

1981-1989 - « *La France dort...* »
Scène rock alternative et politique

Juin 2017

Introduction

Le 26 novembre 1976 sort *Anarchy in the UK*, le premier single des Sex Pistols, groupe punk britannique emblématique managé par Malcolm McLaren décédé en 2010. Quarante ans plus tard au cours d'un happening sur les bords de la Tamise, son fils Joe Corrè, fondateur de la marque de lingerie *Agent Provocateur*, brûle une collection d'objets de son père. La ville de Londres commémorant le mouvement punk¹, il entend protester contre sa marchandisation et sa muséification. « *Le punk n'a rien à voir avec la nostalgie – et on ne peut pas apprendre à le devenir dans un atelier du Musée de Londres. Le punk est devenu un autre outil marketing pour te vendre quelque chose dont tu n'as pas besoin. L'illusion d'une alternative. La conformité dans un nouvel uniforme* » lance-t-il à la foule présente².

Malcolm McLaren avait été influencé par les situationnistes et le geste de son fils pourrait être interprété en ce sens. Mais au-delà d'une ambivalente dénonciation du rapport à l'institution et au marché ou même de la portée symbolique interrogeable de la notion d'autodafé, la question posée est aussi celle de l'histoire du punk. Ce questionnement implique d'admettre évidemment que le punk possède un passé – lui qui estimait n'avoir pas de futur. L'histoire n'est ni la mémoire ni la nostalgie. Mais un essai d'examen critique. Elle ne fixe pas définitivement son objet. Les interrogations et les réponses évoluent sans cesse. Or, dans le punk comme ailleurs, des questions se posent. Elles se formulent désormais dans un cadre universitaire. En novembre 2016, se tenait à la *Philharmonie de Paris* un colloque autour des quarante ans de la scène punk en France. Un numéro de la revue *Volume !* se consacrait au sujet³. Un programme de recherche *Punk Is Not Dead* (PIND) est dédié à ce champ⁴. Cette entrée par la très grande porte a de quoi faire dresser les cheveux sur la tête. Mais les punks en ont vu d'autres, n'est-ce pas ?

Pierre Raboud, chargé de cours en Histoire culturelle et sociale à l'Université de Lausanne, évoquant deux visions antagonistes dans l'interprétation historique du punk pense que « *la question n'est pas de savoir laquelle des deux est juste, mais bien de prendre conscience des enjeux de concurrence autour de ce procès en légitimité : il n'existe pas et il n'a jamais existé de punk uniforme et monocorde, pas plus qu'il n'existe d'interprétation univoque du punk. Le punk oscille entre volonté d'expression individuelle et critique de la société. Au sein de l'hétérogénéité de la scène punk (...) différentes tendances luttent pour s'imposer comme des références légitimes. Leurs différences ne se réduisent pas à des aspects chronologiques, mais elles se basent sur différents critères tenant à la fois au contenu des textes, aux modes de production ou encore à la composition instrumentale. Cette concurrence orchestrée par les acteurs eux-mêmes se réplique dans les travaux de recherche qui concernent l'histoire du punk en France*⁵. » Par son angle d'approche, la séquence choisie et son corpus, ce mémoire paraîtra peut-être s'inscrire dans ces antagonismes.

1 Punk.London – 40 years of subversive sub-culture : <<http://punk.london/>> [en ligne le 26/05/2017]

2 Punk funeral: Joe Corrè burns £5m of memorabilia on Thames, The Guardian, 26 novembre 2016 <<https://www.theguardian.com/music/2016/nov/26/punk-not-dead-joe-corre-burns-memorabilia-worth-5m-on-thames>> [en ligne le 25/05/2017]

3 Luc Robène et Solveig Serre (dir.), *La scène punk en France, 1976-2016*, revue *Volume* 13:1 | 2016, 208 p.

4 Colloque *La scène punk en France Quarante ans d'histoire (1976-2016)*, 25 et 26 novembre 2016, Philharmonie de Paris <<http://philharmoniedeparis.fr/fr/activite/colloque/16927-la-scene-punk-en-france>> [en ligne le 25/05/2017]

5 Pierre Raboud, *L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981)*, *Volume !* 13 : 1 | 2016, p. 47-59

Mais si on distingue deux pôles entre lesquels le punk oscille, une expression individuelle peut aussi, ne serait-ce qu'inconsciemment, constituer une critique sociale.

L'objet de cette étude est de comprendre les relations entre le contexte socio-politique et la scène alternative rock en France de 1981 à 1989. Quels liens peut-on établir entre cette séquence politique et sociale et l'histoire du rock alternatif français ? Durant cette période sur quasiment l'ensemble du territoire français, une scène particulièrement énergique liée à la deuxième vague punk exprime une volonté d'indépendance vis-à-vis de l'industrie musicale hexagonale par la mise en place de structures autonomes de production et de diffusion. La scène rock alternative est entendue ici comme un ensemble de groupes de musiciens, de salles concerts, de labels, de réseaux de distribution, de disquaires, de médias mais aussi comme une esthétique et un engagement. Ce mouvement musical alternatif ne commence pas en 1981 et ne se termine pas en 1989. On discerne de nombreuses prémices dans la première vague punk en France et même au-delà. Mais c'est bien autour de 1981 que paraît vraiment émerger cette alternative. À partir de 1989, elle semble se disperser sur sa raison d'être même, à savoir son indépendance.

Sur le plan socio-politique, la séquence 1981-1989 possède également sa pertinence si on la superpose avec cette période de l'histoire du rock français. En 1981, la gauche accède au pouvoir d'État pour la première fois sous la Ve République lui donnant l'opportunité de concrétiser un ensemble d'aspirations à la transformation sociale vivement exprimées durant les décennies précédentes. Mais le contexte international n'est guère au socialisme. Aux USA et au Royaume-Uni en 1981, Ronald Reagan et Margaret Thatcher lancent des politiques à la fois néo-libérales et conservatrices. Le Parti Socialiste (PS) se résout en 1983 à l'austérité économique. Le Front National (FN) s'installe comme force politique de premier plan. En 1986, la droite gouverne à nouveau durant la cohabitation. François Mitterrand remporte une seconde fois les élections présidentielles de 1988. En 1989, implose ce qui avait symbolisé, dans l'histoire mondiale, l'une des matérialisations les plus importantes de la volonté révolutionnaire. L'effondrement du bloc soviétique et les manifestations pour la démocratie de la place Tiananmen en Chine viennent clore cette séquence⁶. Par simple coïncidence, le jour de la chute du Mur de Berlin, Bérurier Noir, groupe phare de la scène alternative, fait son dernier concert à l'Olympia.

Un découpage chronologique peut aisément être dégagé. Les années 1983 et 1986 constituent des tournants. Mais huit ans est une période courte et il a semblé intéressant de structurer l'étude sous un angle plus analytique que chronologique. Ainsi nous aborderons les rapports entre les acteurs socio-politiques et la scène puis nous verrons ce que celle-ci a développé comme politique alternative de diffusion et de production musicale.

⁶ C'est aussi en 1989 que s'enclenche le processus d'abolition du régime d'apartheid en Afrique du Sud.

1. Socio-politique et scène rock alternative

Scène alternative, mouvement autonome, libertaire et extrême gauche

Autonomes, squats et alternatifs

Interrogés sur leur style musical, Bérurier Noir répondaient : « *punk alternatif*⁷ ». L'expression résume bien le mélange de musique et de politique qui caractérise la deuxième vague punk en France. La scène dont ils portent la parole est diverse dans ses esthétiques. Le mot punk est trop restrictif. Tirant conclusions des relations tumultueuses de leurs aînés avec l'industrie musicale, ces punks opèrent un glissement de l'artistique vers le socio-économique via le politique. À l'instar du label *Alternative Tentacles* créé en 1979 par les américains de Dead Kennedys, il s'agit de construire des modes de production et de diffusion parallèles aux circuits dominants. Selon le chanteur de Bérurier Noir, François Guillemot, le concept de scène musicale alternative doit beaucoup à leur manager Marsu. Diplômé en histoire à la fin des années 1970⁸ et surnommé le "commissaire politique", Marsu produit un récit présentant la scène alternative comme une stratégie élaborée d'activisme musical avec une forte ambition socio-politique. Il s'agit pour les quelques centaines de personnes « *formatées par la mouvance autonome, squats, de la fin 70-début 80, et par le punk* » de réintégrer des idées politiques dans le rock : « *on voulait faire quelque chose qui (...) par un rapport de forces aussi bien socio-politiques qu'économiques, parvienne à faire émerger de nouvelles structures partout, recoupant à la fois une base musicale, un discours politique et une vision antagoniste du monde (...) l'idée était de faire évoluer toute la société.* »

La naissance de cette scène rock en France est liée au phénomène des squats politiques et culturels parisiens ouverts par des militants se situant entre mouvement autonome et alternatif. Dans le sillage des communautés hippies, l'un des premiers squats politiques français s'établit en 1965 à Sèvres (92). Au milieu des années 1970, le mouvement autonome s'inspire des exemples hollandais et allemands pour ouvrir des squats politiques dans les 14^e, 18^e, 19^e et 20^e arrondissements de Paris. Issus des luttes et réflexions des années 1968, les autonomes rassemblent environ 2 000 personnes en France à la fin des années 1970⁹. Ils combattent pour le droit au logement, aux côtés des immigrés, contre le nucléaire, le franquisme, l'enfermement et la société de consommation. Ils se répartissent autour de divers groupes : *Camarades*¹⁰, *Marge*, Organisation Communiste Libertaire (OCL)¹¹ et *La Cause du Peuple*¹². De son côté, le mouvement alternatif politique décline les thèmes autonomes sur un mode moins extrême et violent. Il s'agit de construire une alternative politique et économique au sein même du capitalisme sans ériger l'illégalité comme moyen privilégié. D'une certaine manière, la deuxième scène punk en choisissant ce mot d'alternatif s'apparenterait à la variante musicale de ce mouvement. On

7 Arno Rude Boy, Métal urbain, Bérurier noir, Ludwig von 88... [et al.], *Nyark Nyark ! Fragments des scènes punk et rock alternatif en France, 1976-1989*, Zones, 2007, 260 p. <<http://nyarknyark.fr/>>

8 Marsu à l'IMM, Institut des Métiers de la Musique <<http://www.metiersdelamusique.com/blog/metiers-musique/marsu-francois-ooghe/>> [en ligne le 25/05/2017]

9 Rémi Pépin, *Rebelles : une histoire de rock alternatif*, Hugo doc, 2007, 265 p.

10 Groupe fondé en 1974 rattaché à l'opéraïsme courant politique de la gauche extra-parlementaire italienne dont le nom provient du mouvement *Autonomia Operaia* (1973). L'opéraïsme prône refus du travail et communisme immédiat.

11 Issue d'une exclusion de l'Organisation Révolutionnaire Anarchiste (ORA) en juin 1976.

12 Tendance spontanéiste du maoïsme.

retrouve aussi le terme avec *Courant alternatif*¹³, journal publié par l'OCL à partir de 1980, et parmi le mouvement des squats de Berlin-Ouest. Après la répression qui suit la manifestation parisienne de solidarité avec les sidérurgistes lorrains en 1979, le mouvement autonome est en perte de vitesse. Il se disperse entre radicalisation armée, toxicomanie ou repli culturel stratégique. Le quotidien des autonomes se déroule alors dans les squats parisiens où leur culture participe comme composante politique de l'underground musical¹⁴.

Vers 1980, une seconde génération d'autonomes émerge dont « *certaines sont encore lycéens et les plus jeunes n'ont que treize ans*¹⁵. » Il devient complexe d'établir une distinction entre autonomes, alternatifs, squatteurs et punks. À Paris, les premières bandes de punks ont pour territoires le quartier des Halles, Beaubourg et les alentours du jardin du Luxembourg. La violence règne entre les bandes rivales aux divers styles. Les punks croisent les autonomes dans les fêtes de *Rouge*¹⁶ ou du Parti Socialiste Unifié¹⁷. Les squats ouverts dans des arrondissements plus excentrés sont autant d'échappatoires aux affrontements du centre-ville et de potentiels espaces de libertés. Une jonction géographique s'opère. En 1981, des autonomes organisent, sans autorisation, un concert punk gratuit, en plein air à l'angle de la rue des Couronnes et de la rue Vilin (20^e). Le *Mal famé*, un bar squatté, jouxte la scène tandis que se produisent Béruriers, Chihuahua, Guernica et La Souris Déglinguée. Une autre salle de concert squattée s'ouvre rue des Cascades (20^e). Fondée en 1981, l'usine Pali Kao (20^e) est louée par trois plasticiens. Elle accueille performances¹⁸ et concerts parmi lesquels le premier de Bérurier Noir¹⁹. Entre 1981 et 1982, le rock alternatif est en train de naître à Belleville. Un public assidu se construit avec presque un concert par mois souvent gratuit ou à prix libre : « *pour la première fois en France, des groupes n'ayant aucun disque à leur actif peuvent monter sur scène et acquérir ainsi, peu à peu, l'expérience du live (...) par le biais de ces nombreuses fêtes sauvages, la France est en train de rattraper peu à peu le très grand retard accumulé en matière de diffusion de musiques populaires*²⁰ ».

La jonction est aussi générationnelle. Les organisateurs des concerts dans les squats sont plus âgés que le public. Loran, guitariste de Bérurier Noir, évoque les « *jeunes punks* » dont il faisait partie, « *tous les gamins qui ont mûri dans cette ambiance-là* » qui assistaient « *à des bastons entre squatters* » et qui ne comprenaient « *pas très bien ce qui se passait entre les pro maos, les situs, les machins.* » François Guillemot apparaît mieux informé que son complice. Il se procure régulièrement depuis 1977 « *des journaux de la mouvance autonome et libertaire*²¹ ». D'Jha-X des Kamioners du Suicide (1983-1985) ou Baxter des Neurones en folies (1986-1989) figurent parmi ces punks qui débarquent dans le milieu autonome pour se saisir de la revendication du droit au logement et développer une expression musicale indissociable des luttes sociales radicales de

13 La notion d'alternative renvoie également peut-être aux expériences de l'anarchisme individualiste voire à celles du syndicalisme révolutionnaire : ne pas s'en remettre à demain mais vivre au présent ses idéaux par l'expérience et en suscitant l'exemplarité.

14 Sébastien Schifres, Anne Steiner (dir.), Gilles Le Beguec (dir.), *La Mouvance autonome en France de 1976 à 1984*, mémoire de maîtrise d'histoire-sociologie, Université Paris X - Nanterre, 2004

15 *Ibid.*

16 Hebdomadaire de la Ligue Communiste Révolutionnaire (LCR) d'obédience trotskyste.

17 Fer de lance de la gauche autogestionnaire.

18 Le lieu participe à la première retransmission vidéo par ligne téléphonique entre Paris et le MIT à Boston. *Passing Time*: Pat Hearn, 1980/81 <<https://leaveryap.wordpress.com/2012/09/01/passing-time-pat-hearn-198081>> [en ligne 04/2017]

19 Dit concert d'adieu des anciens Béruriers.

20 Rémi Pépin, 2007, *op.cit*

21 François Guillemot, *Bérurier Noir. Sociogenèse culturelle et itinéraire personnel*, Volume I, 13 : 1 | 2016, pp. 61-85.

cette période. Le fanzine alternatif *New Wave* est issu des luttes autonomes concernant les mineurs et le droit des enfants²².

Les squats se caractérisent par une grande violence. Le trafic de drogue alourdit l'ambiance. De 1981 à 1982, on déplore six morts et un viol dans les différents lieux occupés. Des bagarres éclatent à l'arme à feu ou au rasoir entre les autonomes eux-mêmes. Il s'ensuit une répression qui entraîne un déplacement des squats vers la banlieue. Entre 1983 et 1985 à Montreuil (93), se tient un squat autour de la musique, du graff, de la BD, de la danse ou de la boxe thaï. En lien avec des éducateurs spécialisés ou des animateurs, l'endroit est également un lieu d'hébergement de mineurs en fugue. *Rock à l'Usine* est ainsi créé par un groupe d'autonomes dont fait partie Gérald Biot. Il s'agissait, selon lui, de créer des espaces d'expression pour des groupes qui « *étaient porteurs de paroles qui décrivaient le quotidien de tous ces jeunes, des paroles de révolte, de contestation et aussi de propositions de changement de société*²³. » En 1983-1984 à Sèvres, s'ouvre *Issue de Secours*, un bar squatté, où répètent Los Carayos avec Schultz le futur chanteur de Parabellum, François Hadji-Lazaro et Manu Chao...

