

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ (555)

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

Discipline : LANGUES ET LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

Spécialité : Etudes Anglophones – Etudes Irlandaises

Présentée et soutenue publiquement par

Timothy HERON

Le 17 novembre 2017

« Alternative Ulster » : Le punk en Irlande du Nord (1976-1983)

Volume 1

Thèse dirigée par **Mme Sylvie MIKOWSKI**

JURY

Mme Anne GOARZIN, présidente de jury, professeur à l'université Rennes 2

M. Claude CHASTAGNER, professeur à l'université Paul Valéry-Montpellier 3

M. Christophe GILLISSEN, professeur à l'université de Caen-Normandie

M. John MULLEN, professeur à l'université de Rouen-Normandie



Remerciements

Je souhaite tout d'abord exprimer mes plus vifs remerciements à ma directrice de thèse Mme Sylvie Mikowski pour son intérêt, ses encouragements et sa disponibilité pendant ces dernières années de doctorat, mais également pendant mes premiers pas en tant que chercheur en Master, il y a maintenant près de dix ans.

Je remercie M. Claude Chastagner, M. Christophe Gillissen, Mme Anne Goarzin et M. John Mullen de me faire l'honneur de faire partie de mon jury de thèse.

Un grand merci à la SOFEIR (Société Française d'Etudes Irlandaises) pour la bourse qu'elle m'a accordée et qui m'a permis d'entreprendre un second séjour de recherche en 2016.

Je tiens à remercier chaleureusement tous les punks qui, en Irlande du Nord, ont accepté de me rencontrer, de répondre à mes questions et de m'aiguiller dans ma recherche. Cette thèse leur est dédiée. Je tiens particulièrement à remercier Sean O'Neill pour sa disponibilité.

Je remercie Luc Robène, Solveig Serre et tous les membres de l'équipe PIND (Punk is not dead : pour une histoire de la scène punk en France, 1976-2016) pour leur amitié ; les nombreuses journées d'étude organisées dans le cadre de ce projet ont ouvert des pistes de réflexion utiles à mon travail de recherche. Merci également aux doctorants de EFACIS (*European Federation of Associations and Centres of Irish Studies*) qui, malgré la distance, ont été d'un grand encouragement pendant toute la durée de la thèse.

Au terme de ce parcours, je remercie enfin celles et ceux qui me sont chers et que j'ai quelque peu délaissés ces derniers mois pour achever cette thèse. Leurs encouragements et leur bonne humeur m'ont accompagné tout au long de ce périple. Je tiens à remercier mes collègues et amis du Centre Universitaire de Troyes pour leur soutien, leurs conseils et leurs sourires : merci Yannick, Séverine et Stéphane. Merci à mes amies et co-présidentes de l'association Babel Troyes – Laetitia, Carolina, Emeline et Elodie – qui m'ont permis de souffler pendant ces dernières années particulièrement studieuses. Merci à Marine, Quentin, Marie et bien d'autres qui, pendant les moments difficiles, ont su me ramener à la voie du rock'n'roll. Je remercie mes parents, qui m'ont accueilli pendant mes séjours en Irlande. Merci à mon petit frère, Luke, qui m'a hébergé. Notre histoire est la preuve qu'un hippie et un punk peuvent, malgré tout, s'entendre à merveille.

Enfin, un immense merci à Lydia et à Salomé pour leur amour. Cette thèse n'aurait jamais pu être achevée sans leur soutien.

Table des matières

VOLUME 1

Table des matières.....	1
Liste des tableaux.....	6
Liste des acronymes	7
Introduction.....	8
Observations préliminaires et objectifs.....	10
La musique populaire : un champ délaissé au sein des études irlandaises ?.....	12
La culture populaire : quelle conception ?.....	13
Le phénomène punk : définitions et état de l'art.....	18
Subculture : un concept problématique ?.....	18
Vers une définition du punk.....	24
Le punk comme objet d'étude universitaire.....	29
Le phénomène punk en Irlande du Nord : état de l'art	31
Problématique et méthodologie de recherche	36
Problématique et limites de la thèse.....	36
Démarche méthodologique	40
Archives de presse	40
Travail ethnographique	42
Plan de la thèse	45
Terminologie et formes adoptées.....	45
Annonce du plan	48
1. La scène punk en Irlande du Nord (1976-1983)	50
1.1 L'Irlande du Nord en 1976-1983	50
1.1.1. Origines du conflit	50
1.1.2. Contexte : l'Irlande du Nord en 1976-1983	53
1.2 La diffusion du punk en Irlande du Nord.....	57
1.2.1. La presse généraliste	59

