOLI, Michel. *L'Ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*. Paris : Librairie des Méridiens, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich (traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy). *La Naissance de la tragédie*. Paris : Gallimard, 1977.7

--- (traduit de l'allemand par Cornélius Heim). *La Naissance de la tragédie*. Paris : Editions Gonthier, 1964.

--- *Oeuvres*. Paris : Editions Robert Laffont, 2009.

SERVIER, Jean (sous la direction de). *Dictionnaire critique de l'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

SCHLESIER, Renate. « L'extase dionysiaque et l'histoire des religions » *Savoirs et clinique* 8 (2007) : 181-188.

TRIOMPHE, Robert. *Prométhée et Dionysos, ou la Grèce à la lueur des torches*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. *L'Univers, les dieux, les hommes*. Paris : Seuil, 1999.

--- *Œuvres II : Religions, rationalités, politiques*. Paris : Seuil, 2007

## Ouvrages théoriques ou philosophiques divers :

ARENDT, Hannah. *La Crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1972.

BARTHES, Rolland. *Mythologies*. Paris : Editions du Seuil, 1957.

BAUDRILLARD, Jean. *Amérique*. Paris : Grasset, 1986.

--- *Carnaval et cannibale*. Paris : L'Herne, 2008.

--- *L'Echange symbolique et la Mort*. Paris : Gallimard, 1976.

--- *La société de consommation*. Paris : Editions Denoël, 1970.

--- *Le Complot de l'art, illusion et désillusion esthétiques*. Paris : Sens et Tonka, 2005.

--- *Les Stratégies Fatales*. Paris : Grasset, 1983.

BAUDRILLARD, Jean et Marc GUILLAUME. *Figures de l'altérité.* Paris : Descartes et Cie, 1994.

BERGSON, Henri. *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 2008.

BEY, Hakim (traduit de l'américain par Christine Tréguier). *TAZ : Zone Autonome Temporaire*. Mercuès : L'Eclat, 1997.

CALDERON DE LA BARCA, Pedro (traduit de l'espagnol par Bernard Sesé). *La Vie est un songe*. Paris : GF-Flammarion édition bilingue, 1992.

CHOMSKY, Noam. *Perspectives politiques*. Marseille : Le Mot et le reste, 2007.

DE CERTEAU, Michel. *La Culture au pluriel*. Paris : Seuil, 1993.

DEBORD, Guy Ernest. *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992.

--- *Rapport sur la construction des situations*. Paris : Internationale Situationniste, 1957.

DURKHEIM, Emile. *Emile Durkheim, Textes. 1. Eléments d'une théorie sociale*. Paris : Éditions de Minuit, 1975

--- *Le Suicide*. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

GANDON, Francis. *De dangereux édifices : Saussure lecteur de Lucrèce, les cahiers d'anagrammes consacrés au De Rerum Natura*. Louvain et Paris : Editions Peeters, 2002.

GIRARD, René. *La Violence et le sacré*. Paris : Grasset et Fasquelle, 1972.

JOYAUX (KRISTEVA), Julia. *Le Langage, cet inconnu.* Paris : Le Point de la question (S.G.P.P.), 1970.

MARCUSE, Herbert (traduit de l'allemand par Monique Wittig). *L'Homme unidimensionnel*. Paris : Les Editions de Minuit, 1968.

STEINER, Georges (traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat). *Grammaires de la création*. Paris : Gallimard, 2001.

VANEIGEM, Raoul. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris : Gallimard, 1967.

## **Autres** :

BREEDLOVE, Lynn. *Godspeed*. New York : St Martin's Press, 2002.

SMITH, Patti. *Seventh Heaven*. Boston : Telegraph Books, 1972.

--- (traduit de l'américain par Héloïse Esquié). *Just Kids*. Paris : Editions Denoël, 2010.

## **Ressources Internet :**

ALI, Lorraine. « The Grrls Fight Back: Girl-Rock Tour Is Also a Lesson in Self-Defense ». *The Los Angeles Times*, 27 juillet 1995, consulté en ligne dans les archives du quotidien http://articles.latimes.com/1995-07-27/entertainment/ca-28574_1_riot-grrl (accès 31 octobre 2010).

BEARER, Paul. « Lunachicks : Chicks on Speed ». *Seconds Magazine*, Numéro 20, 1992, accès en ligne http://www.secondsmagazine.com/pages/articles.php (accès 2 octobre 2010)

BENQUET, Marlène. « Note de lecture ». consulté en ligne sur http://socio.ens-lsh.fr/livres/livres_becker_outsiders_note.php (accès 8 novembre 2010).

BLOCK, Adam. « Spew 2 Is the Carnivallike Convention of Queer Misfits ». *The Advocate*, 25 février 1992, 77, accessible en ligne sur http://www.monkeychicken.com/AdamBlock/1992_2_25spew.pdf (accès 2 novembre 2010)

DE ROGATIS, Jim. « Prisoner of Punk ». S*pin*, mai 2000, en ligne sur le site officiel de Jim DeRogatis http://www.jimdero.com/Bangs/Bangs%20Spin%20EX.htm (accès 15 avril 2007).

--- « Interview avec Lester Bangs ». novembre 1999, en ligne sur le site du magazine musical Internet « Perfect Sound Forever », http://www.furious.com/perfect/lesterbangs2.html (accès 12 juin 2009).

Chideya FARAI, Melissa ROSSI et Dogen HANNAH. « Revolution, Girl Style ». *Newsweek*, 23 Novembre 1992. Consulté en ligne sur http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/washingtonpost.html (accès 15 décembre 2010).

HEX, Celine. « Fierce, Funny, Feminists : Gloria Steinem and Kathleen Hanna ». *BUST*, hiver 2000, disponible en ligne sur http://www.feministezine.com/feminist/funny/Fierce-Funny-Feminists.html (accès 21 octobre 2010).

LOVE Courtney. « Viewpoint ». *Melody Maker*, Avril 1993, en ligne sur http://www.moonwashedrose.com/media/media.html jusqu'en 2007

LIVELY, Taron. « Police Reaching Out To Mount Pleasant ». *Washington Times*, 7 mai 2006, en ligne sur les archives Internet du *Washington Times* http://www.washingtontimes.com/news/2006/may/6/20060506-112727-3601r/?page=2 (accès 18 octobre 2010)

MALKIN, Nina. « It's a Grrrl Thing: Punk Rock, Explosive Politics, and No Boys Allowed. Will Riot Grrrl Refocus Feminism or Fry in Its Own Fury ? ». *Seventeen*, mai 1993, 80-82, disponible en ligne sur http://cerebro.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/seventeen.html (accès 6 novembre 2010)

McLAREN Malcom. « Punk Celebrates 30 Years of Rebellion ». *BBC News*, vendredi 18 août 2006 http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/5263364.stm (accès 2 juin 2009).

NELSON, Chris. « The Day the Music Didn't Die ». *Seattle Weekly*, 8 août 2001, en ligne dans les archives de *Seattle Weekly* http://www.seattleweekly.com/2001-08-08/music/the-day-the-music-didn-t-die/2/ (accès 18 octobre 2010).

NGUYEN, Mimi. Sans titre. *Punk Planet* n°40, novembre/décembre 2000 en ligne sur http://threadandcircuits.wordpress.com/2010/03/28/58/#comments (accès 2 novembre 2010)

SCHILT, Kirsten. « A Little Too *Ironic*: The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians. ». *Popular Music and Society*, Vol. 26, No. 1, 2003. Consulté en ligne sur http://www.public.asu.edu/~kleong/riottgrrl%20analysis.pdf (accès 15 décembre 2010).

SHROEDER, Amy. « A Brief History and Future of Ladyfest ». *Venus Magazine*, 2001, 45. Accessible en ligne sur http://www.grassrootsfeminism.net/cms/sites/default/files/Venus_press_US_winter%202001.pdf (accès 20 octobre 2010)

SPENCER, Lauren. « Grrrls Only ». *Washington Post*, 3 janvier 1993. Consulté en ligne sur http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/washingtonpost.html (accès 15 décembre 2010).

VAIL, Tobi. *The Jigsaw Underground*. Blog personnel http://jigsawunderground.blogspot.com/ (accès 15 octobre 2010).

WHITE, Emily. « Revolution Grrrl Style Now ! ». *The Chicago Reader*, 25 septembre 1992. Consulté en ligne sur http://www.cs.xu.edu/~tankgirl/twelvelittlegrrrls/articles/washingtonpost.html (accès 15 décembre 2010).

Site officiel de Rock and Roll Camp for Girls Portland. http://www.girlsrockcamp.org/about/ (accès 20 octobre 2010).

Site officiel du Ladyfest Olympia 2000. http://www.ladyfest.org/index3.html (accès 22 octobre 2010).

Site officiel du National Women's Music Festival. http://www.wiaonline.org/ (accès 13 septembre 2010).

Site officiel du Michigan Womyn's Festival. http://www.michfest.com/tickets/index.htm (accès 13 septembre 2010).

Site officiel de la Feminist Majority Foundation. http://feminist.org/rock4c/index.html (accès 15 septembre 2010).

Site officiel de Third Wave Foundation. http://www.thirdwavefoundation.org/about-us/history/ (accès 25 octobre 2010).

Interview des Lunachicks par Ted, 16/05/95, *Flipside*, août-septembre 1995, consulté en ligne. http://users.erols.com/shydoll/luna_flip.html (accès 2 octobre 2010).

Site officiel de Kill Rock Stars. http://www.killrockstars.com/about/

Site officiel de K Records. http://www.krecs.com/html/info/ (accès 5 octobre 2010).

Site officiel de Sub Pop. http://www.subpop.com/ (accès 5 octobre 2010).

Site officiel de la radio de l'Université d'Evergreen. http://kaos.evergreen.edu/about.html (accès 12 octobre 2010)

Site officiel de Positive Force. http://www.positiveforcedc.org/ (accès 19 octobre 2010).

Site officiel du groupe Le Tigre.
http://www.letigreworld.com/sweepstakes/flash_site/fact/fact.html (accès 20 octobre 2010).

Site officiel du musée de la musique de Seattle, page dédiée à la rétrospective consacrée au phénomène riot grrrl. « Experience Music Project : Riot Grrrl Retrospective »
http://www.empsfm.org/exhibitions/index.asp?articleID=669 (accès 12 octobre 2010).

## Fanzines :

Il est à noter que, pour de nombreux fanzines, le référencement ne peut être établi convenablement. En effet, il est souvent impossible de connaître tantôt la date de leur publication, tantôt leur(s) auteur-e-s, tantôt encore la ville dans laquelle ils ont été produits. Nous présentons donc ici une bibliographie incomplète, mais qui nous semblait néanmoins utile.

*Bikini Kill. A Color and Activity Book*. (Tobi Vail et Kathleen Hannah ?)

BUNNEL, Jacinta et Julie NOVAK. *Girls are not Chicks Coloring Book*. Rosendale, NY.

BUNNEL, Jacinta. *I Do Not Want You to Leave*. Rosendale, NY : 2004.

Bunnies on Strike. *Bunnies Strike Talking. Spoken Word Zine #1*. 2004.

CHELLA. *Adventures in Menstruating #1*. Août 2005

CHELLA. *Adventures in Menstruating #2*. Yorkshire, Angleterre : Avril 2006.

*Clac ! #2. Spécial Ladyfest Toulouse*. (2006 ?)

CORINNE, Tee. *Cunt Coloring Book*. Réédition non datée (1ère édition 1973).

*Gouines.in.Malibu #1*. Toulouse : Octobre 2005.

JENNINGS, Tom. *Homocore #1.* San Francisco : Septembre 1988.

JENNINGS, Tom. *Homocore #2.* San Francisco : Décembre 1988.

JENNINGS, Tom. *Homocore #3.* San Francisco : Février 1989.