Mouvement anarchiste

La scène alternative brasse des références à l'anarchisme et possède des liens avec des organisations se réclamant du courant libertaire. En septembre 1981, la Fédération Anarchiste (FA) monte *Radio Libertaire* où Thierry Delavaux, étudiant en Arts Plastiques et militant actif à la FA anime *Trisomie 21*. De 1983 à 1985 cette émission, avec *Pessimisme combatif* sur *Cité 96*, enregistre et parfois retransmet les concerts sur les ondes. Après l'expulsion du squat de la rue des Cascades, le collectif V.I.S.A. (Visuel, Information, Son, Archives) diffuse ces enregistrements donnant ainsi naissance à l'un des premiers labels alternatifs. Les personnes de l'Usine Pali-Kao sont également à la FA selon Gérald Biot. Les membres fondateurs du fanzine *On a faim !* sous-titré *Anarchy & Music* se sont rencontrés dans cette même organisation. Chacun militait dans sa ville : Rouen, Paris, Bordeaux. Jean-Pierre Levaray, militant ouvrier à la FA, commence à sortir la publication de façon plus ou moins régulière en 1984 à la suite de concerts organisés en France pour soutenir la grève des mineurs anglais. Ces anarchistes et syndicalistes mélangent ainsi musique et luttes sociales. Le label éponyme est créé par le groupe FA de Poitiers puis s'élargit. Malgré ces liens avec la FA, la démarche est individuelle et, selon Goy, « *ce n'était pas une forme d'entrisme libertaire dans la scène alterno. La volonté était de faire quelque chose, d'entretenir des idées, de servir de passerelle*²⁴. »

À Lyon, le premier concert de Haine Brigade, en 1982, est organisé par un groupe anarchiste dans le cadre d'un festival antimilitariste. Les militants cherchent à changer le répertoire classique de chansons et attirer un public plus jeune à travers un style compatible avec leurs idées et pratiques. La même année, la revue libertaire lyonnaise *IRL* consacre à Haine Brigade un article de 4 pages avec interview et photos²⁵. Le désir de changement porté par le mouvement punk est réel : « *j'aimerais bien que ça bouge vraiment (...) si on reste à dix pour déranger tout le monde, on ne*

22 Il s'agit à l'origine d'un journal nommé *Le Péril Jeune* créé par des personnes du Collectif des Mineur/es de moins de 18 ans (1978-1980).

23 Arno Rude Boy, 2007, *op.cit*

24 *Ibid.*

25 *Énergie - L'amour et la haine des jeunes punks*, Informations et réflexions libertaires (IRL), mars-avril 1982, p. 12-15 et 23 <<http://archivesautonomies.org/IMG/pdf/anarchismes/apres-1944/irl/IRL-n44.pdf>> [en ligne le 25/05/2017]

dérange pas grand-chose » affirme Gilles qui lit Bakounine animé d'une certaine intention propagandiste. Frédéric interpelle l'intervieweur : « *vous essayez de nous coincer alors que vous avez exactement les mêmes opinions que nous.* » Il décrit la révolte punk comme une sorte de bouée identitaire : « *de toute façon, la vie de maintenant est faite de telle manière qu'on est obligé de s'accrocher à quelque chose* » et Gilles d'ouvrir cette perspective figée : « *si on se cantonne avec des gens qui pensent comme nous et qui veulent faire de la même façon que nous, c'est fini. C'est pour ça qu'on ne veut pas jouer que du Punk et que pour les Punks* ». Vingt-cinq ans plus tard Gilles témoigne : « *ça a fait parler de nous sur Lyon et dans les milieux très, très politisés.* » Le groupe jouera lors de journées libertaires en mai 1985. Alexa résume le point de vue du groupe : « *Les anars avaient des positions qui nous allaient, mais dans la pratique c'était parfois différent. On les ressentait finalement assez sectaires pour une partie d'entre eux. Ils pouvaient être très directifs et nous, on n'avait pas envie de ça*²⁶. »

Lô Malfois baptise son label *Kronchtadt Tapes* : « *quand on est jeune, on s'arrête beaucoup aux images, donc la rébellion des anarchistes de Kronchtadt. Autonomie.* » Géant-Vert, parolier de Parabellum et des Rats, ironise sur le rapport de la scène avec l'anarchisme : « *ce mouvement a été créé de toute pièce par des jeunes entrepreneurs qui ont su saisir l'opportunité de fonder des SARL qui sortaient un peu de l'ordinaire. (...) Il n'y avait pas beaucoup d'anarchistes dans le vrai sens du terme dans les lieux où nous avons l'habitude de nous exprimer bruyamment, à commencer par moi. Nous n'y connaissions rien et le concept nous paraissait très embrumé. Autour de nous, les seules personnes un tant soit peu politisées étaient des anciens trotskystes du 91. Ces personnes étaient bizarres, épais comme un sandwich SNCF et une violence verbale assez hallucinante. Le genre "camarade choisis ton camp" même pour savoir qui allait dormir de quel côté du lit. Ils me fichaient un peu les jetons avec leur dialectique à cran d'arrêt*²⁷. » Créé en 1980 à Paris, le groupe Warum Joe exprime aussi sa méfiance des idéologies à travers une sorte de vrai-faux message entre situationnistes et anarchistes : « *les idéologies m'ennuient en fait, je n'ai moi aucun message à délivrer. Tu me dis avoir décelé dans mes textes quelques bribes d'un positionnement à gauche, mais je n'ai confiance en aucun de ces commerçants qui bradent le même produit sous des emballages différents. Un des axiomes de gauche reste : "pas de liberté pour les ennemis de la liberté". Je ne peux pas adhérer à ce genre de raisonnement, au risque d'être catalogué comme anarchiste*²⁸... »

Violence révolutionnaire armée

L'imaginaire de certains musiciens est fasciné par la violence révolutionnaire armée. Camera Silens (1980-1982, Bordeaux) doit son nom aux caissons de privation sensorielle de détention des militants de la Fraction Armée Rouge (RAF). The Brigades (Paris) et Haine Brigade se nomment ainsi en référence aux Brigades Rouges. Ils tournent en Allemagne pour dénoncer la condition carcérale et soutenir les prisonniers de la RAF. « *C'était cette vision très romantique de la lutte armée (...) Pour nous c'étaient juste "les vrais", ceux qui étaient en train de se battre, dans les cités, dans la ville, la guérilla urbaine* » explique Gilles²⁹. « *Pour nous le rock est un acte terroriste (de*

26 Arno Rude Boy, 2007, *op.cit*

27 Dix questions à ... Géant Vert, Alexandre Jacob, l'honnête cambrioleur, Un blog de l'Atelier de création libertaire, 2011, <<http://www.atelierdecreationlibertaire.com/alexandre-jacob/2011/03/dix-questions-a-geant-vert/>> [en ligne le 25/05/2017]

28 Warum Joe, <<http://wj.pyduc.com/wjtimes/wjtimes.htm>> [en ligne le 25/05/2017]

29 Arno Rude Boy, 2007, *op.cit*

terroriser l'ordre établi, les conventions etc.) », pense le chanteur Laurent : « peu de gens nous avaient vus en concert, mais tout le monde avait l'impression qu'on avait créé les Brigades Rouges à Lyon » s'amuse-t-il. Pour prendre le contre-pied, le groupe baptise son label "Bébé Rose" : « on n'aimait pas la violence mais on en mettait dans nos textes. On ne parlait pas d'amour dans Haine Brigade et pourtant on était tous des amoureux nés ! » commente la chanteuse Alexa. La cause indépendantiste Basque est représentée sur la scène par le groupe Kortatu dont un live, bipé en Espagne, sort non-censuré en France sur *Bondage Records*. Nuclear Device accompagnera Kortatu dans des tournées au Pays Basque sud et en Suisse. Un des premiers tracts des Bérurier Noir montrait un autonome italien tirant dans les jambes d'un policier avec pour slogan : « contre l'État : Pan ! dans la gueule ». Les Bérurier Noir adoptent le concept d'« unité mobile de la guérilla musicale³⁰ ». La légèreté de leur équipement – petit ampli, boîte à rythme - leur permet une mobilité d'intervention, par exemple, un concert sauvage dans un amphithéâtre à la fac de Tolbiac.

Mais le jeu devient encombrant quand monte la notoriété. Au cours de 1988, en plein procès d'Action directe, les Bérurier Noir vont jouer au Zénith. Le dimanche 17 avril, un attentat frappe un cabinet d'huissiers dans un immeuble parisien du 2^{ème} arrondissement. *Le Monde* compte parmi les habitants « deux blessés, l'un victime de graves brûlures, l'autre amputé d'un pied ». Le quotidien écrit que « le mouvement Black War, dont les objectifs sont proches de ceux d'Action directe » revendique l'attentat « au nom "de tous les pauvres saisis ou expulsés" ». Depuis décembre 1985, Black War a revendiqué huit actes sans « victime corporelle », selon le journal qui précise que « plusieurs personnes en garde à vue seraient des proches du groupe de rock alternatif Les Béruriers noirs. Les musiciens, qui "rejetent le système" et la "porcherie Le Pen", viennent de remporter le Bus d'acier, qui récompense le meilleur groupe de l'année » puis conclut : « Black War se défend d'une filiation avec Action directe, mais les enquêteurs n'excluent pas l'existence de liens dans le passé entre les deux groupes³¹. » L'AFP publie une dépêche affirmant que Bérurier Noir est la branche culturelle d'Action Directe : « existe-t-il des connexions entre le groupe rock et le groupe terroriste ? Les policiers en semblent persuadés mais les premiers résultats des perquisitions ne sont guère probants. La moisson est maigre mais les policiers ne désespèrent pas » relate *Le Dauphiné Libéré*³². La répression touche une bonne partie du Service d'Ordre (SO) du groupe démuni dans sa riposte médiatique malgré un vague démenti. Les personnes interpellées sont relâchées et l'affaire est close. Le concert au Zénith se déroule sous forte pression policière. Helno, futur chanteur des Négresses Vertes, monte sur scène et commence à lire, à moitié ivre, un texte en soutien à Nathalie Ménigon. François Guillemot pense que les forces de l'ordre craignaient que le groupe passe « dans une espèce de logique de masse, et qu'on dise : "allez, tous à l'Élysée !", et que tout le monde nous suive d'un bloc, en se disant on va aller tout fracasser. » Mais la guérilla restera culturelle³³.

30 Bérurier Noir. *Sociogenèse culturelle et itinéraire personnel*, op.cit

31 *Explosion criminelle contre l'étude d'un huissier parisien : deux blessés dans un état grave*, *Le Monde*, 19 avril 1988, p. 12 ; *Le mouvement Black War revendique l'attentat contre un huissier*, *Le Monde*, 20 avril 1988, p. 36 ; *Après l'attentat revendiqué par Black War Une douzaine de personnes toujours en garde à vue*, *Le Monde*, 23 avril 1988, p. 14

32 Arno Rude Boy, 2007, op.cit ; *L'enquête sur « Black War » mène au groupe rock « Bérurier Noir » !* *Le Dauphiné Libéré*, 21 avril 1988 : <<http://www.nyarknyark.fr/local/cache-vignettes/L350xH371/black-war-dauphine-e5c8c.gif>> [en ligne le 25/05/2017]

33 Pour le chanteur de Camera Silens il y eu toutefois une sorte de passage à l'acte individuel concernant la violence armée (non révolutionnaire) voir : *Fin de cavale d'un punk qui voulait « vivre à fond »*, Jean-Manuel Escarnot, 23 novembre 2016, *Libération* <http://www.liberation.fr/france/2016/11/23/fin-de-cavale-d-un-punk-qui-voulait-vivre-a-fond_1530461> [en ligne le 25/05/2017]

Engagement des groupes

Comment caractériser l'engagement des musiciens ? Sans se départir d'une vision sociale critique et tout en usant des techniques de détournement situationniste, Les Cadavres, venus de la bande du jardin du Luxembourg, sont l'un des groupes dont les textes expriment le plus vivement un mal-être : « *on avait choisi comme symbole le triangle noir (...) celui des asociaux dans les camps de concentration* » rappelle Vérole le chanteur : « *les textes tournent beaucoup autour de la mort. Le suicide, l'hôpital, la déprime, l'alcool (...) On voulait aller chercher plus loin que la revendication politique ou syndicale. L'erreur d'exister. Le mal de vivre.* » Les premiers textes des Béruriers expriment une détresse « *aux accents psychiatriques et nihilistes (...) Notre plan d'action n'était pas que musical, il était aussi éthylique et malgré tout intellectuel* » écrit François Guillemot³⁴. La thématique morbide et oppressante, ce sont les horizons politiques bouchés mais aussi « *l'histoire des anciens Bérus* » et notamment le « *parcours suicidaire de Pierrot. J'étais allé le voir en maison de désintoxication* » précise-t-il³⁵. Vers 1985, les textes sortent de cet univers mortifère pour s'ouvrir à la fraternité et à l'universalité. Le titre « *Salut à toi* » est l'hymne-étendard de ce tournant constructeur. Le nihilisme des débuts fait place à un désir fédérateur : un anarchisme positif³⁶. The Brigades (Paris) se distingue par un discours très militant et ouvrieriste : « *Les Brigades étaient krypto-trotskytes, Clashiens quoi* » précise Marsu. Lors d'une tournée en Allemagne, les organisateurs voient un problème dans un texte où il est affirmé « *qu'il n'y a pas de communistes au Kremlin*³⁷ ». Le groupe refuse la censure mais on leur répond qu'ils devront assumer « *face au public allemand, qui ne serait pas d'accord avec nous* » se souvient le chanteur Vlad Dialectics : « *lors du premier concert, on a placé le morceau au début du set, j'ai fait une présentation au public sur le thème "ni Washington ni Moscou", et on a obtenu un super soutien du public !* »

Héritage possible de l'autonomie, le souhait de faire de la politique à travers un groupe de musique sans s'affilier à une organisation est souvent affirmé par les musiciens. Le contexte est à la désillusion idéologique. « *Il n'y a qu'un seul problème, c'est le pouvoir* » chante OTH et sur un autre air : « *on a toujours le même but : le contrôle de la violence*³⁸. » Cela sonnerait politique mais Jean-Michel Poisson (dit Spi), chanteur et parolier relativise : « *nos textes ont prêté à confusion, ils n'étaient pas politiques. Ils étaient intérieurs, viscéraux.* » Guy du groupe Panik répond : « *engagé, oui. Mais en même temps pas tant que ça, on réagissait comme des gamins de cité qui ont travaillé pour vivre, mais aussi pour pouvoir faire de la musique. On est resté connecté tout le temps avec la réalité.* » Par méconnaissance, par décalage ou par dérision, les grandes théories deviennent des règles ludiques : « *on manipulait beaucoup toute une imagerie politique, sans la maîtriser totalement d'ailleurs, c'était un jeu* » pense François Guillemot³⁹. Goy, du fanzine *On a faim !*, minimise la portée du discours : « *il était évident que la production de disques ne serait jamais un tremplin vers les masses laborieuses. Cela servait à entretenir des formes de combats, mais le*

34 François Guillemot, *Bérurier Noir. Sociogenèse culturelle et itinéraire personnel*, op.cit

35 Arno Rude Boy, 2007, op.cit

36 Il existe une hypothèse psychanalytique sur ce phénomène, voir : Nathalie Zaltzman [et al.], *Psyché anarchiste : débattre avec Nathalie Zaltzman*, PUF, 2011, 226 p.