1.2.2.	La presse musicale	60
1.2.3.	John Peel show	64
1.2.4.	La télévision	66
1.2.5.	Les fanzines.....	68
1.3.	L'émergence d'une scène punk en Irlande du Nord	70
1.3.1.	La scène : questions de définition	70
1.3.2.	La scène musicale nord-irlandaise des années 1970 : un « désert rock » ?.....	74
1.3.3.	Magasins de disque indépendants et labels.....	80
1.3.3.1.	Kyle Leitch et Caroline Music	81
1.3.3.2.	Terri Hooley et Good Vibrations	87
1.3.3.3.	Autres maisons de disques et labels	101
1.3.3.4.	Conclusion : magasins de disques et labels.....	105
1.3.4.	Le concert annulé des Clash : un événement catalyseur	106
1.4.	Les « lieux focaux » de la scène punk nord-irlandaise	119
1.4.1.	Salles de spectacle.....	120
1.4.2.	Domiciles	120
1.4.3.	Maisons de quartier et espaces institutionnels	122
1.4.4.	Hôtels	124
1.4.5.	Bars et pubs.....	126
1.4.5.1.	Bangor : le Viking et le Trident	126
1.4.5.2.	Le Pound	128
1.4.5.3.	Le Harp	131
1.4.5.4.	Derry : le Casbah et le Cave.....	135
1.4.5.5.	Autres bars	138
1.4.6.	Le Anarchy Centre	139
1.4.7.	Autres lieux	150
1.5.	Le punk en Irlande du Nord, une scène transcommunautaire ?	153
1.5.1.	Réactions.....	163
1.5.1.1.	Parents.....	163
1.5.1.2.	Paramilitaires	166
1.5.1.3.	Spidermen et forces de l'ordre	169

1.5.1.4. Les skinheads	172
1.5.1.5. Violence entre punks.....	178
1.6. Les punks en Irlande du Nord : un usage inédit de l'espace ?	182
1.6.1. Le braconnage punk.....	182
1.6.2. L'hétérotopie punk.....	189
1.6.3. Tentatives officielles et initiatives populaires de rapprochement intercommunautaire .	195
1.6.3.1. Stratégies institutionnelles de consolidation de la paix.....	195
1.6.3.2. Stratégies religieuses de consolidation de la paix	197
1.6.3.3. Les Peace People.....	200
1.6.3.4. Les séjours intercommunautaires.....	203
1.7. Conclusion : la scène punk nord-irlandaise (1976-1983)	206
2. La tenue punk en Irlande du Nord (1976-1983).....	208
2.1. Les fonctions de la tenue punk.....	212
2.1.1. Signaler l'appartenance à un groupe.....	212
2.1.2. Le plaisir de la tenue	214
2.1.3. L'expression de la différence.....	216
2.2. La tenue punk en Irlande du Nord : description et origines.....	219
2.2.1. Caractéristiques générales de la tenue punk	219
2.2.2. Origines de la tenue punk	222
2.2.2.1. Le phénomène glam.....	222
2.2.2.2. Autres subcultures.....	227
2.2.2.3. Malcolm McLaren, Vivienne Westwood et Sex	230
2.2.3. Diffusion de la tenue punk en Irlande du Nord.....	236
2.2.4. La tenue punk en Irlande du Nord	240
2.3. Le DIY et la constitution d'une tenue punk.....	245
2.3.1. Authenticité et capital subculturel.....	245
2.3.2. DIY et « empowerment ».....	254
2.3.3. DIY et bricolage.....	261
2.4. La transgression sémiotique de la tenue punk	263
2.4.1. La mise en scène sémiotique de la crise	263
2.4.2. Le signe en Irlande du Nord.....	270