K., *Cloporte*.

*Ladyfest Berlin Zine, part 3*. Berlin : 2005.

*Libre de se battre : Un projet d'autodéfense interactif.* (version française du livret américain Free to Fight), Lyon : 1996.

LIPTROT, Michelle. *'Bondage Up Yours'. Experiences of Female Punks in the Nineteen Nineties*. Londres : In the Spirit of Emma, 2004.

*Queers Bash Back, Principles of Engagement : The Anarchist Influence on Queer Youth Culture*.

RIOT GRRRL BELGIUM. *Flappergathering #5*. décembre 2004.

## Entretiens menés par l'auteure du présent travail :

BETH. New York (dans deux bars différents), juin 2009.

DYANNE. Portland (à son domicile), septembre 2008.

NORTHERN STAR. Interview par e-mail, septembre 2008.

PONYBOY. Seattle (dans les locaux de l'association Vera Project), septembre 2008.

QUEERCONTROL RECORDS. Entretien croisé avec Yag, Marlene et Jocelyn. San Francisco (locaux du label).

SCREAMCLUB. Toulouse (dans un squatt toulousain à l'occasion d'un concert de Sreamclub), octobre 2007.

WOLFE, Alison. Bordeaux (à l'occasion d'un Ladyfest), avril 2008.

--- Barcelone (à l'occasion d'un Ladyfest), octobre 2005.

# Discographie :

BIKINI KILL. *Bikini Kill*. Kill Rock Stars, 1992.
--- *Pussy Whipped*, Kill Rock Stars, 1993.
--- *The C.D. Version of the First Two Records*. Kill Rock Stars, 1994.
--- *Reject All American*. Kill Rock Stars, 1996.
--- *The Singles*. Kill Rock Stars, 1998.

BIKINI KILL/ HUGGY BEAR. *Yeah Yeah Yeah Yeah/Our Trouble Youth*. Kill Rock Stars, 1992.

BLONDIE. *Blondie*. Private Stock Records, 1976.
--- *Plastic Letters*. Chrysalis, 1977.
--- *Parallel Lines*. Chrysalis, 1978.

BRATMOBILE. *Pottymouth*. Kill Rock Stars, 1993.
--- *The Real Jannelle*. Kill Rock Stars, 1994.

CLASH (The). *The Clash*. CBS Records, 1977.
--- *London Calling*. CBS Records, 1979.
--- *Combat Rock*. Epic, 1982.

CRASS. *The Feeding of the 5000*. Crass Records, 1978.

HEAVENS TO BETSY. *Calculated*. Kill Rock Stars, 1993.

HOLE. *Pretty on the Inside*. Caroline Records, 1991.
--- *Celebrity Skin*. Geffen Records, 1998.
--- *Live Through This*. Geffen Records, 1994.

L7. *L7*. Epitaph Records, 1988.
--- *Smell the Magic*. Sub Pop, 1990.
--- *Bricks are Heavy*. Slash Records, 1992.
--- *Hungry for Stink.* Slash Records, 1994.

--- *The Beauty Process*. Slash Records, 1997.
--- *Slap Happy*. Wax Tadpole, 1999.

LUNACHICKS. *Babysitters on Acids*. Blast Records, 1989.
--- *Binge and Purge*. Safe House, 1992.
--- *Jerk of All Trades*. Go Kart Records, 1995.
--- *Pretty Ugly*. Go Kart Records, 1997.
--- *Luxury Problem*. Go Kart Records, 1999.

MINOR THREAT. *Minor Threat*. Dischord, 1981.

NEW YORK DOLLS. *Too Much Too* Soon. Mercury Records, 1974.

NIRVANA. *Smells Like Teen Spirit*. Geffen Records, 1991.

RAMONES (The). *The Ramones*. Sire Records, 1976.
--- *The Ramones Leave Home*. Sire Records, 1977.
--- *Rocket to Russia*. Sire Records, 1977.

SEX PISTOLS. *Never Minds the Bollocks, Here Come the Sex Pistols*. Virgin, 1977.

SIOUXSIE AND THE BANSHEES. *The Scream*. Polydor, 1978.

SLITS (The). *Cut*. Island Records, 1978.
--- *Return of the Giant Slits*. CBS Records, 1981.

SMITH (Patti). *Horses*. Arista, 1975.
--- *Twelve*. Columbia Records, 2007.

PATTI SMITH GROUP. *Radio Ethiopia*. Arista, 1976.
--- *Wave*. Arista, 1979.

STOOGES (The). *The Stooges*. Elektra, 1969.
--- *Fun House*. Elektra, 1970.

V.A. *Free to Fight*. Candy Ass Records, 1995.

V.A. *International Pop Underground Convention*. K Records, 1991.

V.A. *Kill Rock Stars*. Kill Rock Stars, 1991.

V.A. *No New York*. Antilles Records, 1978.

V.A. *There'a Dyke in the Pit*. Outpunk, 1992.

VELVET UNDERGROUND AND NICO (The). *The Velvet Underground and Nico*. Verve Records, 1967.

X-RAY SPEX. « Oh Bondage, Up Yours ! »/« I'm a Cliché ». Virgin Records, 1977.
--- *Germ Free Adolescents*. EMI, 1978.

# ANNEXES

# Entretiens

A titre d'exemple, nous avons choisi de retranscrire ici trois des huit entretiens que nous avons menés dans le cadre de ce travail doctoral. Il s'agit de donner un aperçu du type de conversations que nous avons pu avoir avec nos répondant-e-s, et d'informations que nous avons pu glaner dans le cadre de ces entretiens. C'est d'une part pour refléter la variété des parcours et des formes d'activisme de nos répondant-e-s et en donner un échantillon que nous avons choisi précisément ces trois-ci, et d'autre part parce qu'ils nous semblaient peut-être être les plus riches.

Le premier a été mené dans la ville de Portland, dans l'Etat de l'Oregon, en septembre 2008 avec Dyanne, musicienne, chanteuse, auteure et compositrice dans les groupes Red Herring et Forsorcerers. Elle jouait aussi précédemment dans le groupe Harum Scarum. Le second mené à San Francisco en septembre 2008, est un entretien croisé avec Marlene, Yag et Jocelyn, les trois co-fondatrices du label indépendant Queercontrol Records. Deux d'entre elles, Marlene et Yag, jouent par ailleurs dans le groupe Box Squad. Enfin le troisième a été mené à Bordeaux en avril 2008, lors d'un Ladyfest, auprès d'Allison Wolfe. Anciennement chanteuse de Bratmobile, elle faisait partie du tout premier réseau riot grrrl et est aussi à l'origine du concept de Ladyfest. Elle chante actuellement dans le groupe Partyline.

Nous avons réalisé nos entretiens en personne, les avons enregistrés avec un camescope (avec ou sans image, en fonction des souhaits de nos répondant-e-s), dans un lieu laissé au choix des personnes interrogées, puis nous les avons retranscrits. A quelques reprises, la compréhension de certains mots ou de certaines phrases est rendue impossible par des bruits parasites, et par ailleurs la bande de la cassette de l'entretien avec Allison Wolfe a

été abimée sur quelques minutes. Dans notre retranscription, nous avons donc été contrainte de matérialiser ces défaillances techniques par « XXXXXX ».

## Entretien avec Dyanne, Portland, à son domicile, septembre 2008.

*Could you first introduce yourself, and tell me a little about your current and past projects?*

> My name is Dyanne, and I've been playing in bands for about fourteen years. Often on, mostly on punk rock projects but some other things as well. Currently I'm playing in two bands. One is called Red Herring (I'm the only woman in the project, but I play with two other amazing feminist punk rock guys), and, the idea of the band is we are tuba/banjo and drums, and it challenges traditional music's…well you can make punk rock with any instrument you use. It's more…the idea that's behind the music more than the instrument you're playing. Bands play the same kind of music with the same kind of sound, so…that's why that band formed, it was to…that's what punk rock is about, to be able to do whatever you want…

*Because you feel a kind of pressure? Like being compelled to use a guitar for example to be a « punk » band?*

> I think that there are so many cliques and genres within punk rock that…people still try to fit into a format, still put themselves in a box, of « I'm a hardcore band, I'm a punk rock band, I'm a queer band », and a lot of bands, are trying…sounds happen in different places, countries, cities, but people create music that sound similar, but I think a lot of punk rock is change that people try to sound like bands they have already heard before. So the idea of this band was, that we still try to play that music but mess up the idea that punk rock is a formula, that's whatever you make it.

*So you would definitely describe your music as punk.*

> Yes most definitely. It's definitely a punk rock sounding music, and we still have the spirit because we believe in DIY and anti-oppression and breaking down hierarchies, personal politics as well as political. But also that, people walk in and, see a tuba and a banjo, and are like « I don't wanna see this weird stuff » and we're like, « actually, we're playing the same music as you, it just looks different ». I mean also it can inspire, we've played shows in small towns, where some kid stopped by and he's in a high school band and he plays the saxophone, and he's like « I never thought I could do that with this », well you can make any music with any instrument, it's just the feeling behind it, I think it's the mood. I mean for me punk rock is a really emotional

music, like you can go into a space and share, like anger and angst, and happiness, and disapointment, and whatever your feelings are in the world, and everyone sharing it together, so. So that's one project and then I started a new project called the Forsorcerers. It's an all-women metal band.

*And can you tell me what is different with playing in a metal band ? Are you playing guitar and singing?*

I'm playing bass and singing. Metal has always been a different genre of music…that I think I've never categorize or thought to… It seems that the metal scene is not very interested in challenging themselves on dealing with oppression. There's sexism, racism, homophobia, but that's really not part of the metal scene, and even though we are not planning on being part of the metal scene, we're still punk rockers and, because we are identified as queer, and we're women, we're part of that scene as well. But, really, it's just interesting music. I like it just for the musical genre, and just especially because a lot of metal is based out of classical music. I was trained classically when I was a kid, so now I'm re-learning everything… when I was 5 years old and playing classical music, but playing with distortion, and it's pretty fun. So those are my current projects. And hum, my past projects…I've been in numerous bands, but my biggest one, that I did for about six to eight years, was a band called Harum Scarum, and it was an all-women punk band.

*Was it a Portland-based band as well?*

Yes. My band mates had just moved to Portland, and I was playing in a band called What's Her Face [?], which was two women and one man, and we were just friends and, we were terrible, but it was fun. I played the drums. And Shari, who was my band-mate [avec Harum Scarum] who played drums, saw us play once and asked me « have you ever played the bass ? » I said « I haven't, I never played it before… » « Do you wanna play in our band ? You can have my bass » So she gave me her bass, I started playing with them, and did it for eight years. Touring two to three times out of the year, recording, and…

*Was it your first all-women band experience?*

Yes.

*Was it in some ways different, did you find it empowering, or…?*

Most definitely. Just, the relationship that we had with each other, playing shows and all the challenges of being at a punk rock show, where, there are always men trying to take the equipment out of my hands, or try to tell me how to adjust my sound, some men, who would never do this to another man, you would never see this happen. But who would tell me « oh why don't you do this or this or this? », and I was like, « look, if you touch my…well do not touch my equipment. » But then at the end of the show… or someone yelling us sexist comments… but I could talk to all my bandmates about it, and they would understand. Like, everybody knew what it felt like, to be put down as a woman, to not be treated as equal, and to not be respected, to be seen as a lesser musician, and I think there was a lot of that, of people who would come up and say « I thought that you would suck when I first saw four women come on the stage, but you were really great », and telling them, that it was not a compliment, because it's

a huge disrespect to women musicians everywhere… So that was empowering and also, for all the years we come and play shows, there would be lot of, women of all ages, but especially young women, would come to the show and…hmm I can count these five times like this, there was some girl who was standing in the back, maybe holding her boyfriend's coat, and then she would come up to me and ask me « How did you learn how to do this? How did you find this? » « Well, I was asked. » I'm pretty lucky in Portland there's a lot of women musicians here, and I just wasn't afraid about what anyone thought of me. And I think, that coming from this small town of Portland, of a really close-knit punk rock community where people really love each other, and there wasn't any judgement. Well in the old days maybe. Maybe there is more now, but. People were really supportive, so, I didn't care what anybody would think of me, and I made music. And at least five or six times, I would offer, « Do you want me to show you something on the bass? I can teach you some things, if you find a bass to play ». And three different people, I came back the next year and they had started a band. And that was the most inspiring and empowering, coming back and see that people were taking from, like what we were doing, and building their own thing out of that.