37 *(There Are) No Communists In The Kremlin*, The Brigades, *Bombs N' Blood N' Capital*, Rock Radical Records – RRR003, Mini-Album, 1983

38 *Un seul problème* et *Des fraises et du sang* sur CD OTH, *Réussite/Sur des charbons ardents*, Last Call Records, 1986, paroles : Jean-Michel Poisson

39 Pépin, 2007, op.cit

*public réel était déjà forcément averti*⁴⁰. » Nuclear Device (Le Mans) se fait remarquer en 1982 par une reprise des Redskins « *Lev Bronstein*⁴¹ ». Avec un recul teinté d'une amertume critique concernant la montée du FN, le guitariste Patrick Ki-Ox nuance aujourd'hui : « *c'était sincère, mais malgré tout sortis de la scène musicale, politiquement on était assez "faibles", pas plus impliqués que ça dans notre ville (...) À la fin, on était beaucoup dans l'antifascisme de base et je pense qu'il aurait fallu se poser des questions plus profondes.* » Laurent (Haine Brigade) inscrit son implication autour du respect et des affinités dans la vie quotidienne : « *savoir si tu es de telle ou telle obédience, ce n'est finalement pas si important que ça.* »

En 1982, Frédéric son camarade de groupe exprimait une vision un peu différente : « *les bouquins, tout ça existe parce qu'on n'a pas les moyens de penser tout seul ; il nous faut des éléments. Et nos chansons essayent de donner des éléments, de pousser les gens à réfléchir*⁴². » Si le punk part du constat d'échec des idéaux des années 1960, la scène alternative n'est pas en rupture totale avec les générations passées. L'allègement du bagage idéologique rend le discours plus mobile, en cohérence avec le média chanson. La mémoire dépassionne l'engagement de l'époque. La diffusion de tracts aux contenus socio-politiques était utilisée par les groupes. En 1986, The Brigades et Nuclear Device se déclarent « *contre le chômage, contre le travail* » et revendiquent « *un revenu garanti, minimum égal au SMIC, pour tous, avec ou sans travail*!⁴³ » Parfois le tract devient chanson. En 1984, les Kamionërs du Suicide rédigent un texte pour une manifestation contre le FN à Barbès. D'jha-X, au lieu de le lire, le chante sur la face B d'un vieux 45 tours jamaïcain⁴⁴. La dimension politique est aujourd'hui toujours assumée : « *pour moi, la musique livrée en public, dans un monde où tout va mal, ne peut rester neutre et servir uniquement à oublier ses soucis. Les chansons peuvent participer de la critique sociale comme n'importe quel bouquin ou émission de radio.* » Laid Thénardier fait 90 % de ses concerts en soutien non rémunéré. Les disques sortent avec des livrets comprenant des textes d'éclaircissement. Le groupe se réfère souvent au journal *Contre* animé par des autonomes⁴⁵. Une distinction s'établit entre le journal – les autonomes théoriques et dogmatiques - et les musiciens - trublions alternatifs moins politisés et plus pragmatiques. Pour Gérald Biot, il s'agit de construire un projet à partir d'un rejet et non pas de faire « *une révolution écrite* ». Valérie, dont le petit frère est le chanteur des Bérurier Noir, navigue dans la mouvance punk depuis 1977. Elle explique cette méfiance pour le discours et le désir de construire au présent : « *on le disait par exemple à nos parents qui avaient, eux, un lourd passé idéologique, c'était une façon de leur montrer qu'on voulait faire le tri dans l'héritage, ne pas tout renier mais choisir, s'approprier. Et puis aussi leur dire : vous n'avez finalement pas fait grand-chose de toutes ces idées généreuses, et, nous, on veut montrer, diffuser tout ça...* »

40 Arno Rude Boy, 2007, *op.cit*

41 Du nom de naissance de Léon Trotski.

42 *Énergie - L'amour et la haine des jeunes punks*, IRL, *op.cit*.

43 Arno Rude Boy, 2007, *op.cit*

44 Le morceau sera enregistré : *Action rouge in dub* sur LP compilation Rock Army Fraction, Bondage Records, 1984

45 Sommaires du journal *Contre* (1987-1989) <<http://archivesautonomies.org/spip.php?article1605>> [en ligne le 25/05/2017]

Scène alternative, contre-culture et gauche institutionnelle

Années 68 et avant-gardes artistiques

Deux jours après des élections municipales, le 22 mars 1977, Métal Urbain joue au *Gibus* à Paris. Le groupe déploie une banderole sur scène "*Que faisiez-vous le 22 mars 68 ?*" et accroche, en guise de badges, leurs cartes d'électeurs raturées de symboles anarchistes⁴⁶. Le chanteur Éric Débris reconnaît n'avoir pas eu connaissance des situationnistes alors même que certains observateurs leurs faisaient remarquer la proximité de Métal Urbain avec ce mouvement. Formé en 1976 à Montpellier, OTH n'avait pas le punk pour référence initiale. Le chanteur lie la formation de son groupe à « *une conjoncture morale, sociale, l'aboutissement de mai 68. Mai 68 a été fondamental, une vraie révolution, pas un simple remplacement d'un pouvoir par un autre. Avant 68, le monde est en noir et blanc, après on passe à la couleur avec du bon et du mauvais, mais avec un vrai droit d'existence pour la jeunesse.* » Sur le plan graphique, Nuclear Device, dont les parents des membres militaient au Parti Communiste Français (PCF), est influencé par le collectif Grapus, formé en mai-juin 1968, qui réalisera de nombreuses affiches pour les communistes⁴⁷.

L'influence des avant-gardes est majeure pour François Guillemot⁴⁸. Au collège, il découvre *Le théâtre et son double* d'Antonin Artaud, le cinéma de Sergueï Eisenstein, Orson Welles, Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder, Bertrand Tavernier, Joseph Mankiewicz, Louis Malle, Alain Resnais, Costa-Gavras. Il fréquente le Centre Beaubourg, « *formidable usine culturelle* », et passe des heures dans les rayons Arts et Histoire de la Bibliothèque publique d'information. En 1981-1982, il s'inscrit à la Faculté d'Arts Plastiques Tolbiac/Saint-Charles avec sa sœur aînée Valérie et Rémi Pépin, futur membre de Guernica. Soutenus par des professeurs et notamment Michel Journiac (1935-1995), ils constituent un petit groupe, *Nada-Nada* « *d'inspiration dadaïste punk, initiateur de plusieurs installations artistiques* ». Une vidéo et une installation à base de textes, sons, sculptures et peintures autour de la viande sont réalisées. Il intègre l'École nationale supérieure des beaux-arts en octobre 1982. Avec l'association *Actes Énergie Perdue*, le but est « *d'en découdre avec l'art conventionnel en élaborant des pièces artistiques éphémères, détruites en public après leur réalisation.* » De ces aventures, il dégage deux traits qui persisteront chez les Bérurier Noir : « *la transformation de la violence en énergie créatrice* » et « *la mise en scène d'une esthétique de l'émotion, un "théâtre de la cruauté" (Artaud)* ».

Lucrate Milk est issu de la bande des punks du Luxembourg parmi lesquels Marsu, Laul, Masto et Helno. De 1977 à 1978, Laul, dessinateur, et Masto, photographe, taguent "*Lucrate Milk*" un peu partout sur les murs de Paris. Une légende semble naître avant même que le groupe ne commence à jouer. Qualifiée de « *fanfare rigolote* », la musique de Lucrate Milk prend le contrepied et tourne en dérision les clichés punks. Marsu devient manager du groupe en 1981. Un professeur de Laul aux Arts Déco les fait jouer à la *Biennale de Paris*. Tiré à 500 exemplaires, le premier 45 tours se vend vite chez le disquaire *New Rose*. Deux EP plus loin, le groupe s'arrête. Lors du premier concert de Bérurier Noir, l'Usine de Pali-Kao joue un rôle essentiel dans la transmission des codes de l'art contemporain. Les plasticiens demandent aux musiciens une performance musicale et visuelle qui n'est pas hors de propos étant donné le parcours des artistes. Une exposition de peintures et d'œuvres artistiques se tient pendant le concert joué

46 Rude Boy, *op.cit.*

47 Fonds Grapus, fiche descriptive, ville d'Aubervilliers, 2006

48 François Guillemot, *Bérurier Noir. Sociogenèse culturelle et itinéraire personnel, op.cit*

théâtralement. François Guillemot apporte une valise avec des accessoires et notamment des masques. Le but est de créer quelque chose de percutant. François et Loran intitulent le concept « *petit théâtre de force* ». Dans le public, leurs amis de Lucrate Milk sont impressionnés : « *on leur a dit : "là, il ne faut pas vous arrêter, nous on vous accompagne"* » se rappelle Laul.

François Guillemot précise : « *on était dans une logique artistique, expressionniste, dadaïste aussi, rénové par une couche de noir, de punk. On oscillait entre le dictionnaire médical, qui était bourré de photos terrifiantes, et des dictionnaires d'art contemporain, un peu plus élaborés (...)* On était complètement influencés par Bazooka, par l'impact provo, le visuel facile, cassé, enfin tout ce que faisaient Olivia Clavel, Kiki Picasso dans Libération. Cette provo était intéressante. » Dessinatrice, peintre et graphiste, Valérie évoque, comme son petit frère, un besoin de casser la brillance du glamour publicitaire par la recherche d'un « *graphisme dur et sans nuance* » avec comme références le Bauhaus ou les Futuristes qui attaquaient « *bille en tête une société qui s'endort*⁴⁹. » Le collectif performatif *Art Béton*, où l'on trouve Mélino qui jouera dans les Négresses vertes, et les défilés de mode du couturier Raffik complètent le tableau d'avant-garde de cette scène naissante.

Scène punk anglaise et première scène punk française

Si, parmi les groupes rock français, Trust ou Téléphone sont parfois cités comme références ou, pour le dernier aussi, comme repoussoir, Métal Urbain est probablement le groupe de la première vague punk en France qui a le plus influencé la deuxième. Les textes dans un français au style télégraphique sont politiques, durs et violents. La forme musicale est minimaliste. Le groupe se révolte contre l'establishment musical français et signera chez *Rough Trade*, label indépendant anglais. Panik (Paris, 1980-1986) choisit ce nom en référence à une chanson de Métal Urbain. Haine Brigade cite également les paroles du groupe comme une révélation de ce dont il fallait s'inspirer. François Guillemot se photographie en 1979 portant un badge Métal Urbain « *Hystérie Connective*⁵⁰ ». Bye Bye Turbin (Caen, 1976-1980) qui avait atteint une petite notoriété - programmation sur les grandes ondes, critiques positive dans *Rock & Folk* - est par contre peu mentionné dans les interviews des membres de la scène alternative. Ce groupe pourrait pourtant figurer comme l'un des parfaits prédécesseurs du punk alternatif : nom inspiré d'un ouvrage situationniste⁵¹, textes exprimant le refus du salariat ou l'antipsychiatrie, premier 45 tours produit par *Mélodies Massacre*, disquaire puis label à Rouen⁵².

François Guillemot découvre le punk anglais en 1976 via les boutiques parisiennes *Harry Cover*, *Parallèles*, *Music'Action*, *Outrage*, *Music Box* puis *New Rose*. Formés en 1978, les Béruriers « *étaient partis sur une base de loubards de banlieue (...)* notre culture musicale est passée de la musique classique à Eddy Cochran, Pistols, sans passer par les Rolling Stones, les Beatles, les Deep Purple (...) On écoutait du rockabilly, et on jouait une musique dépressive qui était plutôt proche du punk. » François commence à chanter dans le groupe en 1980. « *Ils avaient un morceau que je n'aimais pas du tout "mort aux hippies, les Hells sont avec nous"* » se souvient Loran⁵³. Patrice (Les

49 Pépin, 2007, *op.cit*

50 François Guillemot, *Bérurier Noir. Sociogenèse culturelle et itinéraire personnel*, *op.cit*, p. 64

51 Yves Le Manach, *Bye bye turbin ou des Tables trigonométriques et de quelques formules à l'usage des ouvriers métallurgistes*, Champ libre, 1973

52 Christophe Pécout, *La première scène punk en Normandie (1976-1980)*, Volume !, 13 : 1 | 2016 p. 31-45

53 Arno Rude Boy, 2007, *op.cit*

Rats) se réfère à tous les groupes punks anglais 77 et américains mais aussi aux Rolling Stones, Stooges, AC/DC, Dictators. Pour Thomas (Mano Negra), la scène alternative est « *une espèce d'onde de choc de ce qui a pu se passer en 77 ou 79 en Angleterre.* »

Mais elle arrive avec les leçons tirées non seulement de la première vague hexagonale mais aussi de la première secousse anglaise. Le punk n'est plus sous les projecteurs. Des groupes comme Crass, qui ont commencé avec la première vague, ont injecté des éléments issus de la contre-culture des années 1970 sans se contenter d'un rejet bête et méchant. Il s'agit à la fois d'un corpus d'idées – anarchisme et non-violence – d'esthétiques – collages, bruitisme, minimalisme, spoken words – mais surtout de pratiques autogestionnaires concernant la diffusion et la production. Outre Haine Brigade, Crass est cité par Panik mais aussi par Marsu qui sera à l'œuvre dans *Bondage Records*. D'une certaine façon, l'anarcho-punk constitue une source d'inspiration non pas musicalement mais presque philosophiquement dans la politique de construction d'une alternative à l'industrie du rock en France. Celle-ci relève à la fois d'une nécessité – le punk n'intéresse plus les maisons de disques – mais aussi d'une orientation.

Mouvement associatif, MJC, municipalités

Dans la périphérie de Paris et en régions, les MJC ou maisons de quartiers sont souvent les seuls lieux où les groupes peuvent se produire. Pour Patrice (Les Rats), vers 1982, les scènes alternatives « *étaient bien souvent des MJC désertées par les babas-cool et reprises en main par les enfants de 77* ». Groupes et lieux squattés montent parfois des associations afin de pouvoir dialoguer avec les autorités locales. Ce choix facilite l'accès aux MJC⁵⁴ ou, pour le squat *Issue de Secours* à Sèvres permet, par exemple, un arrangement avec la municipalité communiste. En avril 1986, *Rock à l'Usine* monte aussi une association afin de négocier un bail : « *personne ne nous a jamais répondu, la mairie de Montreuil nous a envoyés promener. Ils ne voulaient pas négocier avec nous* » se remémore Gérald Biot. Le squat est expulsé. Karim, chanteur de Ludwig Von 88 groupe formé au Perreux-Sur-Marne (94), pense que « *ça restait quand même toujours de la débrouille, il n'y avait pas de subventions, ce n'était pas officiel, c'était un truc que les villes toléraient parce qu'il fallait laisser les jeunes s'amuser*⁵⁵. » À Saint-Étienne, *Kronchtadt Tapes* a ses entrées à la *Maison de la Culture et de la Communication*. Les moyens vidéo permettent de filmer un concert d'OTH.

Le groupe montpellierain se produit au départ dans quelques MJC périphériques. Avec l'association d'éducation populaire *Peuples et Culture*, leur manager Alain Voyer obtient un voyage à Berlin en 1981. OTH découvre « *l'univers punk, alternatif, autonome et libertaire de Kreuzberg.* » Mais à Montpellier, comme un peu partout en France, les salles de concert sont très rares : « *ce sera sans doute l'une des grandes dynamiques de la seconde moitié des années 1980 que de construire ces infrastructures, en lien avec l'avènement de la gauche au pouvoir. C'est précocement le combat dans lequel se lancent OTH et Alain Voyer en 1981-1982.* » Georges Frèche remporte la ville en 1977 « *et les perspectives de sa réélection en 1983 constituent un horizon dont Alain Voyer et OTH savent profiter en manifestant spectaculairement leur colère.* » Dans le but d'obtenir une salle, le groupe organise un concert sauvage devant la Halle Castellane le 17 octobre 1981, puis s'implique en 1982 dans « *l'occupation du squat de la gare, la manifestation lors de*

54 Christophe Pécout, *La première scène punk en Normandie (1976-1980)*, op.cit

55 Arno Rude Boy, 2007

l'inauguration du TGV ». Les élections approchant, la ville concède un ancien entrepôt municipal. La salle *Victoire*, inaugurée en février 1983, est gérée par Alain Voyer embauché comme fonctionnaire municipal. Son réseau associatif *Trafic d'Art* organise de nombreux concerts⁵⁶.

Gauche institutionnelle et syndicale

Alain Voyer avait été militant syndical à La Poste en région parisienne et Thomas Loué estime que cette expérience a joué un rôle dans « *la lutte alors très politique d'OTH*. » Ce lien avec le monde syndical se retrouve parfois dans l'engagement des groupes eux-mêmes. The Brigades (Paris) joue en 1986 en soutien aux mineurs anglais en grève mais ne parvient pas à faire le même lien en France : « *on ne sait pas marier la fête et la lutte* » déplore le chanteur⁵⁷. Les organisations appellent certes les artistes pour les rituels de soutien comme la *Fête de l'Humanité* mais c'est rare au moment des luttes. Le chant en anglais, mêlé à la culture autonome et internationaliste de ce groupe, n'aide peut-être pas non plus au rapprochement, d'autant que les luttes syndicales sont en chute d'intensité. Dans sa formation politique et culturelle, François Guillemot signale l'importance de son professeur de français en classe de cinquième, « *communiste déclaré, portant béret* ». À 13 ans en 1976, il adhère « *au Mouvement des jeunes communistes de France (MJCF) lors de la fête d'Avant-Garde à Ivry-sur-Seine*⁵⁸. » Mais le futur punk est déçu par sa première réunion au local du PCF dans le 12^e arrondissement. Le marxisme théorique n'est pas en phase avec sa réalité, son désir de révolte, son besoin d'agitation et son imaginaire ; la Fraction armée rouge n'est pas du tout la tasse de thé du MJCF. Il vend *Avant-Garde Hebdo* dans son quartier et distribue des tracts mais, en colère, il décide fin 1977 de déchirer sa carte « *dans la cour du collège comme petit acte de dissidence* ».