2.4.3. Déterritorialisation	279
2.4.4. Signes fascistes	290
2.4.5. Signes de la nation britannique	298
2.5. Corps punk, corps grotesque.....	302
2.5.1. Corps punk, corps abject.....	302
2.5.2. Trouble dans le genre ?.....	307
2.5.2.1. Le glam, phénomène queer	308
2.5.2.2. Le punk et les subcultures sexuelles	311
2.5.2.3. Corps punk et « genderfucking »	315
2.5.3. Corps grotesque, corps autre.....	322
2.6. Conclusion : la tenue punk en Irlande du Nord (1976-1983).....	328
3. « Teenage Kicks » : la chanson punk nord-irlandaise (1976-1983).....	329
3.1. Introduction.....	329
3.1.1. Le punk nord-irlandais, expression « folk » de la musique populaire ?.....	331
3.2. Deux courants dans la chanson punk nord-irlandaise : Stiff Little Fingers vs Undertones ? 338	
3.2.1. Chansons punk rock : classification thématique	340
3.2.2. Le punk réaliste.....	344
3.2.2.1. . Stiff Little Fingers : punk radical chic ?	347
3.2.2.2. Ruefrefx : punk protestant ou protestataire ?	374
3.2.2.3. Le commentaire social	387
3.2.2.4. Le discours punk sur la sexualité	397
3.2.2.5. La chanson de mépris.....	402
3.2.2.6. Le négativisme punk	411
3.2.3. Culture populaire adolescente.....	415
3.2.3.1. La chanson slasher	418
3.2.3.2. Le corps monstrueux dans la chanson punk nord-irlandaise.....	421
3.2.4. Le punk « pop »	428
3.2.4.1. Les origines pop du punk	430
3.2.4.2. La « loser pop » des Undertones	441
3.2.4.3. La chanson d'amour punk.....	453
3.2.4.4. La dissonance pop.....	459

3.3. Conclusion : la chanson punk en Irlande du Nord (1976-1983)	464
3.3.1. Le punk nord-irlandais : provincial ou parochial ?	468
3.3.2. Le punk, musique de l'interstice	478
Conclusion de la thèse.....	480
La fin de l'hétérotopie punk.....	484
Bilan et perspectives	487
Are teenage dreams so hard to beat?.....	493
Index.....	496
VOLUME 2	
Table des matières.....	1
Liste des tableaux.....	10
Liste des acronymes	11
Introduction.....	12
Observations préliminaires et objectifs.....	14
La musique populaire : un champ délaissé au sein des études irlandaises ?.....	16
La culture populaire : quelle conception ?.....	17
Le phénomène punk : définitions et état de l'art.....	22
Subculture : un concept problématique ?.....	22
Vers une définition du punk.....	28
Le punk comme objet d'étude universitaire.....	33
Le phénomène punk en Irlande du Nord : état de l'art	35
Problématique et méthodologie de recherche	40
Problématique et limites de la thèse.....	40
Démarche méthodologique	44
Archives de presse	44
Travail ethnographique	46
Plan de la thèse	49
Terminologie et formes adoptées	49
Annonce du plan	52
1. La scène punk en Irlande du Nord (1976-1983)	54
1.1 L'Irlande du Nord en 1976-1983	54