*Are there bands that inspired you that way?*

Before I was playing in bands, it was Blondie, the Pretenders, Janis Joplin, Patti Smith, really strong, dynamic people that were up there, and doing pretty interesting things, and didn't care what people thought of them. Joan Jett was another person I listened to. I was also inspired by Bikini Kill. Fleetwood Mac. Just bands with really good musicians and especially seeing women up there, really strong women that… writing lyrics, playing music. Yeah definitely, my start was mainly more popular mainstream music. Cause I remember I was in my first punk band when I was 15, it was call Spoutnik, and I had never really heard punk rock besides some of the bands that I mentioned. And they gave me a tape of the Ramones, and Sex Pistols, and I liked the Ramones, the Sex Pistols I was « ah, this is ok », I liked it for the political content, but it lacked something. I just wanted to see…like I watched videos of it, started going to punk rock shows in Portland, and I just wanted to see more women playing. And at the time there was a band in Portland called Detestation, they had a woman singer, and there were loads of bands with women singers. But I think it would take a few years until I started to see other women musicians playing political music. I mean earlier there was Hazel and Sleater Kinney and all those bands, and I liked seeing women playing music but I wanted music that actually talked about changing things. I figure if you're gonna be up there on the stage, people are listening to you, share ideas. Even if they're emotional, personal, or political, just that sharing back and forth, as opposed to just to be out there and to be entertainment. I liked bands that would actually talk a lot about political things that are happenning and, like loads of european bands like La Fraction, Post Regiment, Lost World, bands that actually had a lot to say, and were really challenging the ideas of misogyny and homophobia.

*You are talking about sharing ideas and stuff, but also about underground bands, do you find there is a kind of contradiction, or an issue dealing with the desire to stay underground, and at the same time the desire to share or spread political or radical ideas?*

A contradiction. Hmm… I think I know a lot of people that still stay true to DIY and are not going to major labels, and playing their own music, I mean putting out their own music, and playing shows that don't cost more than 5 or 6 dollars. I mean,

definitely there are bands like Chumbawamba, that was an underground punk band for years, and went mainstream in order to spread a political message, I understand the idea why they did that, but yeah it definitely seems that…you know they have political liner notes in their CDs, but you listen to their songs and they are pop songs, so…they tried to spread their message but it didn't really work. I think it is not popular, and I don't see it becoming popular anytime soon…so working within that system, I don't think will actually work, because you'll be censored, you're controlled, it's not your art it's the company's art, it's not what you created, somebody owns you. I think that…At least playing for years with Harum Scarum, for me, I just felt very successful. Like we toured one time in Europe and came back the next time, and there were so many people coming at the shows, so many people who wanted to talk, and who were writing zines, books, doing films, and just having that each time, being able to talk about my experience and in general, about the experience of women playing music here in Portland…I can definitely see an amazing network of people growing, that still are pretty true to doing things with the least harm or the least amount of oppression to people around you. So…I don't know if that's exactely what you meant.

*It is. So I guess even if you were asked to wouldn't sign on a major label?*

No. I feel like it would take my soul away. I don't think that I could create anything that would be true to my heart if I had to compromise it because of economic value. I prefer to be able to say what I want to say, and talk openly and honestly about politics. XXXXXX racism sucks let's talk about it, misogyny sucks, let's talk about it. Coming out and talking about the Bush administration, talking about domestic violence. Yeah for me it's not, like signing with a major label, it's not about making money it's about making change. You're not being true to yourself anymore, it's just a job.

*So for you, playing music isn't a way of making money and make a living, it's another realm?*

It would be wonderful if it would worked out like that, actually I would love to be able to live off my music. As long as we're living in a capitalist society it probably won't work that way. Everybody pays three dollars to get into a show, and it's not really enough to pay your rent and bills. Hmm. And I think the idea of being under pressure, like I have to do it to make my living might compromise the music. Instead of being a creative project, like for me it's fulfilling my own needs, because I get to share with people, and I did meet people and talk with people, but it's special when it happens, it's not every single night you play a show, when one of those rare things happens, it's like this is why we're here, this is why we are building an idea of a community, whether it's punk rock or queer, or whatever it is. But there is this idea of community people talk about and it exists stronger times and weaker times. But I think having to do anything for money would, just put a lot of pressure on it. So in an ideal world, in a non capitalist world it would be wonderful just to be able to play a show and to be supported, and you don't have to go to a job four days a week that I don't really want to do, but I'm more willing to do go to a job I don't wanna do than to risk playing music and having that passion be lost.

*You used the word « community », is it for you the best word to qualify the network or the people you're hanging with? Like, in my academic mind, I have the word « subculture », or « network », I also can think of the word « friends ».*

Yeah, I think all of those word exist. For me, I wouldn't call… say that there is a punk rock community [en faisant le geste des guillements]. It's a punk rock subculture, a punk rock network, and there are friends. But what means the most to me, is that I feel that I do have a community here. It's more than just a network, people, like if somebody's sick, everyone comes by together, or if somebody gets injured, people start making phonecalls like « Who can make them food tonight? Who will check on them tomorrow? Who will take them to the doctor » and, I don't see that exists in many towns, but in Portland, there are so many amazing people that are willing to do that, that want to look out for everyone's well-being, and are willing for a long term commitment, to support each other, and that is the idea of community. That was originally why I got involved in punk rock, it wasn't just for networking or my own personal gain. I mean definitely there can be elements of that, but because I wanted a chosen family and people that believed in the same things that I do, or try to work on themselves, and also help other people. So that idea is what, why I also have been drawn more towards punk rock, then queer music, because I see a lot more elements of people wanting to have the idea of community within punk rock, and mutual aid. Definitely, there's hundreds and hundreds if not thousands of people in this town who identify as punk rock, and I wouldn't call it a community, there wouldn't be any connection there, but there's enough people here that it feels…like people really care for each other.

*Are those people also in bands, or people that just come to shows or activists or…?*

Hmm, mostly people who come to shows, people that play in other bands, or people that I've known, for almost fifteen years now, starting to be in different bands and…years ago there were so many bands and all wanted to play together. Like, with Harum Scarum there was this band called The Curse, and this band called Atrocious Madness, and we all played all our shows together and we liked that a lot. Now there's still quite a few bands, but mostly it's just the people that are really commited to going to shows, and putting on potlucks or community events, or political film nights, political radio station programs and it's more so individuals, just people that have been here, that wanna keep doing this and doing projects.

*And do you feel close to other political networks?*

I think that in the past, I've been a lot more affiliated to ecological groups, Earth First, groups devoted to save the environment, and also anti-racist action. I'm not affiliated with any of those groups right now. I just try to think of my individual friends and kind of dropped out of the…doing bigger groups.

*Can you tell me a few words about your record label Mississippi Records?*

We chose Mississippi cause Alex, who plays drums in my band Red Herring, he works there (well it's the record store he works at). But it's a friend of ours who is really dedicated to just putting out rare and interesting music like, soul music, or street music from Thailand, he just tries to find political or just diverse music from other places.

*So it's not a label that is only dedicated to punk.*

No, they rarely do punk actually. They just do things that somehow are challenging to the system.

*And with Harum Scarum, what label were you signed on?*

Hmm we did the first…let's see…the first was on Tribal War, it's a Portland based label, that just did punk stuff, and it was a friend of ours. The second we did ourselves, it was called Hex. We thought we'd start a record label but then we were just doing the band all the time, we didn't have time to start a label. So it was always different, and the third one was hmm…I can't remember how it's called…It was Billy's label. Everyone… like Tribal War was a record label for years and it stopped, so the idea was to do a record with them to start the label up again. And with Billy's label, it was « ok, start it up with this record ». And the second we decided we would do it ourselves.

*How did you deal with the distribution? On distros?*

We figured ourselves we'd just set up an e-mail adress, so that people write to us. But otherwise we would distribute it by going on tour, cause we toured twice a year, and just kept travelling, and people would contact us. Yeah we didn't have to do too much work for it. Larger distros would asked us for them, and do it themselves. I still have quite a few here, so…

*Ok, I'll keep that in mind…[rires] Have your state of mind since you were playing with Harum Scarum, or your goals?*

Hmm, I think that one state of mind that did change was, while playing with Harum Scarum, I think that we talked about it as a band, to play in a punk rock scene, because there was a lot more learning to be done about sexism and homophobia, and we had this idea that by being there and talking about our beliefs, that we would create change. And I think that was successful in some ways, but really, if someone doesn't want to change themselves, they're not gonna change at all. That's what has changed for me like as a goal…I still wanna play with women, possibly queer people, to have that general social experience, we understand each other. I don't want to teach anyone. I want people to educate themselves, do their own work of finding out how we've all been socialized into oppression, and that's everyone's individual work to do. And creating spaces where that's safer to do that, where people can come in and talk about what they've learned and…but yeah I no longer want to be a teacher. I like the idea of inspiring people but I'm not gonna tell anyone…well I still wanna talk about what, to me, is oppressive, and might think as inappropriate, but it's somebody else's work to figure it out for themselves. Before I used to have conversations for hours and hours with someone afterwards, basically just arguing back and forth about why I thought how they did was inappropriate, and it would end up usually by me saying « I'm done », and walking away. They maybe thought about it and learn something. But I no longer have that energy to give to people, and it's not worth it, like why should I do that, I'd better save my energy for people I care for. Do positive work. So that's how I'm different now. With Harum Scarum I had this rule of like we're coming, and we're gonna to talk to everyone, and challenge these ideas, and now I no longer…people challenge themselves, and if someone comes to me and want to have a good intellectual conversation, I'm willing to have it.

*Do you think that the network or community or whatever you want to call it you are part of has, like a final purpose? Like is it really supposed to ideally overthrow the mainstream and become the mainstream for example, or is it just about personal relief?*

> Well, I definitely don't think anyone has a goal, well, not anyone, but most people that I know, don't have the goal to overthrowing the mainstream. The mainstream is there, and most people, I feel, are trying to create a subculture, and create something it's good to live in. I think it's very personal, you know people talk about politics a lot but I think it comes down to personal especially as people get older. It's about how can we live our lives and be happy, knowing what is happening in the world, knowing we're all…people are working jobs they don't wanna do, hmm…especially in the US, no healthcare, and people are trying to figure out how do we support each other, and appreciate our lives.

*Find a relief?*

> Find a relief, and not be so bogged down by all the hateful things in the world, but still find a little bit of joy and excitment. So I think most of it is personal, and I mean, I feel like, there's a lot of younger kids, I was one of them once, that really have this idea of oppression, and how we're gonna change the world, and change everyone's minds, and as people get older I think that it changes quite a bit. XXXX It's more so, how do we change ourselves as individuals, because the rest of the world exists there and it's not gonna change, I think in my lifetime. But if we all know how to support each other, and we have ressources built, then we'll be there for each other. The world is so big, that it's reallly hard to think about every single person. It's nice to think of that in general but really, it's about people you care about and who care about you, and you know they're gonna be there during the hard times. I think there's hopes that oppression will change, in still like talking about this, like every individual that you talk to, like kind of comes to more understanding and then will tell someone else, and through that network it will spread to be more a world wide idea of how people should treat each other, and how do you bring down unhealthy patterns. So I think that eventually, it would be nice to think about world-wide thought without racism, without hatred, homophobia, sexism. Without hierarchies and idea of oppression and of hurting people, and I think this idea is slowly spreading. And I like the idea of this spreading to just bigger than the small punk rock community and that people are sharing outside of it, like working with people that aren't just your close friends, and who will look just like you, think just like you. There's a lot of other people that aren't part of the subculture that feel the same way.