Au-delà des traditions de luttes, la scène alternative entretient des liens ambigus avec la gauche qui accède au pouvoir nationalement en 1981. Marsu résume : « *c'est parce qu'il y a eu une génération de jeunes, profitant des radios libres, de l'arrivée de la gauche etc., qui s'est levée que le rock alternatif a explosé*. » Le 9 novembre 1981, les radios associatives peuvent émettre sur la bande FM et suscitent un engouement qui bénéficie aux groupes. Le lancement de la *Fête de la musique* en 1982 encourage le développement de la scène. Les Happy Drivers (1986-1989), par exemple, se forment pour l'édition de 1985 à Villevêque près d'Angers. À Saint-Étienne, *Kronchtadt Tapes*, déjà en bon rapport avec la municipalité, est présenté à Danielle Mitterrand et à Jack Lang. Le ministère de la Culture se serait intéressé à l'expérience de *Rock à L'Usine*. « *La social-démocratie des Mitterrand et Jack Lang manipulaient cette scène "alternative" en la noyant sous le fric* » critique Patrice Herr-Sang du Fanzine *New Wave*. Alexa de Haine Brigade se souvient « *du premier "Forum du disque autoproduit et du fanzine" organisé par diverses associations bien-pensantes et subventionnées par Jack Lang* » en juin 1985. L'entrée coûte 40 francs⁵⁹. Des fanzines, *Bondage Records* et *Nuclear Device* tiennent un contre-forum sur les marches du centre des expositions de Montreuil, rentrent en force et squattent un stand.

Le rapprochement avec les institutions culturelles suscite logiquement une grande méfiance chez les plus attachés à l'autonomie. La gauche au pouvoir permet un aboutissement institutionnel des

56 Thomas Loué, *Territorialité et publicité : la trajectoire multiscalaire d'OTH (1978-1991)*, Volume ! 13 : 1 | 2016

57 Arno Rude Boy, 2007

58 François Guillemot, *Bérurier Noir. Sociogénèse culturelle et itinéraire personnel*, op.cit

59 Soit 10 € 50 cts en 2016 d'après *Le convertisseur franc-euro mesure - L'érosion monétaire due à l'inflation*

<<https://www.insee.fr/fr/information/2417794>> [en ligne le 25/05/2017]

luttres concernant l'action et la diffusion culturelle. Ceci profite, parmi d'autres, à une scène alternative partagée entre le radicalisme quasi-mimétique des générations précédentes et le pragmatisme ambiant qui, si il encourage à l'action vue la dissolution des dogmes, doit accepter d'altérer ses modes opératoires en se confrontant aux autorités. Les propos de Jean-Yves Prieur du label *Bondage* illustrent cette ambiguïté : « *je n'ai pas une formation marxiste très poussée, donc au bout d'un moment le discours s'épuise et il reste l'action. On parlait de commune, d'autogestion, je ne sais pas si c'était réellement viable mais, en tout cas, pendant 6 ans (...) ça a plutôt pas mal fonctionné. Avec des gens qui n'avaient pas fait de grandes écoles de commerce mais qui faisaient le meilleur marketing au monde*⁶⁰. »

Scène alternative, droite et extrême-droite

Extrême-droite : de la provocation à la riposte

« *On attaque le concert avec les hippies, les babs, en partie assis par terre* » raconte Éric Débris au sujet de la première expérience scénique de Métal Urbain au *Golf Drouot* en 1976. La musique est forte et violente : « *Les mecs commencent à reculer un petit peu (...) au bout de trois morceaux il y a une canette qui vole et passe à côté de ma tête. Là, de manière hyper subtile, je me plante sur le devant de la scène et je fais un salut nazi au mec. (...) Le fait de faire ça, c'est plus pour provoquer le mec en face parce qu'il vient d'avoir une attitude, genre de censure, de te balancer un truc dans la gueule, donc tu lui répons, tu fais pareil*⁶¹. » L'extrême-droite électorale ne pèse alors pas lourd en France et ce geste est peut-être inspiré par l'exhibition provocatrice de croix-gammées par les Sex Pistols. On note aussi le rejet générationnel punk à l'égard de ce qui est perçu comme naïf chez les hippies. Au sujet de leur chanson « *Pétain Darlan, c'était le bon temps* », le chanteur des Olivensteins explique : « *en 1978, on se fait traiter de petits cons par toute une génération de vieux schnocks et la réponse c'était : "hé ho, il n'y a pas que nous qui avons fait des conneries !" C'était très con, mais il y avait évidemment énormément de degrés derrière. Tout le monde ne va pas comprendre.* » En France, la mémoire de la Seconde Guerre Mondiale a longtemps passé sous silence la collaboration et les camps de concentration, au profit de la Résistance. À partir de 1974, cette représentation est fortement contestée⁶².

C'est avec les skinheads que le problème de l'extrême-droite se pose vraiment sur la scène rock. Issu de la classe ouvrière anglaise à la fin des années 1960, ce mouvement oppose à la mode psychédélique, le rock steady, le reggae et la culture des supporters de football. Cette première vague se disperse au début des années 1970. Les skins reviennent à la fin de la décennie en gravitant autour de la scène punk avec des groupes comme Skrewdriver. À la différence de leurs aînés, ils portent désormais un discours fascisant galvanisé par des partis d'extrême-droite⁶³. À Paris vers 1984-1985, une première génération de skins autour des Halles disparaît en raison notamment de la toxicomanie.

En 1986, l'onde de choc de la récupération du mouvement skin anglais par les groupes nazis arrive en France. Les concerts de punks se déroulent dans des lieux en marge où il n'est pas coutumier de faire appel à la police ou à des vigiles. Organisés en bandes affinitaires, les skins fascistes

60 Pépin, *op.cit.*

61 Rude Boy, 2007, *op.cit.*

62 Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy : de 1984 à nos jours*, 1990, Seuil, 414 p.

63 Pépin, 2007, *op.cit.*

dominant la rue et sèment la terreur dans différents quartiers ou autour de groupes de musique. Selon Rémi Pépin, « *La Souris Déglinguée, même s'il est difficile de les qualifier directement de groupe skin, entretiendra durant de longues années des relations soutenues et troubles avec cette mouvance qui se mêle assez régulièrement aux keupons* ». La confusion-provocation des débuts évolue vers un discours prônant l'unité de la jeunesse et une certaine tolérance concernant l'identification à telle ou telle mode tant que le prosélytisme raciste n'est pas trop voyant. À Montreuil, Gérald Biot se souvient d'importantes « *frictions avec certaines mouvances skinheads extrémistes, des gens comme Batskin ont essayé une ou deux fois de venir à l'usine, ça s'est réglé rapidement dans la rue, ils ont été raccompagnés poliment au métro.* » Panik établit une différence entre Paris et les autres régions : « *dans les concerts parisiens, on refusait les skins* » se souvient Guy, « *pas en province parce qu'ils n'avaient pas la même mentalité.* » Christian précise : « *à la base, le mouvement skin, c'était un truc ouvrier.* »

Avec en arrière-plan social les grèves menées par les ouvriers immigrés de l'industrie automobile, l'extrême-droite électorale émerge d'abord à Dreux (28) lors des municipales partielles de 1983 où le FN allié à la droite emporte la mairie. Au mois de mai 1983, des émeutes étudiantes menées par l'extrême-droite éclatent à Paris⁶⁴. Pendant la campagne précédant les élections européennes de 1984, une Section Carrément Anti-Le Pen (SCALP) se crée à Toulouse. La salle de la piscine municipale, où devait se tenir le meeting du leader du FN Jean-Marie Le Pen, est plastiquée. La liste du parti d'extrême-droite obtient 10,95 % des voix aux élections. Le FN s'incruste dans le paysage politique. Les médias s'intéressent aux bandes de skinheads nazis. De 1981 à 1983, au moins seize jeunes d'origine maghrébine sont assassinés⁶⁵. Les enfants des travailleurs immigrés se révoltent aux Minguettes à Vénissieux (69) en 1981 et 1983. À Marseille, dans le quartier de la Cayolle, un enfant de 13 ans est tué. C'est de là que part discrètement *La Marche pour l'égalité et contre le racisme* le 15 octobre 1983. Elle se termine à Paris le 3 décembre sous les feux médiatiques avec plus de 100 000 personnes⁶⁶.

La scène alternative s'insère dans cette lutte contre la xénophobie en faisant de la dénonciation du racisme un enjeu central. Nuclear Device écrit une chanson à la mémoire d'Habib Grimzi⁶⁷, joue lors de *La marche pour l'égalité* et fait de nombreux concerts de soutien aux différents groupes SCALP qui se sont créés dans diverses villes. Les Rats attirent l'attention du label *Gougnaf Mouvement* après avoir « *squatté le concert d'un groupe skin (l'Infanterie Sauvage) et bousillé leur matos.* » Patrice, chanteur et guitariste du groupe, précise : « *nous sommes issus de la banlieue, des cités où la population est diverse dans ses origines et métissée. Nos camarades de classe étaient arabes, antillais ou asiatiques (notre bassiste était Marocain). La montée du FN est à mes yeux une honte.* » *On a faim !* sort plusieurs compilations antifascistes. Après les résultats du premier tour des présidentielles de 1988, les Cadavres chantent *No pasaran*. Alors qu'ils jouent du rockabilly, un genre musical apolitique et plutôt tolérant envers les skins, les Washington Dead Cats prennent position. Le groupe fait figurer dans ses contrats le refus, à l'entrée dans les salles, de toute personne portant insignes fascistes ou racistes. En dépit de ces précautions lors d'un festival en Flandres, le chanteur reçoit une bouteille de gin en pleine tête et doit subir dix-huit

64 Schifres, 2004, *op.cit*

65 Marcel Trillat, INA, JT de midi, A2, 10 juillet 1983

66 Voir notamment : Yvan Gastaut (coord.) 1983, *le tournant médiatique*, Hommes et migrations, n° 1313 janvier-mars 2016

67 Le 14 novembre 1983 en pleine marche pour l'égalité, Habib Grimzi est assassiné par trois candidats à l'engagement à la Légion étrangère qui l'ont jeté hors du train Bordeaux-Vintimille pour des motifs racistes.

points de suture : « *nous faisons une musique qui venait du rockabilly, du blues, vachement influencée par la musique noire. C'est comme les mecs qui font du blues et qui sont racistes, c'est irrationnel pour moi* », pense le musicien.

La plupart des concerts de soutiens au SCALP ou REFLEXes⁶⁸ sont le fait de groupes produits par *Bondage Records* notamment Laid Thénardier ou Dirty District. En raison de leur message antiraciste, les Bérurier Noir sont confrontés, lors de leurs concerts, à la violence provoquée par des néo-fascistes. Lassés de devoir interrompre le concert, montrer du doigt et parlementer avec ceux qui se font violemment remarquer, ils s'emparent du problème. Venu du milieu autonome, Dom met sur pied un SO de deux à quinze personnes. La sécurité des concerts est quasiment autogérée sans passer par des sociétés privées et en empêchant la perturbation des skins néonazis. « *C'était à ma connaissance une première dans le rock en France* » pense Julien qui, en 1986, monte la bande antifasciste Red Warriors à Paris. Regroupant jusqu'à soixante personnes, ils s'impliquent dans le SO des Bérurier Noir et ripostent à la violence exercée par les skinheads sur les punks puis deviennent officiellement les premiers "*chasseurs de skins*". Bien que Julien ait milité au PCF, les références aux symboles communistes se font plus par provocation vis-à-vis des fascistes : « *pour les fafs, tout ce qui n'est pas faf, c'est rouge. Ils n'aiment pas les rouges, donc nous on est les rouges* ». Les affrontements sont parfois très violents. « *Objectivement on n'avait pas besoin de ça pour exister. C'était une démarche politique, mine de rien assez réfléchie.* » Le phénomène se développe et « *en 90-91, à Paris, plus personne n'ose sortir dans la rue avec un bomber kaki et un drapeau bleu blanc rouge. Ça, ça veut dire qu'il y a partout des mecs qui chassent.* » Mais Julien ajoute : « *le fascisme des casernes, des commissariats, des facultés de droit, celui-là tu ne le combats pas à coup de battes de baseball*⁶⁹. » Il est hasardeux d'énoncer que le contrôle de la rue par des bandes violentes puisse avoir été le point crucial de la stratégie des nationalistes. Il y a des exactions commises par des nervis néo-fascistes mais, *de facto*, à partir de 1983, la menace de l'extrême-droite, en France, est principalement électorale.

La droite au pouvoir en 1986

Le 16 mars 1986, la droite remporte les élections législatives. Jacques Chirac est choisi comme Premier ministre par François Mitterrand. La période semble marquée par une recrudescence des cas de mortalités suite à des violences commises par des forces de l'ordre⁷⁰. Dans la soirée du 5 décembre à Pantin, Abdel Benyaya meurt d'une balle en pleine poitrine tirée par un inspecteur de police en état d'ivresse. Le lendemain à Paris, Malik Oussekin, un étudiant, est tabassé à mort dans le hall d'entrée d'un immeuble en marge du mouvement contre la loi portée par Alain Devaquet, ministre délégué à l'Enseignement supérieur⁷¹. Le projet de réforme tend à introduire une sélection à l'entrée de l'Université. La jeunesse étudiante et lycéenne manifeste dans les rues. Au ministère de l'Intérieur, Charles Pasqua, secondé par le ministre délégué à la Sécurité, Robert Pandraud ordonne la fermeture⁷². Le 8 décembre, le projet est retiré et Alain Devaquet démissionne.

68 Réseau d'étude, de formation et de lutte contre l'extrême droite et la xénophobie fondé en juin 1986 qui assure un travail d'informations et de luttes <<http://reflexes.samizdat.net/>> [en ligne le 25/05/2017]

69 Rude Boy, 2007, *op.cit*

70 Le 5 juillet 1986, rue Mogador (Paris, 9e) un CRS abat Loïc Lefèvre. Le 31 juillet, William Normand est tué par un policier à Fontenay-sous-Bois.

71 *Allez-y, on couvre*, L'Humanité, 14 mars 1990

72 Tanguy Perron, *Novembre-Décembre 1986. Les étudiants déferlent contre la loi Devaquet*, Humanité Dimanche, 4 décembre 2016

Le 6 décembre 1986, dans un éditorial du *Figaro Magazine*⁷³, le journaliste et écrivain Louis Pauwels estime que l' « *on ne s'est pas assez avisé de la dégradation de notre environnement culturel dans les années 1980* ». Il diagnostique « *un sida mental* » chez une partie de la jeunesse et fustige « *les enfants du rock débile (...) les produits de la culture Lang* » qui « *ont reçu une imprégnation morale qui leur fait prendre le bas pour le haut* ». Ces jeunes sont « *ivres d'une générosité au degré zéro, qui ressemble à de l'amour mais se retourne contre tout exemple ou projet d'ordre.* » Le ton très dur indique le niveau d'exaspération et la détermination revancharde de la frange la plus conservatrice de l'opinion dans la période immédiate qui suit les cinq années de gouvernements socialistes.

En se trouvant réellement confrontée, non plus aux ambivalences de la gauche au pouvoir, mais à ses ennemis tels qu'elle les avait fantasmés, la scène alternative donne l'impression de sortir d'un certain trouble idéologique. La position au sujet de l'extrême-droite s'est clarifiée et la riposte s'est organisée. L'opposition au pouvoir d'État, désormais détenu par la droite, est nettement affirmée. Pour le mouvement alternatif, c'est l'apogée : « *comme si, d'un seul coup, les couplets des chansons accumulés les années précédentes s'incarnaient enfin, comme si de simples protest songs appelant à la défiance face au pouvoir et au rejet des institutions de tous poils prenaient réellement tout leur sens*⁷⁴. » Sur *Abracadaboum !* Bérurier Noir font référence au mouvement contre le projet Devaquet qui a ravivé l'imaginaire de révolutions et de fêtes⁷⁵. Pour Loran, « *le moment le plus fort, ça a été 1986. Il y avait toute la presse, il y avait le mouvement étudiant, un million de personnes dans la rue, et des jeunes qui chantaient des chansons des Bérus ! C'est là que ça a explosé, c'est passé de l'underground au groupe qui parle à tous les jeunes. Y avait pas encore le rap, on parlait à tout le monde d'un seul coup. On s'est retrouvés malgré nous porte-drapeaux.* » Doc Justice (Laid Thénardier) confirme : « *Devaquet a fait flamber le rock alternatif. Ça a été un catalyseur monstrueux. Le substrat c'est 84-86, le catalyseur c'est 86, les grèves étudiantes, avec une forte prise de conscience de la jeunesse*⁷⁶. »

La scène peut alors jouer des analogies avec les années Thatcher en Angleterre. Reprenant le fameux visuel des Sex Pistols, Jacques Chirac se substitue à la Reine : « *Anarchie en Chiraquie* » chante Parabellum. Le mouvement alternatif est lui-même dans le collimateur. Bruno, guitariste de Ludwig Von 88, témoigne : « *à l'époque on habitait avec Loran et les deux titis, et deux fois on a trouvé la porte ouverte avec rien de volé mais tous les agendas épluchés. Mon père qui était dans la mouvance basque avait eu des menaces*⁷⁷. » Au-delà des manifestations étudiantes, Laid Thénardier et Nuclear Device font également ressurgir la thématique colonialiste après l'opération policière qui met fin à la prise d'otages menée par des indépendantistes Kanaks à Ouvéa en Nouvelle-Calédonie. Les échanges de coups de feu font 21 morts, le 5 mai 1988. « *À des milliers de kilomètres, ils tirent en parlant de France et d'empire sur les vestiges de colonies passées* » dit la chanson *Et l'on Machoro Ma Kanaky*⁷⁸.