1.1.1.	Origines du conflit	54
1.1.2.	Contexte : l'Irlande du Nord en 1976-1983	57
1.2	La diffusion du punk en Irlande du Nord.....	61
1.2.1.	La presse généraliste	63
1.2.2.	La presse musicale	64
1.2.3.	John Peel show.....	68
1.2.4.	La télévision.....	70
1.2.5.	Les fanzines.....	72
1.3.	L'émergence d'une scène punk en Irlande du Nord	74
1.3.1.	La scène : questions de définition	74
1.3.2.	La scène musicale nord-irlandaise des années 1970 : un « désert rock » ?.....	78
1.3.3.	Magasins de disque indépendants et labels	84
1.3.3.1.	Kyle Leitch et Caroline Music	85
1.3.3.2.	Terri Hooley et Good Vibrations	91
1.3.3.3.	Autres maisons de disques et labels	105
1.3.3.4.	Conclusion : magasins de disques et labels.....	109
1.3.4.	Le concert annulé des Clash : un événement catalyseur	110
1.4.	Les « lieux focaux » de la scène punk nord-irlandaise	123
1.4.1.	Salles de spectacle.....	124
1.4.2.	Domiciles	124
1.4.3.	Maisons de quartier et espaces institutionnels	126
1.4.4.	Hôtels	128
1.4.5.	Bars et pubs.....	130
1.4.5.1.	Bangor : le Viking et le Trident	130
1.4.5.2.	Le Pound.....	132
1.4.5.3.	Le Harp	135
1.4.5.4.	Derry : le Casbah et le Cave.....	139
1.4.5.5.	Autres bars	142
1.4.6.	Le Anarchy Centre	143
1.4.7.	Autres lieux	154
1.5.	Le punk en Irlande du Nord, une scène transcommunautaire ?	157

1.5.1. Réactions.....	167
1.5.1.1. Parents.....	167
1.5.1.2. Paramilitaires	170
1.5.1.3. Spidermen et forces de l'ordre	173
1.5.1.4. Les skinheads	176
1.5.1.5. Violence entre punks.....	182
1.6. Les punks en Irlande du Nord : un usage inédit de l'espace ?	186
1.6.1. Le braconnage punk.....	186
1.6.2. L'hétérotopie punk.....	193
1.6.3. Tentatives officielles et initiatives populaires de rapprochement intercommunautaire 199	
1.6.3.1. Stratégies institutionnelles de consolidation de la paix.....	199
1.6.3.2. Stratégies religieuses de consolidation de la paix	201
1.6.3.3. Les Peace People.....	204
1.6.3.4. Les séjours intercommunautaires.....	207
1.7. Conclusion : la scène punk nord-irlandaise (1976-1983)	210
2. La tenue punk en Irlande du Nord (1976-1983)	212
2.1. Les fonctions de la tenue punk.....	216
2.1.1. Signaler l'appartenance à un groupe.....	216
2.1.2. Le plaisir de la tenue	218
2.1.3. L'expression de la différence.....	220
2.2. La tenue punk en Irlande du Nord : description et origines.....	223
2.2.1. Caractéristiques générales de la tenue punk	223
2.2.2. Origines de la tenue punk	226
2.2.2.1. Le phénomène glam.....	226
2.2.2.2. Autres subcultures.....	231
2.2.2.3. Malcolm McLaren, Vivienne Westwood et Sex	234
2.2.3. Diffusion de la tenue punk en Irlande du Nord.....	240
2.2.4. La tenue punk en Irlande du Nord	244
2.3. Le DIY et la constitution d'une tenue punk.....	249
2.3.1. Authenticité et capital subculturel.....	249
2.3.2. DIY et « empowerment ».....	258