Fin de la bande.

Entretien avec Marlene, Yag et Jocelyn (Queercontrol Records), San Francisco, locaux du label, septembre 2008.

*To begin could you introduce yourselves, and maybe introduce Queercontrol Records (QCR)?*

- (M) My name is Marlene, I'm the CEO and president of QCR.
- (Y) I'm Yag, they call me Yag, it's « gay » backwards.
- (J) We call her Yag because she's so gay that she's gay backwards. They never talk about their backgrounds so like hmm. Yag is an audio engineering so she has a background in sound and music of course, touring, name some of the band you toured with.
- (Y) Triple Creme hmm…
- (J) Tribe 8
- (Y) I didn't tour with Tribe 8. Hmm, man…I can't even think of it…like Bitch Catholics, like small bands.

*You did sound engineering for those bands when they were touring?*

- (Y) No I did more like merch stuff. No I just do sound for like, if we need to set the PA [public adress system = sonorisation] for hum…when we toured with QCR, then… oh yeah we used to play in a band (Y&M)
- (M) yeah we used to play in a band in NY. We lived in NY. Yeah, that's how we met, on Craigslist. It was music love at first sight.

*[à Jocelyn] And you are from San Francisco?*

- (J) I'm from San Francisco. I met Marlene through a mutual friend, and she grew up in Southern California, we met there when we were at school. My name is Jocelyn, and I do…I don't have much of a music background, but my background is like in social services, and business, so I do the finances and all the boring business stuff.

*How did you all three come up with the idea of creating a new record label?*

- (M) We were living in NY, and I remember us talking about how cool it would be to start a record label. [Parlant de Y] And like, she travelled the world for a couple of years and when she came back we would see each other and jam, like we constantly communicated through e-mails and chat and stuff. And one time she came back and I was living in Southern California, and she came and visit us, and I was like « Oh let's play again », and we kept thinking about creating a queer label, because you know, none of them exist anymore. There used to be like you know Chainsaw or Mr Lady, but they kind of faded away like in the nineties I guess and, and I was like « I wanna hear some kind of stuff like that, where is it all that? »

*So that's because you were unsatisfied with the queer scene?*

- (M) Yeah cause nobody was doing anything.
- (Y) Yeah, like maybe if we go out and do something, maybe it'll encourage people to do something.
- (M) Yeah so we talked about it and we just started it. That was actually all my fault, I was like « I'm gonna do it, I'm not gonna keep talking about it! »
- (Y) And then when she did it, I was like « what do you do!!! » [rires]
- (M) What do you do you idiot ! and I was like « I did it!!!! » [rires] It was really fast actually, we came up with the idea, and you know, I have a little bit of business background. We started looking for bands, like through like social networks, or looking online like « is there any queer bands out there anymore? ». Let's just find them. We did a massive hunt like trying to hear good music.

*Cause there aren't a lot of queer bands, even in San Francisco?*

- (M) No. I know it's weird right? Like in San Francisco and New York and other places like that like, you would think that things would be going on and, I mean it's not.
- (Y) I mean, there was like… at a point but is has just like [faisant le signe d'une chute avec la main]
- (J) Yeah there used to be, like Tribe 8 and L7 and all those bands, in San Francisco there used to be like, you know like you would go to like regular rock venues all the week ends and you'd find, you know most often you'd find a queer band or a women's band. I don't think that's as common now.

*When did it change?*

- (J) Probably like end of the nineties, early thousands, I guess maybe just like the past five years, you know at least in San Francisco I haven't see too much.

*Maybe it's more active in Portland right now?*

- (M) I know they're doing stuff in Portland. I feel like I hear about a lot of things that are going on
- (J) Yeah or Pacific Northwest. Olympia is really cool.
- (M) Yeah I feel like stuff goes through there, like everything goes through there.

*Are you in contact with other networks in other cities?*

- (M) Yeah we do have a good…we know a lot of random…like we have contacts with people that hook up with venues, or musicians from other cities, cause a lot of bands on our label aren't from San Francisco, they are from Chicago or Pennsylvania or... We also have like those networks.

*How did you choose the bands you were going to sign with?*

- (M) Hmm, we have this big hat [rires] we threw them in there, and shuffled it really hard [rires]. No hmm, we kind of found like a core of bands that we were interested in, like on the internet, myspace and stuff, so we like came up with a little list and we were like « Oh check this band! » and we would be sending links to each other all the time. Sometimes it was sad because there were some bands that we did find interesting and when we would go and contact them they had already broken up. Yeah so I think we had a good top two bands that we were interested in, and then one of them was interested in us right away, like when we first opened up our myspace, which was the first thing to do (I was so excited about that, and they were like « What are you doing!!! » [rires] and I was like « You can't stop me I'm doing it!!! » [rires]) We put out like a kind of call for submission, you know « We're looking for bands » and stuff, and people started coming to us and one the bands we were actually interested in was like the first person to leave us a comment like « Hope to meet you guys soon », and that was Tough Tough Skin. That's kind of cute, they were one of the bands on our list. One of our bands Pariah Piranha, we'd seen them, but I saw that they had a record label, and like, I didn't want to be that kind of person of like « hey I'm stealing you from your record label », but it ended up that they had made up this fake label
- (J) Yeah, they made this up just so you know, that it looks more professional.
- (M) But that was like a thing that turned me off, it was like, « Oh I don't wanna do that, I don't wanna take somebody off their label » you know. So I never contacted them. The drummer wrote us and was like « Hey I wanna send you a C.D., I don't know if it's too late », and we were like « Yeah send it ». We were gonna sign a different band, but that's kind of another whole story. But when the Pariah Piranha C.D. came we were like « Hmm they are pretty good ». But yes, some people found us, you know, 8 Inch Betsy, we found them, they were interested. Like, they had had different offers from labels before, but nothing to like make them actually want to sign. But actually when we signed our bands, like, they didn't believe, like I don't think they believed that we were gonna do what we did for them. You know, like we're gonna pay for you to do this, and we're gonna pay for the tour, and you know cause we wanna help you guys. We're not gonna ask for anything.
- (J) We're not gonna take your money, and ask any of that. A lot of labels when they offer things, they won't offer for like paying for the production, and manufacturing of your C.D., they won't offer for paying for mixing and mastering, there are lot of like the things that it's very challenging for an artist to put out their music, you know they don't support that.

*Even the independant labels?*

- (J) Yeah sometimes they won't do it, they will help for the promotion and the publicity, and then, as a payback I guess they'll take a certain percentage off your C.D. sales. But they don't really help you at the beginning of the process too much. Some label will offer like touring expenses

- (M) Some will offer touring expenses but take it back after your sales. And we're just like [sortant un billet de sa poche et le jettant sur la table] « Just go on tour and play! » [rires]

*And how do you deal with the financial aspects?*

- (J) Basically the model for what we do is we want to give the artists all the freedom in the planning of the situation. So if they haven't put out their own C.D. yet, if they haven't done much for their own promotion, we give them…we pay for their studio time, we pay for the manufacturing, I help them with their artwork, and then we pay all travel expenses for them to go on tour. And if it's a situation when we've paid all the money to produce their C.D., we take hmm, depending on the situation we take a small percentage off every C.D. they sell until the manufacturing cost is redeemed. But after they've paid us back for that, we don't make anything out off their C.Ds, it all goes to them.

*How do you keep on existing?!*

- (J) That's a very good question! Right now we're in the process of becoming a non-profit organization, and it's very similar in a sense, like a lot of social service organizations. Basically we think of it more in the context of a community service as opposed to a money-making industry, you know, so just as long as XXXXX, we're not gonna take anything else from the artist, and so right now we're in the process of doing all the federal tax work to get the non-profit status. Then we're gonna try to XXXXX to foundations to get money to support other types of activities, not just to support artists, but also to support things like hmm…We're trying to build a mentorship program. The idea behind that being that something as basic as a mentor and a mentee to do instrument instruction, like if someone just want to learn the drums or something, then they can hook up and get lessons.

*A little bit like rock'n'roll camp for girls ?*

- (J) Yeah, yeah, it's kind of the same idea behind the rock'n'roll camp but, all the time, and on a one on one relationship. And then we also want to look for people who have established themselves as artists XXX, so whether that means they put out their own music and they could help you…give you recommendations on you know, where to make your first demo, or give you recommendations on how to book yourself at a venue. The skills that you can't really teach somebody, you know through rock camp or something. It would be like on one on one relationship and the person can not only learn an instrument but also learn all the other skills for like, promoting themselves or something.

*Sounds great. I guess maybe that means you are like commited to DIY and anticapitalism?*

- (M) Money. All we care about is money. [rires]

[la conversation est interrompue par le passage d'un musicien et un bref échange entre nos interlocutrices et lui. Personne ne rebondit ensuite sur la question précédente, nous n'insistons pas]

*Do you organize concerts as well?*

- (M) We've done…it's been the second tour that we do with the label. Last one was a West Coast tour, it was with like all of the bands, we flew them out from everywhere, there was about twenty of us. It was crazy.
- (J) It was really crazy. It's funny because like, we had actually, a film maker who came on tour with us to document it, and it was funny because at the end she was doing interviews with all of us and she was like : « Do you find it funny that, there is this group of twenty people » like, in vans, in cars, in trucks and stuff, all driving in this big like caravan, through places that ordinarily, if I were driving through by myself I would be scared…but since there were twenty of us we were like « Whooo fuck you! » and it's funny because like I didn't think about it 'til she asked the question and I was like « Whoooo yeah, there are twenty of us ».
- (M) It was cool to go to the restrooms for once. [rires] No one said anything!!!
- (Y) We took the men's room *and* the women's rooms!
- (M) Once there was this lesbian girl and she was like « Oh my god! » and we were like wait she's not part of the van! And it was the best restrooms experience for her,'cause she was like « I *hate* going to the restrooms, and I walked in here, and there's just like all of you guys and I just felt comfortable. » That was awesome.
- (J) Like we had to drive through like a lot of like desert farming areas, where there's nobody there, but people who *are* there are scary and have guns and stuff.
- (M) So yeah we organize tours. We're gonna have another tour, hopefully we're gonna do an East Coast tour sometime next year. We wanna organize some festival too, those are goals for the future.

*Do you feel there is an audience waiting for that ? Are there people when you do tour?*

- (M) I think right now it's such a small scene because it had completely started to disappear. And everyone… whoever is playing like whatever band are like trying to bring it back.
- (Y) Yeah we need to like get together
- (M) Yeah but it's just a matter of time.
- (J) It's funny cause the last tour we went on, there were some shows that were pretty empty, and some shows that were really well attended. I think, you know we don't mind if there's gonna be that empty one here and there, so long as like there are a few people to come and find value in it. Cause next time we come through, they will bring their friends, and you know.

*What do you think about Ladyfest events ? What kind of Ladyfests do you have here in the US? Are they queer oriented?*

- (Y) Sometimes, yeah. I mean, I haven't been to one since…

*Yeah another question is are there Ladyfests here in the US…*

- (M) Yeah, there are. I mean I haven't been to one in quite a while actually. I can't even remember one being organized here.
- (Y) There was one in Brooklyn, I do went to, it was pretty cool.
- (M) Yeah, and we do have like Homo a Go Go and stuff like that, which is coming to Frisco in 09. That's exciting. Like I have been to, I think the last I went to was in 2004, but that was such a fun experience. Everyone, you know you don't even know these people but we're all like you know…

*Yeah kind of the same feeling as when you go to the restrooms when there are twenty of us.*

- (M) Yeah ! [rires] I think that people do that stuff, that they keep doing it. I think in the States like Ladyfest aren't this big as they are overseas.
- (Y) They just had a Ladyfest in Bogota, in Columbia I wanna know how that went. I know they have one in Brasil since a year or two. And it was really good last year cause there was a lot of really good bands.