73 *Le monôme des zombies*, 6 décembre 1986

74 Pépin, 2007, chapitre 9

75 Chansons « *Et hop !* » ou « *Descendons dans la rue* », Bondage Records, 1987

76 *Rude Boy*, 2007, *op.cit*

77 Pépin, 2007, *op.cit*

78 Laid Thénardier – *Voyez Comme On S'Haine*, V.I.S.A. 1988

La recherche d'espaces d'expression est une clé importante de lecture pour comprendre les liens entre la scène alternative et le contexte socio-politique de 1981 à 1989. Par besoin et par lui-même, le mouvement alternatif comble un vide en structures de production et de diffusion. Cette construction résulte des rapports noués entre des artistes inspirés par la deuxième vague punk et des mouvements politiques autonomes, libertaires ou d'extrême-gauche. Les groupes, influencés par les avant-gardes et le contexte des années de l'après 1968, expriment une révolte individuelle et sociale teintée de désespoir et d'ironie critique, où les engagements passés sont à la fois célébrés, imités, moqués et dépassés. En dépit des relativisations et prises de distance, une part des acteurs de la scène entend bien transformer la société à partir d'une forme d'autogestion culturelle plus ou moins consciemment élaborée. Cette ambition est encadrée par la politique de la gauche au pouvoir. Elle se solidifie dans une attitude de résistance face au retour de la droite et au surgissement de l'extrême-droite. Mais la scène va développer aussi sa propre politique dans la sphère musicale et culturelle où, faisant exploser une énergie créatrice multiple, elle devient un acteur incontournable pour les institutions en place. Jusqu'au heurt à la question du modèle économique, à laquelle ni la scène ni les pouvoirs n'apporteront de réponse adéquate.

2. Une politique alternative de la scène rock

Du désert à la dispersion

Refuser le vide et l'exclusion

En 1979, dans un communiqué envoyé à la presse après la fin de Métal Urbain, le chanteur Clode Panik constate : « *pour signer en France il faut : être vieux (connaître du monde), avoir les cheveux longs (être insignifiant), jouer du hard-rock (plaire à la masse)* ». Trois ans plus tard, le squat des Cascades à Paris rejette « *les pratiques discriminatoires et musclées du show-business et des boîtes de nuit à 50F minimum l'entrée* » et entend construire quelque chose « *contre la misère, l'ennui et l'isolement des villes-usines, des usines-cimetières et des loisirs préfabriqués* ». Sur le plan musical, la demande est forte. En juin 1983, plus de 1 000 personnes assistent au troisième concert des Bérurier Noir à la salle de la Roquette à Paris. Mais d'une façon générale, les conditions de concerts sont difficiles. Non seulement le public est parfois violent mais les techniciens ne savent pas sonoriser des musiciens jouant vite et fort : « *on se retrouvait en concert ou en studio avec des mecs aux cheveux longs qui avaient d'autres références que nous* » se souvient Benoît de Camera Silens. Lô Malfois précise que les conditions étaient d'autant plus dures pour les groupes provinciaux. Pat Kébra de Oberkampf se souvient de leur premier concert à Toulouse : « *la scène, c'était des tables mises côte à côte, ça faisait un peu salle de cantine, c'était n'importe quoi.* »

Comme d'autres à propos des scènes hors Paris, Éric Sourice (Les Thugs, 1983-1985, Angers) emploie le terme de « désert » : « *en 1981-82 il y avait quelques groupes qui commençaient à répéter, à essayer de créer. On partait du degré zéro. Dans les années 70, il n'y avait pas de salles de concert, quasiment pas d'assos. Il y avait quelques petits concerts début 80, mais ils étaient organisés dans des salles qui n'étaient pas faites pour ça*⁷⁹. » Les liens entre Paris et les autres régions existent peu. Les conditions de communication et de transports de l'époque étant encore difficiles, rien ne permet de fédérer ce qui est en train de naître. Être punk dans certains endroits n'est pas une sinécure. D'jha-X fuit l'isolement et l'incompréhension pour aller à Paris : « *j'avais 18 ans, je venais d'un département où il n'y avait rien, la Lozère, d'un bled où j'étais le seul punk. J'étais interdit de tous les cafés du coin parce que j'avais une crête* ». Gilles Tandy des Olivensteins se souvient que, dans chaque ville du sud de la France notamment vers Sète et Montpellier, il y avait un noyau de personnes à l'affût de ce qui sortait en matière de punk. De même à Rouen, autour du disquaire *Mélodies Massacre*, où la proximité géographique avec l'Angleterre a pu être un facteur facilitant la diffusion. À Bordeaux, la scène se serait développée de façon assez précoce en particulier avec les groupes Strychnine puis Stalag. À partir de la base et de la rue, un petit réseau se forme autour de quelques lieux.

À l'antagonisme Paris-Province, s'ajoute la dichotomie centre-banlieues. Le punk est une façon de remédier à l'exclusion en rejoignant et en s'identifiant à un groupe qui érige la différence en culture. Le label *Gougnaf Mouvement* se forme en banlieue sud de Paris : « *il se passait des choses à Paris, dans les grandes villes en province, et nous on voulait revendiquer notre identité de banlieusards* » affirme Mortback. Haine Brigade naît à Bron, petite banlieue de Lyon. Quatre enfants, dont les parents sont instituteurs, vivent dans la même école entre un quartier résidentiel fait de petites villas et une ZUP au bord de l'autoroute. À l'adolescence, les voilà dans un lycée

79 Arno Rude Boy, 2007, *op.cit*

bourgeois et catholique du centre-ville de Lyon : « *tous ceux qui venaient de banlieue se retrouvaient à être les parias. De la part des profs, des gens qui dirigeaient le lycée, tout le monde nous considérait comme les rebuts qui venaient faire chier dans le beau lycée.* » L'identité punk leur permet, d'une certaine manière, de se défendre socialement et positivement, en s'appuyant sur les références éthiques et idéologiques des Clash et surtout de Crass. Alexa, la chanteuse du groupe vient d'un milieu aisé et conservateur contre lequel elle se rebelle. Elle se retrouve dans ce lycée avec un look babacool et se sent « *plutôt mal à l'aise au milieu des costard-cravates.* » Un jour, elle croise Gilles dans un couloir et devient punk : « *ça n'a pas plu à mon père qui me traitait de fasciste !* » Le punk devient le signe de ralliement des exclus et des dégoûtés un peu partout dans le pays « *en province, des tas de gens mal dans leur peau, dans leur campagne, dans leur bled, soit parce qu'ils étaient pédés, soit parce qu'ils étaient mal, et qui se retrouvaient dans des concerts où il y avait 50, 60 personnes exactement comme eux, c'était fédérateur. Ce n'était pas le premier message, mais c'était le premier constat : tiens, il n'y a que des lourds, donc je ne suis pas le seul* » analyse Laul.

La presse rock qui se répartit entre *Rock & Folk*, *Best* et *Extra* parle peu du punk qu'il soit anglais ou français. Pour Karim de Ludwig Von 88, les plus ouverts étaient *Rock & Folk* et *Best* « *mais ils étaient bloqués sur le Velvet Underground, Les Stones (...)* Quand on a commencé, *Rock & Folk* avait dix ans de retard. (...) *On avait fait une interview pour Les Inrocks, un des premiers numéros, et le journaliste nous engueulait car on répondait n'importe quoi aux questions : "ce n'est pas sérieux, qu'est-ce que vous voulez que je mette dans mon article ? - ben tu mets ce qu'on te répond !" (...)* Ces gens-là ont complètement raté le coche du mouvement alternatif. *Ils n'étaient pas du tout sur cette longueur d'onde (...)* Nous on est arrivé en disant : "on n'est pas des stars, foutez-nous la paix, on ne veut pas avoir notre nom sur un monument, on s'en fout !" *Et ça c'était un peu blasphème. Il n'y a pas besoin de donner une valeur factice à la musique, elle a de la valeur dans ce qu'elle est, pas besoin d'intellectualiser quelque chose qui n'est pas intellectuel, c'est de la musique populaire.* » Cette presse parle d'en haut alors que les groupes se conçoivent par le bas. L'incompréhension réside peut-être plus là que dans une intellectualisation qui existe aussi chez les alternatifs dont les origines sont - malgré toute la dérision - politiques.

Dans son communiqué de 1979, Clode Panik a cette phrase que l'on peut rétrospectivement interpréter comme un manifeste fondateur de l'alternatif : « *si le rock'n'roll marchait dans ce pays, il faudrait créer une nouvelle industrie, et en abattre une autre. Il faudrait décider de signer ce que le tâcheron du service artistique aime, et pas ce que les abrutis du service financier seraient susceptibles d'aimer (...)* l'hymne est interdit ici ». Le rock alternatif souhaite casser les barrières entre scène et public ; une transgression des clivages qui est l'une des caractéristiques du punk – en son esthétique musicale minimaliste et efficace même peut-être. Le mouvement alternatif comme le mouvement punk utilise la provocation. Mais il se perçoit comme une évolution positive. La dimension destructrice se mue en désir de construction. La provocation en engagement.

Studios, labels, disquaires

Difficile pour les punks de trouver les moyens d'enregistrer en studio. Mais Ludwig Von 88 se débrouille pour avoir un accès de nuit à l'un des plus luxueux équipements de France situé sous le Palais des Congrès de Paris, le studio *Grande Armée* : « *on avait un pote qui était assistant*

ingénieur » raconte Karim « à l'époque, il débutait et il nous a dit : "on peut aller dans le studio les week-ends et les nuits, ça ne coûtera que dalle". Du coup on s'est dit : "on fait un disque !" On ne savait pas jouer, on ne sait toujours pas, mais ce n'était pas grave. On ne connaissait rien aux studios, mais on a fait notre premier disque, et on l'a emmené à Bondage. » Le groupe peut profiter du matériel avec une grande liberté dans une ambiance de fête, ce qui lui donne l'opportunité de créer ses délirants concept-albums dans un studio qui accueille par ailleurs The Rolling Stones, Elton John, Keith Jarrett, Herbie Hancock, Stevie Wonder, Trust, Jean-Jacques Goldman, France Gall, Charles Aznavour ou Johnny Hallyday...

Il n'y a pas forcément rupture avec les aînés. Des artistes rock de la décennie précédente ont expérimenté les mêmes difficultés et la même aspiration à la liberté. Patrick Woindrigh illustre ce relais entre deux générations. Il joue dans Arachnoïd, un groupe de musique progressive des années 1970 aujourd'hui reconnu. Comme les punks des années 1980, ces musiciens trouvent peu de soutiens et doivent s'organiser par eux-mêmes en dehors des circuits du show-biz. En 1977, ils louent un local de répétitions à Paris. Ils montent une association et le lieu devient un centre culturel alternatif accueillant troupes de théâtre, de musique et de danse. Indochine, Oberkampf, La Souris Déglinguée y répètent. Afin d'apprendre la prise de son, Patrick Woindrigh travaille par ailleurs comme assistant dans un studio d'enregistrement à Versailles. En 1981, à la demande des musiciens, il monte le *studio WW* quai de la Gare (13^e) dont il tiendra les manettes jusqu'en 1989. De nombreux groupes venus de toute la France viennent enregistrer là : « *le bouche-à-oreille fonctionnait parfaitement dans ce mouvement alternatif qui se construisait petit à petit grâce à l'énergie et au dévouement de chacun, musiciens, labels, organisateurs, techniciens* » explique-t-il avant d'ajouter « *je communiquais tout naturellement en tant que musicien et non en technicien (...) je devais déployer des trésors d'ingéniosité et pousser chaque jour au maximum mes propres capacités ainsi que celles du matériel afin que les réalisations sortant du studio arrivent à rivaliser avec les grosses productions du show-biz. Je tenais souvent incidemment (et discrètement) le rôle de producteur artistique auprès de nombreux groupes dépourvus de cette "oreille extérieure" capitale pour une bonne réalisation.* » Il produit et enregistre entre autres Lucrate Milk, Charles de Goal, Bérurier Noir, les Wampas etc.

Ne parvenant pas à être signés sur une maison de disque, Oberkampf entreprend d'eux-mêmes le travail d'une maison de disque. Pat, l'un des membres du groupe, trouve un petit bureau et s'y rend tous les jours avant les répétitions afin de gérer les aspects extra-musicaux. Il va voir les banquiers pour leur demander un prêt afin de financer tel ou tel projet. Il présente un press-book et l'accueil n'est pas négatif. D'autres commencent par des chemins plus conventionnels pour ensuite s'en écarter. En 1982, OTH termine deuxième d'un tremplin rock ce qui leur permet d'avoir droit à un enregistrement au *Studio Village*. Le groupe sort ainsi son premier 45 tours *Musique Atteinte* sur RCA. Des débuts pas si alternatifs donc. Mais OTH ne s'est pas senti en phase avec ce gros studio. La même année, Lô Malfois de *Kronchtadt Tapes* assiste à un concert lors d'un festival. Impressionné, il réalise la troisième cassette du groupe *Cœur et Cuir* enregistrée live en 1984 à Saint-Étienne. Cette rencontre permet à OTH de sortir de leur région de Montpellier et de commencer à jouer dans les agglomérations lyonnaises et stéphanoises. C'est entre ces deux villes qu'est basée *Fa Musique*, une entreprise de back-line fondée en 1979 par Frédéric André et Jean-Pierre Spirli qui deviennent, à partir de l'été 1986, les ingénieurs du son attirés d'OTH en tournée⁸⁰. En 1984, Étienne Imer prend le relais d'Alain Voyer dans le management du groupe. Il

80 Thomas Loué, *Territorialité et publicité : la trajectoire multiscalaire d'OTH (1978-1991)* op.cit

transforme le réseau associatif *Trafic d'Art* en *Art Trafic*, label sur lequel sortira le premier album du groupe, *Réussite* à nouveau enregistré au *Studio Village*. En 1986, le deuxième album, *Sur des charbons ardents*, est une coproduction entre *Art trafic* et le *Studio de la Loge* et sort sous le label *Kronchtadt Tapes*.

En 1977, le disquaire *Music Box* ouvre à Paris. Le gérant est Patrick Mathé, ancien d'HEC ayant travaillé chez RCA. Il est assisté par Louis Thévenon, un lycéen. S'inspirant des exemples anglais comme *Rough Trade*, il lance un premier label *Flamingo* distribué par *Carrère* qui sort quatre disques. *Music Box* ferme en 1979. Le magasin et le label renaissent au cœur du Quartier Latin, en 1980, sous le nom de la chanson des Damned, *New Rose*. Le label produit des musiciens rock anglo-saxons et distribue des auto-produits et d'autres labels indépendants⁸¹. En dehors de quelques groupes sortis chez *New Rose* comme La Souris déglinguée, les nouveautés sont au départ rares – environ une par mois. Warum Joe participe au tremplin du *Golf Drouot* en septembre 1981⁸² et rencontre Denis Wolff, un canadien, qui travaille dans la maison d'édition de Michel Fugain et dispose, le soir, d'un studio quatre pistes. Le groupe enregistre pendant deux ou trois mois. Denis Wolff démarché auprès des labels et *New Rose* accepte de sortir l'enregistrement. Par ce parcours éditorial précoce qui restera indépendant, par l'esthétique minimaliste qui reprend de façon peut-être plus intellectuelle celle de Métal Urbain, par leurs textes en collages politiques détonnant, par leur refus de vivre de leur musique, Warum Joe constitue d'une certaine façon une référence pour la scène alternative naissante. Bénéficiant du privilège confortable de la promotion par le disquaire et le distributeur incontournable de la scène, ce groupe peut se permettre la discrétion scénique⁸³.