2.3.3. DIY et bricolage.....	265
2.4. La transgression sémiotique de la tenue punk	267
2.4.1. La mise en scène sémiotique de la crise	267
2.4.2. Le signe en Irlande du Nord.....	274
2.4.3. Déterritorialisation	283
2.4.4. Signes fascistes	294
2.4.5. Signes de la nation britannique	302
2.5. Corps punk, corps grotesque.....	306
2.5.1. Corps punk, corps abject.....	306
2.5.2. Trouble dans le genre ?.....	311
2.5.2.1. Le glam, phénomène queer	312
2.5.2.2. Le punk et les subcultures sexuelles	315
2.5.2.3. Corps punk et « genderfucking »	319
2.5.3. Corps grotesque, corps autre.....	326
2.6. Conclusion : la tenue punk en Irlande du Nord (1976-1983).....	332
3. « Teenage Kicks » : la chanson punk nord-irlandaise (1976-1983).....	333
3.1. Introduction.....	333
3.1.1. Le punk nord-irlandais, expression « folk » de la musique populaire ?.....	335
3.2. Deux courants dans la chanson punk nord-irlandaise : Stiff Little Fingers vs Undertones ? 342	
3.2.1. Chansons punk rock : classification thématique	344
3.2.2. Le punk réaliste.....	348
3.2.2.1. . Stiff Little Fingers : punk radical chic ?	351
3.2.2.2. Ruefex : punk protestant ou protestataire ?	378
3.2.2.3. Le commentaire social	391
3.2.2.4. Le discours punk sur la sexualité	401
3.2.2.5. La chanson de mépris.....	406
3.3.3.6. Le négativisme punk	415
3.2.3. Culture populaire adolescente.....	419
3.2.3.1. La chanson slasher	422
3.2.3.2. Le corps monstrueux dans la chanson punk nord-irlandaise.....	425
3.2.4. Le punk « pop »	432

3.2.4.1. Les origines pop du punk	434
3.2.4.2. La « loser pop » des Undertones	445
3.2.4.3. La chanson d'amour punk.....	457
3.2.4.4. La dissonance pop.....	463
3.3. Conclusion : la chanson punk en Irlande du Nord (1976-1983)	468
3.3.1. Le punk nord-irlandais : provincial ou parochial ?	472
3.3.2. Le punk, musique de l'interstice	482
Conclusion de la thèse	484
La fin de l'hétérotopie punk.....	488
Bilan et perspectives	491
Are teenage dreams so hard to beat?.....	497
Index	500

Liste des tableaux

Tableau 1. Classification thématique des chansons des premiers groupes de punk londoniens et des chansons du Top 50 (1976-1977).	344
Tableau 2. Classification thématique des chansons de punk nord-irlandais (1976-1983).....	346
Tableau 3. Classification thématique des chansons des Undertones.	445

Liste des acronymes

CCCS	<i>(Birmingham) Centre for Contemporary Cultural Studies</i>
DUP	<i>Democratic Unionist Party</i>
INLA	<i>Irish National Liberation Army</i>
IRA / PIRA	<i>Provisional Irish Republican Army</i>
NF	<i>(British) National Front</i>
OIRA	<i>Official Irish Republican Army</i>
RUC	<i>Royal Ulster Constabulary</i>
SDLP	<i>Social Democratic and Labour Party</i>
UDA	<i>Ulster Defence Association</i>
UUP	<i>Ulster Unionist Party</i>
UVF	<i>Ulster Volunteer Force</i>

Introduction

What we need
Is an alternative Ulster
Grab it and change it, it's yours
Get an alternative Ulster
Ignore the bores and their laws
Get an alternative Ulster
Be an anti-security force
Alter your native Ulster
Alter your native land

« Alternative Ulster », Stiff Little Fingers¹

Is this the UDA?
Or is this the IRA?
I thought it was the UK

« Anarchy in the UK », The Sex Pistols²

En 1976, le punk surgit dans l'Archipel Atlantique, insuffle une nouvelle énergie au rock et secoue la torpeur de l'industrie de la musique. A travers leurs pratiques, leurs tenues et leurs textes, les punks dramatisent sur scène et dans la rue les diverses crises qui traversent leurs sociétés. Ils deviennent l'objet d'une panique morale dans la presse à scandale et, pendant un temps, provoquent l'indignation des parents et des gardiens des bonnes mœurs. A Londres, les Sex Pistols prônent l'anarchie, mais, à Belfast, le terme évoque un quotidien marqué par les « Troubles ». En 1976, en Irlande du Nord, les prisonniers républicains du Maze commencent le *blanket protest* suite à la perte de leur statut spécial ; le gang loyaliste des Shankill Butchers continue d'assassiner des civils catholiques dans les rues de Belfast ; une mère exaspérée par la violence fonde l'association Peace People après avoir été témoin de la mort de trois enfants suite à une altercation entre des soldats britanniques et un membre de la PIRA en fuite. En 1976, deux cent quatre-vingt-dix-sept personnes trouvent la mort dans le cadre d'un conflit qui dure depuis près de dix ans. A quel lieu mieux qu'à Irlande du Nord s'applique le terme « Anarchy in the UK » ? Pendant les années 1976-1983, les jeunes Nord-Irlandais sont confrontés, en plus de l'ennui et du fort taux de chômage qu'ils partagent avec leurs pairs à l'étranger, à un climat de violence et de tensions

¹ Stiff Little Fingers « Alternative Ulster », Rigid Digits, 1978.