*I forgot to ask you if the bands you are willing to sign with QCR are specifically punk, or is it more open?*

- (Y) It's…open-ish. [rires]
- (M) Yeah mainly like rock or punky…
- (Y) Yeah I'm not really into…like I do respect queer hip hop artists but
- (M) Yeah I mean, they also have their own like you know, what's it called ? Homo-hop. I think we're trying to have our own like punky rocky stuff. I think like in the future, we'd love to have like a bunch of different types of music [les deux autres se moquent]
- (M) Yeah is it the « punky rocky »? Shut up you guys! No respect, no respect for the elders! [rires]
- (J) Yeah, I mean, who knows what QCR will open up to. I mean *we* don't know. But right now it seems to be that, we try to be like, we try to look at the label as a whole, not just each bands with their own music. Like « What does it mean as a whole, what does it mean if they tour together? », that kind of stuff. So right now it is more punk rock
- (M) Punky rocky.
- (Y) Punky rocky as opposed to hippy hoppy [rires]
- (M) Shut up I hate you [rires]

*And here's the tricky one, what would be your definition of punk?*

- (M) Oh man.
- (Y) Oh man…I mean…
- (M) Punk rock for me it's like when I was in high school, and like listening to my little cassette player, and like the music blasting and people being « What the fuck is that? »
- (Y) Three chords
- (M) People were like « What are you listening to? » and I was like « It's awesome » like « You don't know that it's a big like dyke fag like scene » [rires], I thought that it was so cool, you know it was the little secret that I had, I think that was punk rock to me. That is my definition but that's quite not good.
- (y) I personnaly like more like political bands. People that say something, like stuff more like « Fuck this shit » [rires]

*It's all about rage?*

- (M) It's all about rage, let's hear people who scream cause we all wanna scream. Like I wanna scream I think I'm jealous that they get to scream, I'm like « I wanna do that too and get that anger out ».
- (J) Well you don't have to be angry. I mean like punk has been like you can say the things and do it in a way that is not always gonna be accepted. You know you can

scream really loud, you can say « Fuck you » over and over again, it's like all the things that music is not supposed to be you know. It could be whatever…

*How would you call the punk rock scene you are part of, like for example, would you use the word network, or community, or subculture, or friends? What would you say?*

- (Y) Family
- (M) Yeah that's exactly the same thing family.
- (J) Yeah that's the first thing that I think too.
- (M) Yeah I think it's really like typical. [rires]
- (M) yeah you know like when you walk down the street and you look at a person and [elle hoche la tête avec un air entendu], you know, I got you back and like [hoche la tête à nouveau] [rires]
- (J) Yeah like nothing has to ever be said. Like you know. Like the friends that you know like. I don't know, it's just a family. We're all…
- (Y) You know people that know people who know…and it's so small, our community is so small that you can run into people.
- (M) Oh god. Like you can be in San Francisco and run into a person that you know from New York. It can get really crazy. How we can actually know each other in this weird way.

*Is there like a kind of ideal purpose of being part of this network? Like ideally, would the point be to overthrow the mainstream, or is it a way for you just to exist within that world without wanting to like like a revolution or something like that?*

- (M) [fait le signe de sortir des revolvers de ses poches] [rires] I don't think that we'll ever really be in the mainstream. Like…
- (Y) Look at this face! [montrant M. du doigt] [rires]
- (M) [montrant son propre visage] Do you think this will ever be in the mainstream [rires] Jesus Christ. I mean like even if we have like these amazing bands, and like all these things are so like, we have a great fan base, I still think it will never like be fully what like it would be for us if we're like feminist or queer or…I don't think we'll ever have that same thing.

*Yeah but in that case it would mean more like transforming the mainstream with underground ideas.*

- (Y) No…
- (J) Maybe not in this country…
- (M) Yeah maybe not in this country.
- (Y) Well I think it would be cool like…I don't know…it's a hard question for me…
- (M) I think we could come fucking close. It might take years and years but. I think that people that are in our community in our group or… I think that they will one day hear what it's going on and be like « This is pretty cool », but I don't think like if there's gonna have this full crossover if we wanna…whatever we are…whatever we are, you know, transgender, or straight, gay…I don't know if it's gonna be exactely the same thing as much as like we want it to be…just cause there are people out there that…San Francisco is pretty bad ass…I think if we could re-built this…going on here, it would catch on, but the thing is that San Francisco is not exactely the same thing as outside of San Francisco [rires] it's a different universe.

- (J) I don't think there is a goal *per se* but the point now or the mission now, what we're trying to do is to create like this space for people who do want that. So if somebody does want to go and see like…you know. That's something we are able to do.

*Would you like to add something?*

- (M) Could you erase that punky rocky part? [rires]

Fin de la bande

## Entretien avec Allison Wolfe, 13 avril 2008, Bordeaux, pendant un Ladyfest.

*First of all could you introduce yourself and your music ? How would you describe your band?*

> OK. My name is Allison Wolfe and hmm, right now I'm in a band called Partyline. We're pretty much from Washington, DC. And hmm, I've been in several bands before that. My first band was Bratmobile which was in the early nineties, and then I was hmm, after that I've been in a side project band called Dig Your Grave, after that I was in a band Cold Cold Hearts, and then after that Deep Lust, and then after that was Bratmobile again, we got back together, and then I was for a short time in Honey Truth which I didn't write the music for but I was a performer in that band, and hmm, and then Partyline.

*And hmm, would you describe your band as punk or….*

> Yeah, I think so. I mean I know it's probably an overused word, but I prefer it. It's pretty punk. I mean I definitively, I don't have like a beautiful singing voice, so I tend to like yell or talk or, yeah yell when I sing, so it's kind of punky, yeah, and I prefer guitar riffs to be part of the band.

*Do you feel you're part of a punk underground network or maybe you would call it a subculture or maybe just a community? How would you name it?*

> Yeah yeah I think I've always, hmm since I've been doing music I've been, it's a pretty DIY community of people, which you know, it changes, and stuff, but yeah, I've always stayed in a… in an underground [rires] by hit or by choice you know! But hmm, I mean it's like, it's pretty cool. When I started playing music I was in a very supportive community, coming from Olympia Washington, the state where I grew up and, there's just a pretty rich history there of DIY kind of performance and events, and music and also a lot of, it's a very feminist town and hmm

*And is it still?*

I think. I mean I don't know I don't live there anymore, and haven't lived there really since 1995, but hmm, I've gone back a lot and yeah, I mean, I think it's a town where things are affordable, and where... and it just has a history of cool women and lesbians and just cool people in general owning businesses and doing cool things. So yeah! I was lucky to come from an environment like that and a place like that where there was XXXXXXXXX

[la bande est abimée pendant plusieurs minutes]

I mean it's important to be part of a community we're people here on earth, and we're all here together [rires], no one was born in a vacuum so hmm. I'm an identical twin, so I have always sort of felt there should be someone right with you, and so sometimes I think that I've had different ideas of what it means to be alone or not, but also I was raised by, mostly by my mother who's a pretty radical lesbian feminist and also a nurse practitioner who was really into abortion rights activist and hmm, so I was raised pretty politicised and pretty liberal and with not a lot of rules and things like that. So it wasn't really my parents I was rebelling against. It wasn't my mother really but, it was more about rebelling against mainstream society and the government you know. I think anyone has to rebel against something anyways, when you're like a teenager or maybe in the twenties, it's part of becoming politicised and understanding who you are and your place in the world and kind of try to learn and understand what your privileges are but also your oppressions. But I think it's interesting, you know, my mother was what they call « second wave feminist », and I think I had to find my place more in what they call the « third wave ». I don't know if I believe in waves of feminism, because I think it's continuous, you know, we all build on each other and keep going on.

*Since you've been part of the movement from the very beginning, what is your feeling about the evolution of the feminist punk rock network ?*

Well, I think in a lot of ways riot grrrl was sort of, I don't know, came from a certain era, like a place and time, and age, well maybe not age, but like where we were all at at a certain time, but I think in a lot of ways the word of riot grrrl is synonymous with feminism and with different types of feminism. It's just like a type of feminism, a strain if you will. And so I think people who were involved or interested have sort of maybe moved on in ways, but they have also built upon some of these principles, to create new things, and you always have to keep on moving and creating new ways of resistance, you have to keep it fresh, and keep having meaning in your own lives. So you know, later, there are things like Ladyfests, Rock camp for girls, and women's djs collectives or, I mean all sorts of things that I'm not thinking about right now. I don't really feel like it's dead *per se*, riot grrrl, but a lot of the XXXXXX of what we were into kind of live on in different ways, and you just keep, or incorporate these things in your life later. Whatever, I don't know.

*Ok. Can you tell me a bit about Retard Disco, and why you chose this label with Partyline?*

I mean, we didn't really choose our label, it chose us. Well, we didn't really have a record label when we started this band, and a lot of labels were not doing well. I sent our demo to a few different people, I think I sent one to Tobi [Vail] at Kill Rock Stars [KRS], and we sent it to Calvin [Johnson] at K [Records], and they never offered to

put it out, so, I don't think KRS wanted us on their label, and maybe K neither, I don't know. But Andy from Retard Disco was very interested. I had been involved with Honey Truth that was already on this label. So basically we wanted to sign with somebody who was interested and wanted to put it out. So it was Andy! [rires] It's cool it's a very small label, very into DIY, but you know, there's not a lot of publicity. It's super DIY.

*Are you commited to staying on underground DIY labels ? Would you sign with a major if you were offered ?*

Well I would laugh first! [rires] I would find it funny that a major label would want to have us! Hmm… I don't know I think something like that is just too big and overwhelming anyways for me to understand. I mean first of all, it wouldn't happen, but second of all, I guess I'm a little bit of a control freak, so I think it's important for me to maintain some control over what I'm involved in, and it seems to me like major labels, you just give up so much control over everything. And I've seen some girls that I know, or who came from the community that I came from who've, maybe have had some success, but I think ultimately, you see people who are controlled. And also there are a lot of people who can get really big on independant labels, or supposedly independant, but when you have tons of paid handlers, like you have your paid publicity company, or your paid manager, your tour managers, and all these handlers who…, their job is to keep you somehow separated from the process, which I'm sure is a big relief in some way, cause why should you have to do all the labor all the time, but it also kind of can become alienating, in alienating you somehow from your community. Or I felt being alienated by those things, you know, when you try to approach some people who used to be your friends, or you… whatever, and you just feel like the machine is on the way. It's too bad, but if it works for them…In a way why should just the girl bands have to stay in the trenches and work so hard all the time…you know…

*Also maybe it's a good thing that there are bands signed on major label to give access to people to a more underground, less visible scene ?*

Yeah, it can become neat in a way that, you know that maybe someone got into feminism or feminist music or whatever because they heard Le Tigre, because they are on a major label or because they've heard about the Gossip because you can see them in every magazine now. It's also important to have mainstream positive role models. I'd really rather see an article in a major magazine that's an interview of Beth Ditto, than… I don't know… someone who I know has feminist values, and is gonna say something positive, or funny, or interesting.

*Do you make a living out of music? Or do you have a job?*

Hum… Never quit your day job [rires] There's no way I ever could have lived off my music. So and I think that, I've been taught to be responsible, I've never been taught that not having a day job was an option. [rires] So yeah, I've had a lot of day jobs all my life. I mean it would be great if I could make money off of it, but you know, I make a little bit though.