L'un des premiers labels alternatifs s'appelle *Rock Radical Records*. En 1982, il sort un 45 tours auto-produit des Brigades. Un deuxième disque sort, puis *Macadam Massacre* de Bérurier Noir en 1984 permet de faire connaître le groupe au-delà de la région parisienne. Formé par Jean-Yves Prieur, Philippe Baïa et Marsu, *Bondage Records* découle de cette première expérience. Les modèles sont les groupes anarcho-punk anglais notamment ceux de *Crass Records*, les néerlandais de The Ex, les américains Dead Kennedys ou le post-punk britannique de Killing Joke. Le choix du nom du nouveau label se fait en rupture avec le premier. *Bondage Records*, « *pas pour le côté sadomaso, qui peut faire par ailleurs rock'n'roll, mais pour réintégrer la sexualité dans le concept général du rock* » explique Marsu⁸⁴. Bérurier Noir commence vraiment à décoller en 1985 lorsqu'il devient leur manager, en remplacement du chanteur qui est débordé par la tâche. Il utilise les contacts qui avaient servis pour Lucrate Milk. Il s'occupe de la recherche de concerts, de l'intendance, de la promotion, du secrétariat. Il structure la démarche et le discours du groupe. *Bondage Records* veut développer une musique populaire avec une politique tarifaire accessible, un aspect festif et positif. « *Il y avait une volonté de mettre en adéquation l'attitude, le fonctionnement, la musique et les paroles (...)* Les gens qui sont rentrés dans le label l'ont fait par passion, par envie, parce qu'ils avaient de l'énergie à dépenser, ce n'était pas censé rapporter de l'argent » estime Marsu. Entre fin 1984 et 1986, *Bondage* sort un disque de Nuclear Device, une coproduction live avec VISA issue de la scène des premiers squats parisiens et une compilation

81 Pierre Mikailoff, *Kick out the jams, motherfuckers! Punk rock 1969-1978*, Camion Blanc, 2012, 574 p.

82 *Diplôme du Golf Drouot*, 18 septembre 1981 :

<http://www.pyduc.com/warumjoe/reliques/images/wj_diplome_golf_drouot.jpg> [en ligne le 25/05/2017]

83 Warum Joe, <<http://www.pyduc.com/warumjoe/wjtimes/wjtimes.htm/>> [en ligne le 25/05/2017]

84 Rude Boy, 2007, *op.cit*

avec *Alerte Rouge*, un fanzine de tendance trotskyste. Selon Marsu, le choix des artistes se fait par cooptation et de manière collégiale : « *il fallait aussi que les groupes professent les mêmes valeurs que nous et soient capables de les faire passer dans le public.* » Pour l'essentiel, les musiciens viennent de la région parisienne. *Bondage* va imprimer son « *image de marque à tout le mouvement*⁸⁵. »

De 1979 à 1983, Rico Maldoror est à Paris puis il s'implique quelques mois dans une petite radio libre de l'Essonne. Vers 1984 à Juvisy, il rencontre Mortback qui, notamment avec Géant-Vert, monte une association pour les groupes de la région autour d'un fanzine : *La banlieue des machiavels* puis au bout de trois numéros, *Les héros du peuple sont immortels*. En parallèle, *Gougnaf Mouvement* démarre ses activités de label en mai 1984 avec une vingtaine de personnes de l'Essonne. Trois cassettes sont d'abord éditées. Puis, en partie via des souscriptions, *Gougnaf Mouvement* sort le premier maxi 45 tours d'Ultraviolet en octobre puis celui des Thugs en janvier 1985. Le disque se vend à 3 000 exemplaires. Suit en février le 45 tours de Parabellum. Puis en mars 1986, le maxi des Rats et enfin la compilation *Les Héros du Peuple sont immortels*. À l'été 1986, Rico Maldoror déménage à Angers avec le label *Gougnaf Mouvement* tandis que le fanzine reste à Paris. D'autres groupes sont produits (Happy Drivers, Les Shériff). En coproduction avec *Bondage*, le label publie un mini-LP de Parabellum. En 1987, les activités se développent grandement. En 1988, le label se déplace vers Lyon d'où sortira par exemple Los Mescaleros et Parkinson Square⁸⁶. La gestion de ce label semble avoir été assez mouvementée – ne serait-ce que géographiquement – si l'on en juge les interviews de l'époque et celles, plus récentes, où certains acteurs expriment une forme de rancœur sarcastique sur le mode du règlement de comptes – dans tous les sens du terme. Ainsi Géant-Vert assène : « *la griffe Gougnaf, c'est une vaste jeanfoutrierie ! Tout le travail sonore et esthétique était fait par les groupes. En clair, la méthode Rico, c'est faire trimer les autres et tout ramener à soi*⁸⁷. » L'alternative n'est donc pas si facile à construire.

Vers la fin des années 1980, après avoir distribué des groupes chroniqués dans le fanzine, des compilations et des live, *On a faim !* lance une branche label à Poitiers. Il s'agit plus de participer à une autre forme de culture que de créer une contre-culture. D'où le terme d'alternative. Pour Goy, c'était « *devenir acteur plus que consommateur* » et c'était « *aussi la chance de rencontrer des gens, des groupes, des lieux* » puis ensuite de manière éventuellement plus militante, « *la volonté de défendre cette scène en la faisant vivre, en y participant plus activement ou de façon plus engagée.* » D'autres labels se créent : *Closer* au Havre, *Panx* à Toulouse, *Chaos en France* à Orléans, *Ripost* à Blois... Il n'y a pas de réelle concurrence entre eux. Mais une politique de petits prix. Les catalogues ne sont pas formatés par la demande. L'offre se fait sur des critères humains, éthiques voire politiques. Le nombre de disquaires indépendants augmentent significativement. Selon Patrice Herr Sang, autour de 1970, il y avait quelques dizaines de groupes en France, alors qu'en 1985 la SACEM en enregistre plus de 35 000, sachant que la plupart des groupes ne se déclaraient pas⁸⁸. The Brigades (Paris) réalise des pressages entre 1 000 et 5 000 exemplaires dont

85 Rude Boy, 2007, *op.cit*

86 Gougnaf Mouvement, <<http://www.kingautomatic.com/fourdu/gougnaf.html>> [en ligne le 25/05/2017]

87 Interview 12/1997 <<http://www.kingautomatic.com/fourdu/gvi.html>> [en ligne le 25/05/2017]

88 Rude Boy, 2007, *op.cit*. Dans son rapport d'activités de 2012, la SACEM indiquait toutefois un nombre de sociétaires de 30 000 en 1970, p. 22 <https://societe.sacem.fr/repimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Rapport_activite/Sacem_rapport_activite_2012.PDF> [en ligne le 25/05/2017]

une bonne partie est vendue à l'étranger. Les Bérurier Noir pressent de 30 000 à 50 000 exemplaires.

Le cheminement des acteurs de la scène est complètement empirique. Nécessité et liberté font lois. Si le label est l'aboutissement qui permet la sortie des disques, la recherche d'un studio, d'un distributeur, d'un presseur, de financements, du graphisme, la promotion, l'organisation des tournées et la mise en réseau, les points de départ sont variés et s'imbriquent au gré des liens. Un label peut être issu d'un fanzine (*On a faim !*, *Gougnaf Mouvement*), d'une émission de radio et de lieux de concerts (*VISA*), d'un groupe lui-même (*Kronchtadt Tapes*, *The Brigades*, *OTH*, *Oberkampf*), d'un studio (*WW*), d'un magasin (*Black & Noir*). Pour Rémi Pépin, « si on devait trouver des précédents dans la façon dont les agitateurs musicaux montent leurs embrouilles, il vaudrait mieux se tourner vers leurs prédécesseurs militants gauchistes (...) experts en montage de coups fumants et grands pratiquants de la ronéo dans la cave et du système D. (...) Les keupons vont pratiquer le rock comme des militants, des guérilleros urbains. » Ils vont apprendre « à se passer d'un système qui ne leur souhaite pas la bienvenue, à faire autrement, à côté. Et c'est par le biais de cet apprentissage qu'ils vont, peu à peu, construire leur discours politique. » D'un point de vue chronologique, c'est nettement entre 1986 et 1987 que le mouvement, emmené par ses groupes phares, accélère son développement : « d'un seul coup, il y avait l'émergence de tout un tas de groupes dans tout un tas de villes, de fanzines, des associations, des structures pour jouer » se souvient Bruno, guitariste de Ludwig Von 88⁸⁹.

Les radios et les fanzines

Les premières radios clandestines se montent vers 1976, autour de l'écologie, et en particulier contre le nucléaire avec *Radio Active* et *Radio Verte*. D'autres sont plus orientées vers le mouvement ouvrier : *Radio Ondes Rouges* à Belfort et *Lorraine Cœur d'Acier*. Dans le sud de la France, les autonomes de *Longo Mai* émettent sur *Radio Zinzine* et, à Marseille, lycéens et ouvriers créent *Radio Béton* qui deviendra *Radio Provisoire* puis *Radio Galère*. En s'échangeant cassettes, démos et contacts sur les groupes locaux, les radios libres vont grandement aider le développement de la scène. Les émissions invitent les groupes qui téléphonent parfois directement pour proposer leurs productions. La radio associative, qui est en plein boom, devient un vecteur de diffusion majeure.

Radio FMR et son animateur Vomi à Toulouse sont assez exemplaires de ce point de vue. Vomi passe son enfance à Calais, d'où il peut capter, vers 1975, la mythique *Radio Caroline* qui émet depuis un navire en mer du Nord, à l'embouchure de la Tamise. Il découvre ainsi la contre-culture musicale. Débarquant à Toulouse, il s'occupe de la discothèque de la Cité U. Plusieurs minuscules radio pirates émettent sur la ville. *Radio FMR* émet depuis un bar, *le Regalty*, lieu de rassemblement des groupes alternatifs. Mi-1981, Vomi rentre dans cette radio qui devient officielle suite à l'arrivée de la gauche au pouvoir. L'animateur passe de la musique alternative dans son émission. La radio organise des concerts et en retransmet parfois. Lors des premières Fêtes de la musique, les concerts sont diffusés jusqu'à 5 heures du matin. À Villejuif, émet *Radio Trans-Helium*, ancêtre de *Oui FM*. Un des animateurs apprécie particulièrement la démo de Panik et en passe sans arrêt des morceaux : « du coup à l'époque, on a fait plus de passages en radios libres que de concerts ! » s'amuse Guy. Haine Brigade à Lyon anime également une émission sur

89 Pépin, 2007, *op.cit*

Radio Canut. Après des expériences pirates vers 1979-1980, Éric Sourice, guitariste et chanteur des Thugs, poursuit dans les radios libres avec plusieurs émissions dont une qui s'appelle *Black & noir* en 1983-1984 qui donnera naissance à un disquaire puis à un label.

En 1984, le gouvernement autorise la publicité sur les ondes FM ce qui ouvre la voie au développement de radios commerciales comme *NRJ*. Les grands médias finissent par s'apercevoir que les Bérurier Noir ont dépassé les 50 000 exemplaires vendus. Les auditeurs de *NRJ* réclament le groupe. Cette perspective est discutée puis validée par les musiciens à condition d'avoir un contrôle. D'une manière générale, pour les interviews, *Bondage* demande un droit de relecture systématique. Les Bérurier Noir passent une heure en direct à l'antenne à répondre aux questions des auditeurs en évoquant le racisme, les prisons, l'engagement : « *probablement la seule fois où la station se coltine à des sujets un peu plus costauds*⁹⁰ ». François Guillemot travaille au BHV et l'un de ses collègues lui dit qu'il l'a entendu : « *c'était un mec de la zone. On l'entendait dans les banlieues, ça voulait dire que c'était parti, quelque chose se passait. On dépassait le clivage punk. NRJ diffusait énormément dans les banlieues* » indique-t-il. Le groupe est également sollicité pour participer à une émission de Patrick Poivre d'Arvor sur *TF1* mais le projet échoue en raison de la censure de la chaîne au sujet du choix des chansons à jouer : *Vive le feu !* puis *Porcherie...*

Étant donné le relais tardif et souvent déformé de la presse, le fanzine est, avec la radio, l'autre vecteur primordial de diffusion. « *Les médias dominants ont toujours voulu réduire le punk au no future et au nihilisme, mais quand on voit la richesse de ce mouvement, on voit qu'il est tout sauf nihiliste et que, rejetant le no future qu'on lui proposait, il a choisi de se construire son futur* » affirme Patrice Herr Sang du fanzine *New Wave*. Outre la musique, *Les héros du peuple sont immortels* se consacre aussi à la BD et fait intervenir des graphistes comme Mattt Konture. Le contenu est politique via l'aspect revendicatif des groupes et dans la démarche de gestion directe. Vers sa fin, le fanzine passe de la photocopie à l'imprimerie. Le tout se fait dans un esprit d'échange de plans en particulier avec la province. Un réseau se tisse avec d'autres publications ou disquaires à Toulouse, Clermont-Ferrand ou Angers. *Rock à l'Usine* à Montreuil diffuse également un journal à 5 000 exemplaires, principalement à Paris, afin d'informer à propos du lieu, de faire des comptes-rendus de concerts et de laisser de la place aux dessinateurs. Le contenu est musical mais par ce biais également politique. Le fanzine est vendu et permet l'essentiel des rentrées d'argent, les concerts rapportant peu.

Il est impossible de faire l'inventaire et même une typologie des fanzines alternatifs dans le cadre de ce mémoire⁹¹. Mais outre les fanzines généralistes orientés vers la musique et la politique comme *On a faim !*, *New Wave* ou *Les Héros du peuple*, la plupart des groupes en diffusent un pour assurer le lien avec leurs publics, par exemple *Basta* pour les Cadavres. Le public laisse une adresse puis reçoit le fanzine avec cadeaux, places gratuites etc. Haine Brigade réalise son fanzine *Kanai* dans le but de toucher les gens qui ne viennent pas aux concerts. La visée est ici plus militante : « *les musiciens de Crass dans leurs concerts distribuaient des tracts* » rappelle Gilles. Il s'agit de montrer que les punks ne se limitent pas aux clichés autour de la marginalité et de la toxicomanie mais qu'ils développent des idées, créent et ont un esprit ouvert. Concernant les Bérurier Noir, on distingue trois publications : *Foulard Noir* avec un côté situationniste puis *Carnets*

90 *Ibid.*

91 À Poitiers, la *Fanzinothèque* archive plus de 50 000 documents de microéditions depuis 1960.

<<http://www.fanzino.org/quoi/>> [en ligne le 26/05/2017]

Noirs, revues de presse agrémentées de textes et enfin *Le Mouvement De La Jeunesse*. Ce dernier est lancé dans l'optique de s'appuyer sur le public alors que le groupe traverse une crise. Il s'agit aussi de produire son propre discours et de prendre en main la médiatisation afin de remédier à ce qui est perçu comme de la récupération ou de la désinformation - notamment depuis l'affaire Black War. Le journal fait des retours de terrain, évoque la vie du groupe, ses rencontres et tente de donner une orientation collective unitaire.

Il convient toutefois de nuancer le discours alternatif critique sur les grands médias. Il serait par exemple intéressant d'analyser le rapport des groupes en régions avec les stations de FR3 ou les sujets dans les émissions rock sur les chaînes nationales⁹². Concernant la presse magazine, *Tequila*, le premier album des Rats, bénéficie de chroniques favorables dans *Best, Rock & Folk, Les Inrocks*, et s'est très bien vendu. La Souris Déglinguée a été soutenu dès 1981 par *Best* et *Rock & Folk*⁹³. Jean-Luc Manet, frère du premier bassiste de Ludwig Von 88, deviendra journaliste rock et, notamment pour le magazine *Best*, écrira vers la fin de la période de nombreux articles sur la scène qui seront compilés dans un livre⁹⁴.

« *Un petit monde, parfait et sans nuages* »

Initié dans une approche plus ou moins consciemment autogestionnaire, le mouvement se heurte à la réalité du capitalisme qui régit l'industrie du disque. Le modèle économique s'avère bancal sur le long terme. Pour Gil de *On a faim !*, « *le rock alternatif est issu des luttes autonomes et du mouvement des squats parisiens, où furent organisés les premiers concerts. Ensuite, ça a été le contraire, des combats militants se greffaient autour du rock (...) ça a été la grande époque des concerts de soutien. Une nouvelle génération de groupes est apparue, très engagée dans ses textes, mais aussi désireuse de vivre de sa musique (...) Alors qu'auparavant, les membres des groupes avaient tous un autre boulot et ne vivaient pas dans une petite bulle artistique.* » Le fanzine *New Wave* vit sur les indemnités chômage de ses huit fondateurs, les petits boulots et la débrouille pour trouver des imprimeurs pas chers. À *l'Usine* de Montreuil, le principe est autogestionnaire : tout le monde est bénévole. Le prix d'entrée est dérisoire voire gratuit pour ceux qui n'ont pas d'argent. La recette est ensuite partagée entre les techniciens et le groupe. Les membres de Panik ont toujours travaillé à côté de leur activité musicale : « *on venait d'un milieu assez ouvrier, à 20 ans on s'est mis au boulot parce qu'il fallait qu'on le fasse, et on bossait toute la semaine, les répétes le soir, les concerts le week-end* » explique Christian. C'est aussi le cas pour le chanteur et le guitariste de Bérurier Noir qui travaillent tous deux. La plupart des groupes n'adhèrent pas à la SACEM par radicalité. Ils indiquent la mention *Propriétaire actuellement inconnu* (PAI) sur les productions.