*Non related question (rires) do you think there's a typical american way to resist and be a cultural activist? Do you find it different here in Europe?*

I mean definitively it's different, cultures are different, and I'm sure cultures are different in countries within Europe as well. Hmm, I toured in Europe a lot, but it still hard when you're just passing through to really know what the differences are, but one thing I feel, I love touring in Europe because I feel like there's more respect for artists and musicians, and that you're treated better in general. I think in the US there's just too many bands first of all, so the marketplace is flooded and a lot of clubs and bars just treat you like « Oh you should be so lucky to play here, you're lucky you even got a show » you know they don't worry too much about paying you and stuff, if you don't have a booking agent, if you're not part of the game, they kind of break the deal. You know someone always get ripped off in the end. So the bands that don't have a booking agent get ripped off. They won't give guarantees usually, they certainly don't feed you most of the time, you'll get some free drinks maybe, you don't get a place to stay, unless you ask, and you might have to really try to work that out. And you're putting them out if you have to stay there. I love playing in Europe because you get veg' dinner, and you get treated well, you know and people seem to really appreciate that you came from so far away to play there, you know. And then, you'll have a place to stay, and all whatever, it's built into the culture of touring and into the culture of music; And in the morning even they bring you food sometimes. It's so nice. And you can get guarantees. You know I can e-mail people and they'll say « Yes we will pay you a minimum of… » even if it's just a hundred euro, you know it's happening. You know you can afford to get to the next town. I prefer touring here. And even Canada is better than the US. Tell me if I'm not answering the questions enough, or the way you want.

*That's ok, you're doing perfect. Still, no relations with the previous question, but what do you think the purpose of the feminist punk rock network can be? If you think there is any purpose.*

Well, I mean I think a lot of community building is, well the importance of it is… I don't know, you know, we're here on earth, together, and you want to make it… you know maybe we've all had like rough lives, or had difficult upbringings, or whatever, and it's nice to find people who maybe share some of your values and support each other. Because if you belong to a marginalized group, hmm… often, you know you've been put down in your whole life in certain ways, or you have issues with self-esteem. And it's important to be in a community of like people, like-minded people to support each other and to validate your existence and your experiences. So I think I'd say like, punk rock feminist community is…you know it's really nice for us just to validate each other and even make our own lives just a little bit better, a little bit more comfortable or a little bit more supportive. But also to try to make change within our towns or …maybe even if it's just as simple as putting on an event where people feel safe, where women feel safe, and comfortable, and validated. If you set these examples, even through examples you can change things. You can create a standard that is not racist, you know or sexist, and fight against dominant culture pressures. Even if you're just creating art spaces, in venues, that are queer positive and anti-racist and anti-sexist, it's really important. I think it can set an example for the larger community as well, or the city, you know. I think the older I get, the more I realize maybe it's not about revolution, I would like it to be but…We all keep on living and having day jobs, and working, to make money, and maybe buying clothes, or whatever. But you can resist in small ways also. Part of it…community building is important because it's not just tearing down, it's not just yelling against something, but creating something positive.

*As an activist, and as a musicians, are there things that you're particularly proud of? That you feel you have achieved? Or things you wish you would have done better? Or willing to do in the future?*

> Well there are always things that I wish I would have done better [rires]. One thing, I wish I would have taken voice lessons a long time ago [rires]. Cause it's hard for me, and the older I get the harder it gets. I wish I had try to create music on my own, maybe with a computer or…sometimes I feel that I rely too much on other people. And sometimes you end up carrying those people as well. But it's fine. I'm proud to a certain extent of what I've done. I would like to do so many things. I would like maybe to take a break from this XXXXXXX although I like music. And maybe try a new musical activity or creative activity, maybe not try to tour so much or…but maybe do a thing that maybe is just a little bit more personal. I don't know. And I'd like to write more, and I'd like to be involved in like a rock and roll camp for girls. We're having one in Washington, DC, this summer so I'd like to be involved in that a little bit. And I'd like to move, I'm sort of trying out living in NY right now, but I don't even know if I wanna live in the US right now. Just try something different in my life. I've been doing this kind of DIY touring with a certain type of bands, for a long time, and I'm ready to try something different.

Fin de la bande.

# Glossaire

***Anarcho-punk*** : Branche anarchiste et pacifiste du punk. Cette tendance applique de façon radicale les principes du Do-It-Yourself et de l'autogestion, souvent organisée autour de squats. Crass, en Angleterre, fut parmi les premiers groupes anarcho-punks à émerger à la fin des années 70. De nombreuses formations musicales suivirent, comme Aus-Rotten, ou Against Me aux Etats-Unis, ou encore The Ex, Refused, Bérurier Noir, en Europe.

***Cold Wave*** : Quasi-synonyme de post punk (voir cette entrée), la seule différence étant peut-être l'utilisation d'instruments électroniques du type synthétiseurs, ainsi que la lenteur du tempo, et la noirceur de l'ambiance véhiculée par cette musique. La tendance a connu un succès notable en Angleterre, avec des groupes tels que Siouxsie and the Banshees, Depeche Mode, ou The Cure. Joy Division est également parfois classé dans ce sous-genre musical. On peut citer Tuxedomoon et Interpol comme exceptions cold-wave américaines.

***Dub*** : Genre dérivé du reggae, le dub, apparu en Jamaïque à la fin des années 1960 est en quelque sorte l'ancêtre du remixage. Il s'agit à l'origine d'enlever, à partir de morceaux à succès, la piste du disque contenant les voix, et de mettre en avant la rythmique basse-batterie en rajoutant parfois des effets sonores (*delay*, *reverb*…etc.). Par la suite, le dub aura une grande influence sur de nombreux styles musicaux (hip-hop, trip-hop, entre autres).

***Electro-punk*** : L'une des dernières évolutions du punk. Ce style conserve un certain nombre des caractéristiques musicales et idéologiques du punk, mais bouleverse le schéma traditionnel guitare-basse-batterie, en le remplaçant par (ou en le combinant avec) les possibilités des nouvelles technologies et de la musique assistée par ordinateur. Cette tendance connaît un certain succès actuellement, notamment auprès du public punk féministe. Parmi les groupes connus dans cette dernière « sous-sous-catégorie », on peut citer Le Tigre, Electrocute, Peaches, Gravy Train !!!, ou Chicks on Speed.

***Garage*** : Nom attribué par métonymie à la myriade de petits groupes de rock qui se sont formés dans les années 60 et qui répétaient dans leurs garages. Les musiciens qui constituaient ces groupes étaient en règle générale plutôt incompétents, ce qui explique la couleur « amateur » très prononcée de leur musique. A l'origine, punk était un synonyme de garage. On compte parmi les groupes garage 13th Floor Elevator, les Seeds, Shadows Of Knight, mais bon nombre de ces formations musicales restent peu ou inconnues.

***Glam Rock*** : Musicalement, le glam rock est extrêmement disparate, et il faut plutôt se tourner vers l'attachement porté au style vestimentaire pour trouver une caractéristique commune aux groupes de glam rock, ainsi qu'au recours au travestissement. On peut bien sûr mentionner David Bowie, ou encore Roxy Music ou T Rex. Peut-être peut-on également rattacher à cette tendance, ou du moins en partie, les New York Dolls, et Iggy Pop.

***Grunge*** : Ce courant est majoritairement issu du Nord-Ouest des Etats-Unis, et notamment Seattle, à partir du tout début des années 1990. Le label Sub Pop est souvent associé à ce genre musical, influencé à la fois par le punk et par le heavy metal, et qui se caractérise par une sorte de lourdeur, avec un son très gras et des tempos assez lents, ainsi qu'une attitude « dépressive » pour ainsi dire. Principaux groupes : Nirvana, Soundgarden, les Melvins, Mudhoney. Des groupes comme Hole, L7, ou Babes in Toyland sont contemporains du grunge, et présentent des caractéristiques similaires musicalement (il est cependant difficile de trancher s'ils y appartiennent vraiment).

***Hardcore*** : Dérivé du punk apparu dans les années 1980, notamment sur la côte Ouest des Etats-Unis et à Washington, DC. Musicalement, le hardcore est plus rapide que le punk, le son plus lourd, et les textes plus volontiers criés que chantés. Les groupes hardcore sont en général engagés politiquement, élément qui transparaît de façon palpable dans leurs textes. Black Flag, Dead Kennedys, Minor Threat, Suicidal Tendencies, Agnostic Front ou Bad Religion sont, avec de nombreux autres, les initiateurs de cette forme musicale.7

***Mods*** : Sous-culture britannique apparue au début des années 1960. Les mods affichaient un goût prononcé pour la musique rythm'n'blues et blues, pour les amphétamines, la danse, les costumes trois-pièces et les scooters. Les mods sont également connus pour s'être souvent affrontés aux rockers, au cours de bagarres parfois violentes qui faisaient les unes de la presse britannique.

***Post Punk*** : Terme employé pour désigner des groupes qui firent leur apparition dans le tout début des années 80. Héritiers directs du punk, ils ont ajouté à ce dernier une note plus expérimentale (avec l'insertion par exemple de rythmes reggae, funk, ou ska), et moins exhibitionniste pour ainsi dire. Bien que ce terme soit assez flou, on qualifie souvent The Raincoats, Gang of Four, ou Joy Division de post-punks.

***Power Pop*** : Apparu à la fin des années 1960 (notamment dans la bouche de Pete Townshend, des Who), ce terme désigne un genre grandement influencé par l'aspect très mélodique de la musique de groupes comme les Beatles ou les Who, mais soutenu par des guitares au son davantage saturé, et des rythmiques plus lourdes.

***Rock'n'Roll*** : Dans le sens où nous l'entendons c'est-à-dire dans le cadre d'une réflexion sur le punk, ce terme est synonyme de punk lorsque celui-ci désignait la mouvance américaine qui a précédé la vague anglaise de 1977. Synonyme également de proto-punk.

***Ska*** : Ce style a ses origines en Jamaïque dans les années 1960, et connaît un vif succès en Angleterre à la fin des années 70. Musicalement, le rythme ska est syncopé (les temps forts sont sur les temps 2 et 4 au lieu des traditionnels 1 et 3), et on relève souvent la présence de cuivres. Le punk anglais a entretenu des relations étroites avec ce genre musical, à travers des groupes comme les Clash, les Specials, ou Madness par exemple, tandis que l'influence du ska sur le punk américain a été plus tardive, et a donné naissance à des formations musicales comme Mad Caddies, Reel Big Fish, Aquabats ou encore Rancid.

***Teddy Boys (Teds)*** : Sous-culture britannique apparue dans le courant des années 1950, se caractérisant par un style vestimentaire inspiré des dandys de l'époque édouardienne, et un goût prononcé de la part de ses adeptes pour le rock'n'roll américain, également connue pour la violence des rixes entre gangs affiliés à la tendance.

# INDEX

Action Girl Newsletter 147.
Airport, Jak 45.
Albertine,Viv 44, 65, 86.
Alexander, Dave 26.
Ali, Lorraine 130.
Anagrammes de Saussure 354-357.
Anarcho-punk 50, 66, 72.
Andersen, Mark 105-110, 113, 115, 121, 123, 332.
Anderson, Nels 194.
Angry Women in Rock 281-282.
Ann Arbor, Michigan 26.
Anomie 191-192, 196-197, 199, 206.
Ant, Adam 65.
Anzuald, Gloria 141.
Apollinien (monde) 307-311.
Apollon 309.
Arcade, Penny 32.

Aristote 315.
Arnold, David O. 201-203
Aronowitz, Al 24, 292.
Asheton, Ron 26.
Asheton, Scott 26.
Assayas, Michka 25, 29, 35, 50.
Athena 319.
Au-Pairs (The) 50, 66, 85.
Authenticité 25, 27, 67-68, 205, 209, 241, 327, 335.
Avengers (The) 85.

Bad Religion 47.
Bailey, Cathryn 142-143.
Bakhtine, Mikhaïl 19, 288-307, 309-310, 312-315, 317, 323, 327, 330-331, 333, 337, 339, 342, 348, 352.
Bangs, Lester 22, 54-55, 69, 332, 342-345, 347, 350, 352.
Barson, Mike 65.
Barthes, Rolland 17, 19, 222-226, 229-230, 256, 275, 278, 297, 325-326.
Baudrillard, Jean 16, 250, 285-287, 290, 353-357, 361.
Baumgardner, Jennifer 152, 172, 267.
Bayton, Mavis 76-80, 117, 234.
Becker, Howard 187, 198-200, 202, 207, 240, 242, 247.
Bennett, Tony 221.
Benquet, Marlene 199.
Bergson, Henri 287.
Bigot, Yves 48.
Bikini Kill 12, 46, 99, 101, 104-106, 109, 112, 115, 127, 146, 156, 166, 175, 273-274, 332 (« leader » du courant riot grrrl) 117, 121-125, 138.
*Bikini Kill* (fanzine) 104, 138, 149, 165, 168, 173.
Bimboshrineheads 115.
Black Flag 47, 73.
Blaise, Benoît 340, 345-348.
Bleyle, Jody 130.
Blondie 10, 34-36, 85.
Blum, Bruno 25, 31, 33, 39-41, 43, 46.
Bonham, Tracy, 281.
Bonnefoy, Yves 317.
Bordeaux 18.
Bourdieu, Pierre 242, 270.
Bowie, David 78.
Box Squad 18
Boy George 36.
Brake, Mike 246.
Bratmobile 12, 18, 99, 101, 104-106, 109-110, 112, 115, 121-125, 127.
Bromley Contingent 38-41, 67.
Brooks, Meredith 281.
Brundson, Charlotte 239.
Budgie 45, 65.
Burke, Clem 35.
Burroughs, William 54.

Butchies (The) 96.
Butler, Judith 141, 146-147.
Buzzcocks 40.

Cale, John 25, 31.
Calluori, Raymond A. 236.
Caron, François 40, 53.
Calderon de la Barca, Pedro 62.
Candy Ass Records 130.
Carnaval 286-307, 312-316, 323, 328-331, 337, 340-341, 345, 348, 351, 353.
Cavan, Ruth Shonle 196.
CBGB 30-31, 33, 35, 56.
CCCS 19, 200, 204, 207, 209-250, 255-256, 261, 267, 275-276, 278, 285.
Cervantes, Miguel de 300.
Cervenka, Exene 47.
*Chainsaw* (fanzine) 94.
Chainsaw (Records) 94-95, 130.
Chapman, Kathleen 94.
Cherry, Don 45.
Chicago 26, 95, 192, 196, 207.
Chicago (Ecole de) 192-200, 204, 206, 213, 216, 222, 247.
Chidgey, Red 133.
Childers, Leee 42, 67.
Chrysler, Chris 45.
Clarke, John 213, 216-217, 219-220.
Clarke, Gary 236, 238, 241, 244.
Clash (The) 22, 34, 40, 42, 44, 63, 65.
Cobain, Kurt 49.
Cohen, Albert K. 197-199, 207.
Cohen, Phil 211, 235.
Cohen, Stanley 234-235, 238, 278.
Colegrave, 24, 28, 31, 33, 36-37, 50, 64, 68, 69, 71.
Communauté 99, 132, 172-182, 187, 189-191, 195, 208, 262-270, 294-294, 314, 334-339.
Cook, Paul 39, 64.
Corngold, Stacy 219.
Corrigan, Paul 235, 242.
County, Wayne/Jayne 28.
Crass 50, 66, 72.
Criminologie 198.
Cure (The) 41.

Dali, Salvador 23.
Damned (The) 40, 42.
Daraki, Maria 315, 317.
Daugherty, Jay Dee 31.
Davis, Angela 141, 146.
Dead Kennedys 47, 66, 73.
Dean, Paul 45.
Debord, Guy Ernest 278, 281.
Delanty, Gerard 195-197, 262.

DeRogatis, Jim 55, 690.
Derrida, Jacques 265-266.
Destri, Jimmy 35.
Détienne, Marcel 308, 317-318.
Detroit 26, 55.
Déviance (sociologie de la) 198-200.
Dicker, Rory 143-146.
Dionysiaque (esprit) 290, 306, 311-326, 328-331, 335, 340-341, 345, 348, 353 (musique) 314-314, 320.
Dionysos (aspect de la figure mythique) 307-310, 312, 317-319.
DIY (anarcho-punk et) 50 (esprit amateur) 34, 66-71, 79-80, 165, 168, 269, 282 (rock garage et) 53 (idéologie) 11-12, 47, 49, 72-73, 100, 103, 105, 117, 131, 252, 528, 261, 268, 274. (ladyfest et) 135 (tr adition) 82-83.
Doherty, Margaret 110.
Douville, Olivier 298-299.
Dresch, Donna 94.
Duchamp, Marcel 23.
Duncombe, Stephen 164, 172, 180-183, 254, 267.
DuPlessis, Michael 94
Durkheim, Emile 185, 190-193, 195, 199, 206, 303, 359.
Dwyer, Michael 104, 121.

Effroi et jubilation 317-323, 330, 342-343, 346.
Eno, Brian 47.
Erika R 115.
Erlandson, Eric 88.
Essential Logic 316.
Ethnographie 194-195, 204, 222-223, 239-240, 247-250.
Euripide 324.
Excuse 17 96.
Exploding Plastic Inevitable 25.
Expression 167-172.

Factory 23-28, 30, 37.
Faludi, Susan 11, 85.
Fanzines 12, 70-72, 104-108, 123 (queer) 93-95 (grrrl zines) 126-127, 162, 177, 268.
Farai, Chideya 279.
Feigenbaum, Ana 157-158.
Féminisme troisième vague 75, 138-147, 150, 268.
Fenster, Mark 94.
Fields, Danny 27-28, 30, 34, 43, 332.
Fifth Column 96.
Forney, Ellen 135.
Foucault, Michel 290.
Fourrat, Jim 24, 292.
Francfort (ecole de) 204.
Free to Fight 130.
Frith, Simon 65, 75-80, 242.
Frumpies 115.

Gang of Four 50, 65-66.
Garage 53.
Garber, Jenny 232-234.
Gardner, Suzi 90.
Garofalo, Gitana 127-128, 139, 154-157, 170, 174-178, 274.
Gelder, Ken 186-195, 198, 201, 204, 207-212, 214, 217, 249-250.
Germs (the) 85.152, 175.
Gilligan, Carol
Ginsberg, Allen 23.
*Girl Germs* (fanzine) 104.
Girl Night 110-111, 122, 166, 336.
Glam Rock 78.
God Is my Co-pilot 96.
Gordon, Kim 87, 92.
Gordon, Milton 186, 197.
Gossip (The) 96.
Gottlieb, Joanne 113, 115, 120, 122, 149.
Gramsci, Antonio 218-221, 223, 240.
Green, Karen 126.
Grohl, Dave 105.
Grossberg, Lawrence 246-247.
Grotesque 296-306.
Grrrl Zine Network 126.
Gruen, Bob 60.
Grunge 48-49, 89-90, 101.

Hall, Stuart 210-217, 219-222, 224, 228, 232-235, 251.
Hall, Terry 50.
Hanna, Kathleen 46, 104-109, 133-116, 118-119, 124, 144, 152, 157, 266, 273, 277 (fanzine *Bikini Kill*) 104, 165 (« Jigsaw Youth ») 164, 169-170, 264 (manifeste riot grrrl) 138-139, 168, 173, 259 (riot grrrl meetings) 108.
Hannah, Dogen 279.
Haraway, Donna 151.
Hardcore 33, 47-48, 65-66, 85-86, 101, 103.
Harris, Anita 151, 268.
Harry, Deborah 35, 41.
Harum Scarum 18, 155.
Hayes, Eileen M. 83-84.
Heado, Topper 40.
Heartbreakers (The) 30, 42.
Heavens to Betsy 12, 99, 102, 110, 112, 122, 160.
Hebdige, Dick 19, 65, 209, 216, 219-231, 237, 241, 252, 254-256, 262, 270-271, 275, 278, 281, 284, 297, 305, 342.
Hégémonie 218-221, 225, 240, 266, 280, 285-286, 297, 314, 326, 328, 361.
Hell Richard 30, 38, 60, 67.
Hendrix, Jimi 332.
Héra 318.
Higgins, Gail 30.55-57, 59, 61.
Hoggart, Richard 210-211.
Hole 87-89, 91-92.

Holmstrom, John
Homo a Gogo 18, 96.
*Homocore* (fanzine) 86, 94.
hooks, bell 141, 146-147.
Huet-Brichard, Marie-Catherine 308, 315-316, 319, 321.
Huggy Bear 12, 99, 117, 122, 127.
Hynde, Chrissie 64.

Interactionnisme 198-200, 204, 206-207.
International Pop Underground Convention 109-112, 167, 336.
Ironie 58, 60, 89, 151, 323, 349.
Irwin, John 202-205, 208-209, 213, 236.

Jaccottet, Anne-Françoise 318.
*JD's* (fanzine) 94.
Jefferson Airplane 76.
Jefferson, Tony 213-217, 219-220, 232-235
Jenkins, Mark 105-110, 113, 115, 121, 123.
Jenks, Chris 186-187, 206-207, 210, 234, 289-290.
Jennings, Tom 86, 94.
Jett, Joan 44.
*Jigsaw* (fanzine) 104-105, 121, 123, 164, 264, 267.
*Jigsaw Underground* (The) (blog) 166, 170, 179, 181, 205, 220, 222, 259.
Johansen, David 29, 59.
Johnson, Calvin 104-105, 109.
Johnson, Chloë H. 79.
Jones, GB. 94.
Jones, Mick 40, 65.
Jones, Steve 39, 41.
Joplin, Janis 76, 332.
Juno, Andrea 108-110, 118-119, 124, 273, 277.

Kane, Arthur « Killer » 29.
Kant, Emmanuel 325.
KAOS FM 100-101, 110.
Karren, Billy 104.
Kaye, Lenny 30, 55.
Kearney, Mary Celeste 81-84, 96, 126, 170, 234, 279-280.
Kelly, Fred 36, 292.
Kelly, Karen 168.
Kempner, Scott 342.
Kill Rock Stars Records 100, 109, 112, 117, 122.
Korus, Kate 44.
Krall, Yvan 30, 35.
Kramer, Wayne 26.
K Records 49, 100, 104, 109.
Kreviss 112.
Kristeva, Julia 356.

L7 74, 89-93, 109.

Labels indépendants 47, 49, 66, 72-73, 101 (féministes) 84, (queer) 95-96.
LaBruce, Bruce 94-95.
Ladyfest 18, 85, 97, 166, 174 (émergence et développement) 131-136.
Laing, Dave 53, 65.
Laufer, Vincent 25, 41, 48.
La Vita, Ananda 337.
*LA Weekly* 113-114, 117, 272.
Leblanc, Lorraine 56, 86.
Lefebvre, Henri 225.
Leonard, Marion 99, 109, 111, 118, 127-129, 134, 149, 156, 158, 160-168, 179, 256, 262, 269, 271-278, 282.
Le Tigre 74, 96, 107.
Liss Shanon 141.
Lively, Taron 106.
Livermore, Lawrence 86.
Lloyd, Richard 345.
Logic, Lora 45-46, 65, 79, 316.
Lorde, Audre 13.
Los Angeles 89, 95, 130.
Love, Courtney 87-89, 151, 160.
Lucidité 322, 329.
Lucy Stoners 112.
Lunachicks 74, 89, 91-93.
Lydon (Johnny « Rotten ») 39, 41, 43, 63-64.