Sur son premier maxi 45 tours vendu à perte, Laid Thénardier reproduit la facture du disque sur le livret. Étudiants, ils disent clairement ne pas vouloir vivre de leur musique et avoir d'autres objectifs professionnels : « *la musique c'était pour le plaisir et aussi un vecteur politique* » se souvient Doc Justice, « *le principal problème de la scène alternative, c'était que certains étaient là*

92 Par exemple un clip du groupe Franz Kultur et les Kramés réalisé par FR3 Rennes pour leur morceau *Ouest France* paru sur la compilation 1984, *The Second* de New Wave Records ou la réalisation récente d'un documentaire sur OTH par France Télévisions.

93 La Souris Déglinguée, Lexique » Journalistes Rock <<https://www.la-souris-deglinguee.com/lexique/journalistes-rock.htm>> [en ligne le 25/05/2017]

94 Jean-Luc Manet, *Ici & independant Of Best : 1988-1993*, Camion Blanc, 2013, 224 p.

car ils ne voulaient pas des majors, et d'autres parce que les majors ne voulaient pas d'eux. » Le discours et l'exemplarité de la démarche des plus radicaux ajoutent une pression qui créent un malaise et une division qui ne favorisent pas le compromis. Avec beaucoup d'autres, D'jha-X estime que l'alternatif était devenu un simple tremplin pour des musiciens qui étaient refusés par les majors mais n'avaient pas grand-chose à voir avec la pratique alternative : *« beaucoup de groupes de la scène alternative se vantent d'avoir joué dans des squats, mais ils jouaient dans nos squats, jamais dans les leurs. Nous, on était à la fois musiciens et squatters, occupants, résistants etc. Même les Bérus, ça fait partie de leur curriculum vitae mais il n'est jamais précisé qu'ils jouaient dans les squats des autres. »* On trouve là, plus largement, une problématique liée à la notion de squat, autour de la légitimité à occuper, non pas d'un point de vue légal mais du point de vue des règles que les autonomes se donnent.

OTH fait peut-être partie de ces groupes alternatifs par défaut mais leur crédibilité vient de leur ancienneté ou de leur éloignement du milieu parisien. Le chanteur explique que si CBS leur avait proposé de signer, *« on aurait foncé, alors que les autres groupes alternatifs affirmaient vouloir rester indépendants. Je suis convaincu que si ma vie a changé avec le rock'n'roll, c'est grâce, certains diront à cause, grâce à des majors et des labels qui ont eu suffisamment de pouvoir pour enregistrer, supporter des albums et les diffuser dans le monde, un petit label n'aurait jamais pu. Je n'aurais jamais pu découvrir les Doors s'ils avaient été signés sur un label équivalent à celui de Marsu »*. D'origine suisse et issu d'un milieu social aisé, Étienne Imer, qui manage le groupe à partir de 1984, l'engage vers une forme de professionnalisation. *« Si tu veux que ton activité dure et s'adresse à un maximum de gens, il est clair que le côté financier doit être géré et contrôlé, mais cela ne doit pas être au détriment de l'expression. Je crois que la scène alternative française a eu des difficultés à assumer ce côté financier de la chose »* pense Patrice (Les Rats). En 1989, Rico de *Gougnaf Mouvement* précisait que le cachet de Parabellum pouvait être de 4 000 francs⁹⁵ et qu'il n'avait encore jamais vu un organisateur perdre de l'argent en faisant jouer les Bérurier Noir avec 1 000 personnes par concert⁹⁶. Selon le chanteur de Ludwig Von 88, leurs deux albums se sont vendus entre 100 et 200 000 exemplaires et le groupe peut vivre de ses activités. *Kronchtadt Tapes* se finance par un atelier de duplication de cassettes avec machine à enroulage à durée définie. Le service est facturé à différents clients. Le label possède une réelle activité commerciale avec deux salariés. *Gougnaf Mouvement* utilise des contrats aidés (Travaux d'utilité collective - TUC) et les membres s'auto-emploient.

En 1986, Les Thugs sortent un premier mini-LP sur *Closer* et lâchent *Gougnaf Mouvement* : *« on a estimé qu'ils n'étaient pas capables de le sortir. Ils n'avaient pas de thunes, on se demandait comment ils allaient payer les pressages »* juge Éric Sourice. En 1989, le groupe fait ses premières tournées aux USA et sort ses disques chez les labels indépendants américains, *Subpop* et *Alternative Tentacles*. La pression du marché fait que beaucoup ont du mal à résister. Des radios libres se font racheter. Le fait que la structure et les prises de décisions soient réellement collectives peut éviter une dérive commerciale : ce fut le cas pour *radio FMR*. L'industrie du disque commence à s'intéresser à la scène alternative. *Virgin* propose un contrat au Bérurier Noir que ceux-ci rejettent comme ils refuseront de figurer au *Top 50*. Mano Negra, formé en 1986 et emmené par Manu Chao, sort *Patchanka* en 1988 chez *Boucherie Productions*, un label dont

95 Soit 936 € en 2016 d'après l'INSEE, *op.cit.*

96 Interview de Rico dans *La Revanche Des Hérissons #1* (janvier-février '89) par Johnattan et Jennifer "les justiciers prolétaires" <<http://www.kingautomatic.com/fourdu/rico3.html>> [en ligne le 25/05/2017]

l'orientation se veut plus professionnelle et qui fait le choix d'un gros distributeur. *Rock & Folk* fait une bonne chronique. Pragmatique, le groupe joue totalement le jeu de la promotion grand public en participant à toutes les émissions télévisées possibles. Le succès est au rendez-vous. En 1989, le groupe signe son deuxième album chez *Virgin*. « *En quelques mois, le show business français se met à vendre les disques de sa marge, et il les vend avec succès* » écrit Rémi Pépin.

Entre mai et juin 1987, Bérurier Noir traverse une crise déclenchée par leur passage au *Printemps de Bourges*. Le groupe se trouve confronté à un environnement professionnel et une industrie culturelle qu'ils perçoivent comme méprisante alors même qu'ils n'ont pas fait profession d'être musiciens. La troupe qui comprend une quinzaine de personnes souffre des conditions jugées précaires étant donné le succès : alimentation, hébergement, défraiement, montant des cachets, coût du SO, absence d'ingénieur du son compétent, distances importantes à parcourir pour jouer les week-end, maintien d'une activité salariée alimentaire, décalage entre l'idéal politique et la réalité de la militance. « *Il aurait fallu vendre les concerts nettement plus chers, et pratiquer des prix d'entrée "normaux"* » analyse Marsu : « *en même temps, ce n'est pas ce qu'on avait décidé. (...) Le succès est très dur à assumer. Les différences entre les gens s'exacerbent, entre ceux qui veulent être des artistes, vivre de leur art sans faire de concession, ce qui est respectable, et ceux qui voudraient que le groupe soit un commando d'agit-prop, ce qui serait plutôt ma tendance.* » Helno choisit de s'engager sur une voie professionnelle avec les Négresses Vertes. François Guillemot lâche son travail au BHV début 1989. L'ensemble du groupe veut arrêter sauf Loran. Il sera décidé de faire trois dates finales en novembre à l'Olympia. Piero (Guernica) signale « *que d'autres groupes continuent encore aujourd'hui, totalement en dehors du système, comme les Hollandais de The Ex qui n'ont jamais arrêté en gardant la même logique* » mais il précise « *il y a encore une résonance des Bérus sur des générations de gamins d'aujourd'hui, ça reste un truc très fort.* »

Le problème se cristallise autour de l'argent et notamment des choix au sein du label *Bondage Records* qui passe du statut associatif à la SARL, fin 1986. Les ventes décollent en particulier avec *Concerto pour détraqués* des Bérurier Noir même si le nombre de sorties reste modeste – dix en 1986. Le label est producteur des albums et les bénéfices sont partagés lorsqu'il y en a. Les décisions sont prises de façon collégiale mais informelle car il n'y a pas de réunion plénière. Philippe Baïa s'occupe de la gestion pure, Jean-Yves Prieur est le producteur artistique et Marsu assure la promotion. Lorsque Mano Negra signe chez *Virgin*, *Bondage* augmente ses investissements afin de pouvoir rivaliser. Le succès de la bande à Manu Chao décomplexé des musiciens qui n'avaient pas encore osé franchir le cap, par crainte d'un échec. Philippe Baïa et Jean-Yves Prieur souhaitent prendre une orientation plus professionnelle. Mais les sommes ne sont pas réparties d'une façon assurant le consensus. Le groupe Les Satellites dispose, en particulier, d'un budget jugé comme disproportionné par rapport aux autres. À la suite de ce conflit, début 1989, Marsu se retire du management de Bérurier Noir. Trois groupes signent sur des majors alors même qu'ils ont bénéficié des efforts du label : les Satellites, les VRP et Babylon Fighters. Les Bérurier Noir s'en vont également. Le label finira par périr avec le départ de la plupart des historiques, Marsu compris.

En 1988, Flitox appelle à l'unité et résume la situation en chanson : « *Alors que les médias font la cour aux grands, les petits se groupent en clans, chacun dans un coin de la pièce, la guerre peut commencer (...) Nous avons recréé cette planète avec une haine et des sentiments à notre échelle.*

*Un petit monde parfait et sans nuages*⁹⁷. » Bruno, guitariste de Ludwig Von 88, suppose qu'« il aurait fallu qu'on monte à ce moment-là de vrais systèmes autogestionnaires de type coopératif pour organiser économiquement ce mouvement et réussir à être réellement en dehors du système. Mais ça on le savait pas, on était des keupons, pas des politiciens. » Précisons que le système coopératif est, de toute façon aussi, soumis aux lois du marché. En 1989, commence à s'ouvrir ce qu'on appellera plus tard le réseau Fédurok⁹⁸ qui fait basculer le rock dans l'institutionnel. C'est le retour à la case départ pour de nombreux groupes qui, exclus de ces réseaux, doivent jouer dans les bars lorsque ceux-ci leur ouvrent leurs portes...

Scène alternative et esthétique

Une démarche plus qu'un style

Le style de la scène alternative emprunte beaucoup à l'esthétique et à la démarche punk mais ne peut se résumer à lui. D'une part, l'alternatif est moins soumis aux influences anglo-saxonnes. D'autre part, le mouvement s'enracinant en France, il devient un style musical à part entière : rock énergique, festif, scénique, textes parodiques et engagés. « *Sachant que cet engagement a fini par rimer pour pas mal de groupes et de gens du public avec un discours cheap du type : "méchant policier, méchant Le Pen, gentil punk"* » précise Marsu⁹⁹. En 1988, *Bondage* avec *Stop it Baby* s'ouvre sur un style rock garage non politisé : « *tout en parlant de punk ou de rock alternatif, il y avait une volonté de faire autrement qui n'était pas très bien définie.* » La scène alternative n'entend pas, au départ, être une forme esthétique particulière mais des musiciens rassemblés autour de pratiques et de valeurs. Le but est de s'ouvrir dans une perspective unitaire à toute la jeunesse et non pas seulement aux punks. « *Tu n'es pas obligé de faire du punk pour être radical, c'est naze* » pense Lô Malfois. *On a faim !* choisit rarement les groupes après l'écoute d'une démo mais en fonction des rencontres et des comportements avec le public. De fait, les critères ne sont pas vraiment musicaux, ce qui engendre un catalogue éclectique. Mat FireHair des Washington Dead Cats confirme cette diversité unie par un même dessein de construction : « *il n'y avait pas d'appartenance musicale précise. (...) On en avait marre de payer 80 balles pour aller voir un concert, marre de ne pas pouvoir acheter de disques, donc on s'est dit le boulot, on va le faire, on ne va pas attendre que des gens le fassent à notre place.* »

Alternatif et chansons à textes francophones

En 1979, Clode Panik estime que, pour signer en France, il fallait « *chanter en anglais (pas dérangent)* ». Les textes en français de Métal Urbain influencent par exemple Oberkampf dans le choix de la langue pour leurs paroles. Le style utilisé par Métal Urbain, avec des phrases courtes, semble avoir permis de trouver une forme lyrique francophone qui s'adapterait à la dureté de la musique punk. Chez *Bondage*, le chant en français s'inscrit dans le projet de construire une culture populaire et accessible. Spi de OTH, n'écouter que des groupes anglais, chante au départ en *yaourt*. Ce sont les deux managers du groupe qui l'encourageront à chanter en français. Haine

97 *Petit monde* sur Radio TV Active, Jungle Hop, 1988

98 Fédération des lieux de musiques amplifiées/actuelles devenue Fedelima en 2013 < <http://www.irma.asso.fr/La-Fedelima-premiere-reunion-et> > [en ligne le 25/05/2017]

99 Les stéréotypes seront résumés et sans doute fixés dans les représentations par le sketch-clip parodique « *C'est toi que je t'aime* » joué par *Les Inconnus* et diffusé le 14 juin 1991 sur Antenne 2. La même année Pascal Légitimus réalise un clip pour les Rats.

Brigade choisit un chant en français afin d'être compris du public. Il s'agit aussi pour eux de s'affirmer par rapport aux anglo-saxons : « *on ne chantait pas du punk, on chantait de la "chanson punk rock française", parfois à la limite du hardcore qui commençait à envahir nos oreilles* » explique Gilles. « *Le discours ambient était : "il faut chanter en français"* » se souvient le chanteur de The Brigades (Paris) dont les textes étaient en anglais. Les groupes qui adoptent cette langue expliquent souvent ce choix par la correspondance phonétique-rythmique anglais-rock. The Brigades ajoute une dimension internationaliste : il faut être compris à l'extérieur des frontières. Les paroles sont néanmoins traduites en français dans les livrets. Les Thugs chantent aussi en anglais.

La filiation avec la tradition de chansons francophones se retrouve chez certains groupes. Ce peut être sous forme parodique : *Les salauds vont en enfer* des Cadavres reprend la mélodie des *Copains d'abord* de Georges Brassens et détourne le texte pour en faire une critique du système électoral. Les paroles signées par Géant-Vert sont peut-être les plus influencées par la chanson à texte. Venu d'une famille d'ouvriers chrétiens, Géant-Vert découvre le punk en 1976. En parallèle, il écoute Renaud et assiste à Bobino à un concert, où le chanteur interprète des chansons réalistes, un domaine que Géant-Vert va explorer. Il découvre ainsi les textes interprétés par Jacques Marchais¹⁰⁰ : « *toutes ces chansons avaient des ritournelles simples comme le punk et surtout des textes en béton armé. À force de m'entendre dire par mon entourage que punk signifiait au choix : paumé, rien du tout, abruti, j'en passe et des meilleurs, l'idée m'est venue de m'inspirer de tout ça pour tenter d'intellectualiser un peu la véritable catastrophe humaine que j'avais l'impression d'être aux yeux du monde* » explique-t-il¹⁰¹.

Cayenne, l'un des hymnes de Parabellum, était « *un refrain très populaire aux Puces de Clignancourt. C'est Rolland Adenot, un vieux titi (il avait au moins quarante ans en 1984) qui me l'a apprise. Dès qu'il voyait des bleus, il se mettait à chanter "Mort aux vaches". Quand j'ai voulu amener le titre à Parabellum, Rolland ne se rappelait pas des paroles, et j'ai dû improviser à partir de quelques phrases* » raconte le parolier. Aristide Bruant a joué et adapté cette chanson qui daterait des années 1920-1930 : « *la transmission des refrains populaires se faisait de façon orale au hasard des déplacements de population. Il y avait forcément des adaptations locales, des oublis, des plagiat manifestes, etc. À la fin, il pouvait y avoir cinquante versions à partir de la même comptine. Exactement comme dans le blues du delta.* » Parabellum produit également une mise à jour d'*Amsterdam* de Jacques Brel : « *dans les squats d'Amsterdam, tous les punks sont accros, pour avoir leur héro, ils se battent à coups d'lam* ». Pour le parolier, ce n'est pas une attaque contre Brel mais une sorte de prolongation : « *la plupart des gens pensent que Brel magnifie Amsterdam et qu'il y fait bon vivre. C'est de la turlutte. Il décrit une cité dont tous les personnages sont déjà à l'agonie.* » Pour Géant-Vert, « *le français est une langue extraordinaire quand il s'agit de la faire sonner sur un rythme et trois accords.* »

Mélange et ouverture

Au-delà de ce chant francophone et peut-être d'une façon qui n'est pas si paradoxale – la chanson francophone n'étant, au fond, qu'une musique du monde –, la scène alternative se caractérise par une grande ouverture sur les styles de musique. Après l'explosion stylistique du punk, des groupes

100 Jacques Marchais – *On a chanté les voyous*, Disques Vogue, Florilège De La Chanson Populaire Française, 1971

101 *Dix questions à ... Géant Vert op.cit*

comme The Clash essaieront de relier le style à une certaine tradition rock et aux musiques du monde qui sont apparues avec le reggae, le ska – la culture Oi! pouvant être un véhicule pour cette ouverture – et le rap. Par ailleurs, les années 1980 sont marquées par la démocratisation des instruments électroniques que l'on retrouve dans les groupes new-wave, cold-wave ou industriels. L'ensemble de ces styles se retrouvent sur la scène alternative ce qui en fait une sorte d'hybridation du punk ou une figure acculturée de celui-ci. Les formes évolueront même vers d'autres imageries comme les Arts de la rue que l'on retrouve dans les mises en scène des Bérurier Noir – clowns, cracheurs de feu - ou lors de la poursuite de l'aventure de *Rock à l'Usine* hors-les-murs : location de chapiteaux et travail avec le milieu du cirque.