Madness 50.
Maffeo, Loïs 110, 112, 121, 176.
Malanga, Gerard 25, 30.
Malkin, Nina 176, 279.
Mambo Taxi 127.
Mapplethorpe, Robert 30-32.
Marcus, Greil 316.
Marcus, Sara 112, 124, 332, 337.
Marsh, Dave 55.
Marx, Karl 189.
Matlock, Glen 36, 39, 42, 65.
Max's Kansas City 23, 27-30, 35, 56.
Mayhew, Henry 189, 192.
MC5 26-27, 53, 60.
McCain, Gillian 24-27, 29-32, 34, 39, 42-43, 56, 59-61, 67-68, 332, 340, 342, 345, 350.
McCron, Robin 239.
McDonnel, Evelyn 168.
McElroy, Misty 131.
McKay, John 40.
McKaye, Ian 47, 101, 105, 332.
McLaren, Malcom 29-30, 36-44, 52, 59-60, 62-65, 292.
McNeil, Legs 24-27, 29-32, 34, 39, 42-43, 59-61, 67-68, 332, 340, 342, 344-345, 350 (Punk Magazine) 55-57.
McRobbie, Angela 75-80, 232-234, 239.
Mecca Normal 110, 112.

Melvins 49.
Merton, Robert K. 197.
Michigan Womyn's Festival 84-85.
Minor Threat 47, 66, 73, 101.
Miro, Jennifer 86.
Monem, Nadine 102, 119, 148.
Moon, Slim 109, 112.
Moore, Ryan 283.
Moore, Stephanie 150.
Moore, Thurston 92.
Moraga, Cherry 161.
Morley, David 239.
Morris, Kenny 40
Morrissette, Alanis 281.
Morrisey, Paul 25.
Morrison, Sterling 25.
Mouffe, Chantal 265.
Mount Pleasant Riots 106.
Mr Lady Records 130.
Mudhoney 49.
Muggleton, David 219, 239, 241, 243-250.
Murcia, Billy 29.
Murdock, Graham 239.
Mythe 17, 222-226, 229, 297, 312, 314, 325, 328, 347, 350.

National Women's Music Festival 84-85.
Nation of Ulysses 105-106.
Need (The) 96.
Négociation 16, 220-221, 246, 261, 285-286, 297, 300, 317, 327, 338, 351-353, 359-360.
Nelson, Chris 110-111.
Nelson, Greg 101.
Neuman, Molly 103, 121.
New Wave 41, 44, 47.
New York 18, 23-36, 46-47, 55, 78, 92, 339.
New York Dolls 10, 29-30, 39, 59-60, 62, 67-68.
Nguyen, Mimi 158-159.
Nietzsche, Friedrich 9, 19, 286-288, 306-327, 330-331, 333, 337, 339, 341-343, 346-347, 352, 356, 359.
Nina Hagen Band 85.
Nirvana 49, 87, 89, 91, 105, 116, 118, 125, 272.
Noel, Michelle 110.
Noise Fest 48.
Nolan, Jerry 29-30.
Novoselic, Krist 89.
No-Wave 47.
Nuns (The) 86.

O'Brien, Lucy 86.
*off our backs* 119
Oï ! 40, 50-51.

Olympia 12, 18, 100-101, 104-106, 109, 132, 166, 336.
Ork, Terry 30.
Orr, Catherine M. 140-143, 145-147.
Outpunk 112.

Palmolive 44-45.
Pansy Division 96.
Park, Robert E. 193-194, 206.
Patti Smith Group 10, 30-33, 35, 55.
Pearson, Geoffrey 240.
Pedersen, Candice 109-111.
Perry, Fred 36.
Perry, Mark 71.
Persephone 318.
Piepmeier, Alison 123, 126, 138, 143-147, 150, 153, 162-163, 178-180, 267.
PiL (Public Image Limited) 43-44.
Pirronni, Marco 37, 40, 65.
Poison Girls 80-85.
Pollitt, Tessa 44.
Poly Stirene 45-46, 79, 89.
Pop, Iggy 26-28, 35, 54, 68, 332, 340, 342, 349.
Portland 18, 131.
Positive Force 106.
Post-punk 41, 44, 50.
« Post-raisonnable » 294, 323, 329-330, 347-352.
Press, Joy 171
Prince Hammer 45.
Privilège et oppression 154-162.
*Punk Magazine* 22, 55-57, 70-71.
Pussycat Trash 128.

Queer Control Records 18, 133.
Queercore 93-97, 148, 162.

Rabelais, François 288-291, 299-301, 323.
Raha, Maria 88, 92-93, 119, 130.
Raincoats (The) 45, 50, 66, 85.
Ramone, Dee Dee 33
Ramone, Joey 33
Ramone, Johnny 33
Ramone, Tommy 33, 68-69.
Ramones (The) 10, 22, 33-34, 53, 68, 349.
Réalité (second principe de) 291-294, 307-311, 328, 344.
Récupération 13-15, 182, 227-231, 241, 252, 270, 277-283, 337, 351-352.
Redhead, Steve 246.
Red Herring 18, 155.
Reed, Lou 25, 31, 68, 346.
Reinstein, Erika 112, 121.
Résistance symbolique 214.
Reynold, Simon 171.

Rhodes, Bernie 39, 63, 65.
Richards, Amy 152, 172, 268.
Riot grrrl 12-13 (anticapitalisme et) 168, 258-261, 280, 283, 334 (convention) 114-116, 127, 130 (émergence des réseaux) 99-104 (« floutage » du courant) 164-166, 228, 276-277 (genèse du nom) 104-105, 148-150 (groupes de conscience) 107-109 (homogénéité socio-ethno-économique) 157-162 (idéologie) 146-181 (internet et) 128-129, 133, 135 (manifeste) 138-139 (media et) 112-124, 270, 274, 337 (en tant que sous-culture) 256-258.
*Riot Grrrl* (fanzine) 105-107, 166, 275 (fanzine anglais) 274.
Riot Grrrl Press 112, 121, 123.
Roberts, Brian 213, 216-217, 219-220.
Rock (masculinité et) 75-81.
Rock and Roll Camp for Girls 131.
Rock for Choice 91, 93.
Roiphe, Katie 143.
Rosenberg, Jessica 127-128, 139, 154-157, 161, 170, 174-178, 274.
Rossi, Melissa 279.
Roxy (bar) 45.
Runaways (The) 44.
Ruskin, Mickey 28.

Saint Arnaud, Pierre 196-197.
San Francisco 18, 43, 94, 96.
*Sassy* 112-113, 117, 272, 274.
Saussure, Ferdinand de 354-357.
Savage, Jon 45, 57, 59, 62.
Schilt, Kristen 268, 281.
Schopenhauer, Arthur 309, 340, 342.
Screamclub 18, 74.
Seattle 18, 100, 114, 273.
Sémélé 318.
Sémiotique 223-224, 237-238.
Severin, Steve 37, 40.
Sex (boutique) 36-39, 63, 292.
Sex Pistols 22, 34, 39-44, 51, 59, 63-64, 68-69, 71.
Shaw, Greg 53.
Sherwood, Steven J. 239.
Shroeder, Amy 132.
Simonon, Paul 40, 65.
Sioux, Siouxsie 38, 40-41, 85.
Siouxsie and the Banshees 39-41, 45.
Sister Double Happiness 91.
Situationnisme 62-65, 204, 281.
Skinhead 40, 50, 211, 229.
Sleater Kinney 74, 102, 110.
Slick, Grace 76.
Slits (The) 44-45, 50, 85-86, 89.
Smith, Bruce 45.
Smith, Erin 105, 112, 272.
Smith, Fred 35.
Smith, Jean 110.

Smith, Jen 106.
Smith, Patti 22, 28, 30-33, 36, 85, 349.
Smith, Robert 41.
Sociologie urbaine 192-197, 204.
Socrate 323-326.
Sohl, Richard 30.
Sonic Youth 48-49, 87.
Soundgarden 49.
Sottise 294.
Sous-culture (adolescence et) 205, 211-213, 216-217 (classes sociales et) 211-219, 234-236 (définition) 185-189 (genre et) 232-234 (media et) 227-231, 240-243 (spectaculaires) 215-216, 227.
Sparks, Donita 90.
Specials (The) 50, 65.
Spectacle (société du) 11.
Spellman, Elizabeth 146.
Spencer, Amy 70, 72, 95, 154-155.
Spencer, Lauren 279.
SPEW 95.
Spice Girls 282.
Spungen, Nancy 43.
Stacey, Judith 145.
Stallybrass, Peter 289.
Starobinski, Jean 355.
Stein, Chris 35, 37.
Steinem, Gloria 144, 152.
Stilettoes (The) 35.
Straight Edge 47.
Stooges (The) 10, 22, 26-28, 53-54, 342, 349.
Storey, John 218.
Strummer, Joe 40, 65.
Style 215, 220, 225-228, 241, 276.
Sullivan, Chris 24, 28, 31, 33, 36-37, 50, 64, 68-69, 71.
Summer, May 112, 121.
Sutherland, Edwin 197, 207.
Sylvain, Syl 29, 59.

Taormino, Tristan 126.
Team Dresch 96, 130.
Teddy Boys 36, 211, 237.
Teen Idles 47.
Television (groupe) 30, 35, 345.
Theater of the Ridiculous 28-29.
Third Sex 96.
Third Wave Foundation 141.
Thompson, E.P. 210-211.
Thompson, Rudi 46.
Thornton, Sarah 187, 242, 270, 275, 285.
Thoury, Jean William 29, 35.
Thrasher, Frederic M. 194, 206.

Thunders, Johnny 29-30, 59.
Titans 319, 330.
Tönnies, Ferdinand 172, 185, 189-193, 195, 206, 208, 211, 247, 303, 359.
Toulouse 18.
Tribe 8 96, 112.
Tucker, Corin 102, 107, 110, 119.
Tucker, Maureen 25, 148.
Twohig, John 240.
Two Tone 50.

Up, Ari 44-45.

Vaccaro, John : 28-29, 348.
Vail, Tobi, 110, 146-147, 153, 157-159, 164, 170, 179, 205, 220, 222, 225, 273, 282-283 (appellation « riot grrrl » ) 106, 166 (fanzine *Bikini Kill*) 104 (fanzine *Jigsaw*) 105, 122-125, 181, 267 (Ladyfests) 132-133 (manifeste riot grrrl) 138-139, 168, 173, 259.
Valentine, Gary 35.
Velvet Underground (The) 10, 22, 24-28, 31, 346, 349.
Vernant, Jean Pierre 307.
Vicious, Sid 40, 42-43.
Vig, Butch 49.
Vi Subversa 80.
Volonté 340-341, 352-353.
Volpe, Gina 92.

Wald, Gayle 113, 115, 120, 122, 149-150.
Walker, Rebecca 141-143, 147.
Warhol, Andy 23-28, 37, 56-57, 65, 292.
Washington, DC 12, 47, 101, 104-107, 114, 166, 336.
Weinzierl, Rupert 219, 243-246.
Westwood, Vivienne 36-37.
Whitby, Susan 316.
White, Allon 289.
White, Emily 113, 175, 278-279.
Wilcox, Kathi 104.
Wilden, Anthony 16.
Williams, Raymond 210-211.
Willis, Helen 53.
Willis, Paul 235, 239.
Wilson, Angela 96.
Wolfe, Allison 101-106, 119, 132, 134-135, 140, 155, 174, 217.
Women’s Music 81-85.

X (groupe) 47, 85.
X-Ray Spex 44-46, 316.

Zagreus (Dionysos) 318-319.
Zeus 319.
Ziggy Stardust 78.
Zobl, Elke 126-127, 133, 268.