Selon Patrice Herr Sang, « *le rock alternatif n'est qu'un élargissement du punk (...) Être sincère, balancer de l'énergie, s'impliquer, être actif, créatif et réactif, que vous faites du ska, du punk, du crust, du rock'n'roll, peu importe. Le tout étant de le faire d'une façon différente de la culture dite dominante, commerciale.* » En somme, l'ouverture stylistique du punk-rock alternatif traduit bien le dessein de construction et d'accès aux différences qui fait suite au nihilisme des premières années. Le contexte de résistance à l'émergence d'un parti politique d'extrême-droite a aussi peut-être joué dans ce désir de brassage. Le but est, en outre, d'attirer le public et les musiciens sur le terrain alternatif, sans passer par une esthétique agressive et un discours revendicatif. Lô Malfois de *Kronchtadt Tapes* commence dans un style expérimental et industriel puis découvre Night Shift « *le premier groupe de reggae que j'ai vu en France en 1983, des rebeus de Saint-Étienne qui faisaient une espèce de reggae à la Marley* ». Le label produit un groupe de soul, FA FA FA. L'ouverture vers un style moins fermé correspond parfois à un apprentissage réalisé dans le groupe lui-même et à une certaine maturité. Le second album de Camera Silens passe de la Oi! des débuts vers des sonorités plus chaudes : rock steady, soul, saxo, guitare acoustique. *Gougnaf Mouvement* produit des groupes rock classiques comme les Hot Pants ou le reggae de Babylon Fighters. Alain Marietti fait partie des rares contrebassistes de l'époque capables de jouer du rockabilly. Lorsqu'il découvre les Happy Drivers (1986-1989, Paris) c'est pour lui, « *le seul groupe en France, à l'écoute de leur deuxième album, qui faisait ce que j'avais envie de jouer. (...) S'ils m'avaient contacté en n'ayant sorti que leur premier disque j'aurais dit non. Il était trop puriste* ». Il teste leur ouverture en proposant une reprise de Madonna. Jean-Christophe Jehanne, guitariste et chanteur, lui répond : « *écoute, pourquoi pas. On avait déjà fait une reprise de John Baez.* »

Ludwig Von 88 incarne aussi cette volonté festive, parodique, critique et métissée : « *on voulait faire du punk, mais on ne voulait pas refaire ce que faisaient les anglais. Cela a toujours été un délire, un plaisir, une sorte d'exploration* » affirme Karim. Les débuts du groupe sont marqués par les textes noirs et sociaux écrits par Olaf. Ils jouent à Bilbao, dans l'après Franco, et découvrent le mouvement alternatif et punk espagnol naissant. Ils font un concert et une très grosse fête dans une boîte de nuit de Barcelone qui éveillera le souhait de ne pas s'enfermer dans un style sombre. Au reste, l'éclectisme musical est présent dès le départ avec la Souris Déglinguée ou Lucrate Milk. Les groupes du label *Boucherie Production* monté par François Hadji-Lazaro notamment Los Carayos, Hot Pants et les Wampas illustrent aussi cette mouvance moins militante teintée de goulante parisienne¹⁰². Mano Negra profitera pleinement de ce mélange en ajoutant une touche hispanique assez tendance dans l'après-*movida*, une musique ensoleillée mélangeant le rap à la country et les cuivres. Des groupes de fusion comme Fishbone, les Red Hot Chili Peppers ou les punks de Bad Brains influencent, probablement aussi, cette approche mélangée. En 1987,

102 *Nous les enfants du rock !* Michel Vuillermet - Images de la culture, 1992. 1 DVD 84 mn

Bondage sort le groupe Les Endimanchés qui joue une sorte de folk alternatif rural utilisant l'accordéon. La pochette de *Souvent fauché, toujours marteau* de Bérurier Noir, en 1989, est une photo des trois musiciens du groupe, prise dans les environs de Montélimar au printemps : les cerisiers sont en fleur et le décor calme et bucolique. Il y a comme un vœu de retour à la terre, phénomène que l'on retrouve, parfois, dans les phases de repli des mouvements révolutionnaires...

Conclusion

Si, à la fin des années 1980 la scène rock alternative se disperse en France tant dans son esthétique, son éthique que son économie, à l'autre bout de la décennie, elle naît d'une deuxième vague punk qui n'intéresse pas l'industrie du disque. En Angleterre et aux USA, le mouvement a créé ses propres structures. Les punks français vont faire de même. Dans un pays qui a accumulé un grand retard d'infrastructures de diffusion et de production, ils cherchent des endroits où exister. Dès le départ, cette lutte autour des lieux de concert est politique.

En effet, c'est parmi les autonomes parisiens, et en particulier via la pratique des squats culturels, que de la place va se libérer. Cette mouvance politique est alors en plein déclin et devient un milieu qui participe, en guise de repli stratégique, à une forme d'activisme culturel. Il y a une proximité d'idées entre cette deuxième génération de punks et l'autonomie. Une jonction s'établit. La définition de la scène comme alternative entretient un lien avec une déclinaison réformiste de l'autonomie politique appelée mouvement alternatif. Le but est d'expérimenter à l'intérieur même du capitalisme des modes de gestion autonomes. Les groupes de musique qui se forment sont fortement imprégnés de l'imaginaire autonome, libertaire et plus largement de la gauche radicale. Ils entretiennent également des liens avec des personnes issues des mouvements anarchistes organisés qui participent comme les autonomes à la construction de la scène.

Il existe une conscience réelle du rôle de la musique comme moyen d'éveil politique. Mais on note, toutefois, une relativisation. Celle-ci peut être due à la mémoire mais aussi à une attitude de méfiance vis-à-vis des idéologies, caractéristique du contexte. L'affrontement idéologique nourrit encore les mentalités mais nous sommes dans la période finissante de la guerre froide. Les groupes se vivent comme des organisations politiques eux-mêmes. Sans affiliation particulière. Autonomes donc. Cette approche semble indissociable de la contestation des autorités issues des *années 68*. L'influence des avant-gardes culturelles et artistiques est manifeste pour nombre de groupes ainsi que l'expérience de la première vague punk notamment dans ce qu'elle avait de plus contestataire.

Mais le but est désormais de construire. Dès lors, la scène affronte la réalité de l'action puisque, les dogmes étant déliquescents, l'accent est mis sur la pratique. Les groupes alternatifs doivent alors se frotter aux institutions et, par là même, accepter des compromis, au plan local d'une part, avec des structures comme les MJC, les associations, les municipalités, au plan national d'autre part, avec un gouvernement de gauche. De ce point de vue, le changement d'orientation politique en 1981 a grandement favorisé la scène. Le pouvoir se saisit de ce qui se passe par le bas pour élaborer une politique musicale en direction de la jeunesse. Mais ces échanges ne vont pas sans froisser l'indépendance revendiquée par la scène. La montée électorale de l'extrême-droite et le retour de la droite au pouvoir en 1986 fournissent, cependant aux groupes, la possibilité de pouvoir ancrer leurs discours et leurs pratiques dans une réalité politique de combat et de résistance, en phase avec leurs idéaux de justice sociale et de liberté.

Le rock alternatif devient en mesure de produire sa propre politique. La première étape du rassemblement autour de lieux a été franchie non seulement grâce aux squats mais aussi par le biais de structures socio-culturelles héritées des décennies précédentes. La sociabilité directe avec les spectateurs constitue un point cardinal. La pression s'accroît localement afin de pouvoir

trouver des espaces. Cela concerne les concerts mais aussi la production avec les studios d'enregistrement, les locaux de répétitions, les disquaires et les labels. Ceux-ci représentent le véritable pilier de la scène. Grâce à eux se développent les contacts et les réseaux sur tout le territoire et au-delà. Ces labels ne se font pas concurrence et coopèrent. Ils appliquent une politique de petits prix pour un accès le plus large possible. Ils se construisent moins sur des bases esthétiques que sur des affinités, une communauté d'approches, de valeurs et d'idées. Le processus est empirique étant donnée l'indifférence des grosses structures. La diffusion de la scène est ensuite énormément facilitée par le développement des radios libres et par les fanzines qui suppléent à l'intérêt lointain exprimé par les grands médias. Tous ces divers éléments de la scène sont étroitement imbriqués et se confondent parfois.

Mais après le rapport de force politique et la mise en place d'une alternative dans l'économie de la musique, la scène est victime de son succès. Car l'alternative a réussi. À l'instar de la politique culturelle institutionnelle, les acteurs économiques vont eux aussi tâcher d'utiliser cette dynamique. Des groupes finissent par signer avec de grosses maisons de disques. Les labels ne parviennent plus à faire face à la concurrence. La plupart des musiciens ne sont pas professionnels. L'alternatif est comme une sorte d'anarcho-syndicalisme musical : il y a peu de permanents et beaucoup de bénévoles. Or c'est dans cette confrontation à la professionnalisation – symbolisée par le passage des Bérurier Noir au *Printemps de Bourges* – et, au fond, à la révélation de sa propre valeur économique que le mouvement va se dissoudre.

Parti du punk, le rock alternatif décide dès le départ de ne pas s'y cantonner, voire même de s'en moquer et de s'ouvrir. Le contexte musical a évolué avec la démocratisation des instruments électroniques et l'émergence du reggae ou du rap. Le besoin est celui d'une indépendance vis-à-vis des modèles anglais ou américains. Mais aussi celui d'une propagande : il faut parler à tout le monde via une approche pratique mais pas forcément dans la forme agressive du punk. D'où une sorte d'acculturation, une hybridation de celle-ci et un enracinement dans la culture francophone. En un sens, cette ouverture, par l'adoucissement de l'esthétique violente du punk, a facilité la commercialisation et l'hétéronomisation de l'alternatif. Ceci explique peut-être la radicalisation des formes dans les années 1990 avec le développement d'une scène hardcore, crust ou grindcore.

Étape importante dans l'histoire du rock en France, le mouvement alternatif rattrape par lui-même un retard structurel. Mais on ne peut limiter sa dimension socio-politique à cet accomplissement. Les musiciens véhiculent des expressions de remises en question, de critiques, de dérisions, d'ironies, de révoltes sombres ou festives, de résistances chargées des aspirations révolutionnaires passées dans un présent qui n'en veut plus. Les espaces qu'ils ont construits et gérés se heurtent à l'institutionnalisation non seulement politique mais surtout économique : « *y'a ceux qui vivent leurs idées et y'a ceux qui veulent en vivre* » philosophe la chanson d'OTH¹⁰³. Parmi le public, des trajectoires de vies ont été modifiées et influencées par cette aventure. La force politique de ce mouvement se trouve également dans tous ces vécus et ces rapports humains transformés.

103 *On est tous des acculés*, album *Réussite*, Art Trafic, 1984. Sur ce disque figure également le titre « *La France dort* » qui donne le titre du présent mémoire.

Bibliographie

Punk et rock alternatif

- * Arno Rude Boy ; Métal urbain, Bérurier noir, Ludwig von 88... (et al.), *Nyark Nyark ! Fragments des scènes punk et rock alternatif en France, 1976-1989*, Zones, 2007, 260 p.
- * Rémi Pépin, *Rebelles, une histoire du rock alternatif*, Hugo Doc, 2007, 320 p.
- * Luc Robène et Solveig Serre (dir.), *La scène punk en France, 1976-2016*, revue Volume 13:1 2016, 208 p.
- * Philipp Messina, *Écrits et cris. Aventures et états d'âme du groupe OTH à travers les textes de Spi*, Collections des Presses Rebelles, 2016, 242 p.
- * Thierry Saltet, *Insoumission obligatoire, ou l'Ancien Testament montpelliérain*, Éditions de la Maison, 2001, 68 p.
- * Thierry Saltet, *1460 nuits ou le Nouveau testament montpelliérain*, Éditions de la Maison, 2002, 185 p.
- * FanXoa, *Un jeune homme éventré*, HEL, 2017, 144 p.
- * Daniel Paris-Clavel, Patrick Carde, *45 révolutions par minute - Nuclear Device (1982-1989) Histoire d'un groupe rock alternatif*, Libertalia, 2015, 164 p. + CD
- * Jean-Luc Manet, *Ici & indépendant of best : 1988-1993*, Camion Blanc, 2013, 244 p.
- * Jean-Marc Quintana, *Décélération punk, Avignon, 1977-1982, quand le rock'n'roll marchait dans la rue*, Camion blanc, 315 p.
- * *Bérurier Noir – Même Pas Mort*, Folklore De La Zone Mondiale, 2004 [DVD]
- * *OTH sur des charbons ardents / France Télévisions, France 3, Le-LoKal production, Blizzard productions, Joël Jacobi, Jérôme Prudent, 2014 [Film documentaire]*
- * Michel Vuillermet, *Nous les enfants du rock !*, Images de la culture, 1992, 84 mn. [DVD]
- * Philippe Roizès, Guillaume Baldy, Jean-Michel Bernot, Stéphanie Place, *Zig zag politique*, Une histoire particulière, un récit documentaire en deux parties, France culture, 12 mars 2017, 59 mn
- * Craig O'hara, *La philosophie du punk*, RytRut, 2003, 232 p.
- * George Berger, *L'histoire de Crass*, Rytrut, 2016, 432 p.
- * Crass, *Chansons d'Amour*, RytRut, 2005, 300 p.
- * Patrick Eudeline, *L'aventure punk*, Grasset, 2004, 137 p.
- * Jean-Dominique Brière ; Ludwiik Lewin, *Punkitudes*, Albin Michel (Rock & Folk), 1978, 188 p.

Contexte socio-politique

- * Sébastien Schifres, Anne Steiner (dir.), Gilles Le Beguec (dir.), *La Mouvance autonome en France de 1976 à 1984*, mémoire de maîtrise d'histoire-sociologie, Université Paris X - Nanterre, 2004.
- * Réseau No pasaran, SCALP, *1984-1992 : comme un indien métropolitain: aux origines du mouvement antifasciste radical*, Éditions No Pasaran, 2005, 255 p.
- * Jean Benetier, Jacques Soncin, *Au cœur des radios libres*, L'Harmattan, 1989, 253 p.
- * Thierry Lefebvre, *La bataille des radios libres, 1977-1981*, Nouveau Monde Éditions, INA, 2008, 416 p.
- * Pierre Favier, Michel Martin-Roland, *La décennie Mitterrand (tome 1 et 2)*, Seuil, 708 et 774 p. 1991
- * François Cusset, *La décennie : le grand cauchemar des années 1980*, la Découverte, 2008, 371 p.
- * Ludivine Bantigny, *La France à l'heure du monde : de 1981 à nos jours*, Seuil, 2013, 512 p.
- * Yvan Gastaut (coord.), *1983, le tournant médiatique*, Hommes et migrations, n° 1313, janvier-mars 2016

Table des matières

Introduction.....	2
1. Socio-politique et scène rock alternative	4
Scène alternative, mouvement autonome, libertaire et extrême gauche	4
Autonomes, squats et alternatifs	4
Mouvement anarchiste.....	6
Violence révolutionnaire armée.....	7
Engagement des groupes	9
Scène alternative, contre-culture et gauche institutionnelle.....	11
Années 68 et avant-gardes artistiques	11
Scène punk anglaise et première scène punk française	12
Mouvement associatif, MJC, municipalités	13
Gauche institutionnelle et syndicale	14
Scène alternative, droite et extrême-droite.....	15
Extrême-droite : de la provocation à la riposte.....	15
La droite au pouvoir en 1986.....	17
2. Une politique alternative de la scène rock	20
Du désert à la dispersion	20
Refuser le vide et l'exclusion	20
Studios, labels, disquaires.....	21
Les radios et les fanzines	25
« <i>Un petit monde, parfait et sans nuages</i> »	27
Scène alternative et esthétique	30
Une démarche plus qu'un style	30
Alternatif et chansons à textes francophones	30
Mélange et ouverture	31
Conclusion	34
Bibliographie.....	36
Punk et rock alternatif.....	36
Contexte socio-politique.....	36