² The Sex Pistols, « Anarchy in the UK », EMI, 1976.

intercommunautaires. En raison du caractère périphérique de la région, ils souffrent également d'un manque d'opportunités économiques, d'infrastructures sous-développées et d'une offre culturelle rachitique. Les jeunes Nord-Irlandais, en particulier ceux issus des quartiers populaires des villes de la région, semblent se trouver dans une situation sans issue. C'est dans ce contexte qu'une partie d'entre eux se tourne vers le phénomène punk. A une époque où les interactions intercommunautaires amicales sont rares, des centaines de jeunes issus des deux principaux groupes ethno-nationaux nord-irlandais se rassemblent le soir dans des bars et salles à Belfast, Derry et ailleurs, pour assister à des concerts donnés par des groupes de punk locaux (les Undertones, Stiff Little Fingers, RUDI, les Outcasts, Protex...). Pendant la journée, ces jeunes catholiques et protestants, impossibles à distinguer en raison de la tenue singulière qu'ils arborent, se réunissent dans les magasins de disques, chez eux ou au coin des rues et participent à l'une des dernières grandes subcultures d'après-guerre. Le phénomène punk, créateur « de nouvelles négations et de nouvelles affirmations », semble faire entendre « une violente discordance qui interrompt, sans jamais le réduire au silence, le discours commun » du lieu et de l'époque³. Les jeunes punks, par leurs pratiques inédites de l'espace, de leur corps et de la musique, constituent une « autre » Irlande du Nord. C'est cette *Alternative Ulster* qui est le sujet de la présente thèse⁴.

Notre travail, qui concerne un phénomène de culture populaire en Irlande du Nord, se situe à la croisée de deux vastes champs d'étude : les études irlandaises et les *cultural studies*. Mais elle est en quelque sorte située à la périphérie de ces deux champs. En effet, s'intéresser à l'Irlande du Nord, c'est étudier une région qui participe simultanément de deux aires culturelles. Située sur la même île que les vingt-six comtés qui forment la République d'Irlande, elle partage avec celle-ci une histoire ainsi que de nombreux aspects culturels. Cependant, les deux Irlande sont séparées depuis 1921, et le nord de l'Irlande entretient des liens privilégiés avec la Grande Bretagne depuis les « plantations » de l'Ulster du dix-septième siècle, lorsque des milliers de colons protestants anglais, gallois et surtout écossais s'y sont installés. Cette colonisation imprime à la région une

³ Nous appliquons ici au punk ce que Olivier Penot-Lacassagne dit du concept de *contre-culture*. BOURSEILLER, Christophe, PENOT-LACASSAGNE, Olivier. *Contre-Cultures*. Paris : CNRS éditions, 2013, p. 16.

⁴ *Ulster* désigne en réalité les neuf comtés de l'une des quatre provinces historiques de l'Irlande. L'Irlande du Nord est composée de six des neuf comtés d'Ulster : Antrim, Armagh, Down, Fermanagh, Londonderry, et Tyrone (d'où le terme parfois adopté par les républicains : *six counties*). *Alternative Ulster* est le nom d'un fanzine de punk nord-irlandais ainsi qu'une chanson du groupe belfastois Stiff Little Fingers.

identité hybride, qui est le fruit d'interactions souvent tendues entre les Irlandais natifs catholiques et les nouveaux Irlandais protestants, mais également entre les anglicans et les protestants « dissidents », et notamment les presbytériens. Ce caractère singulier de l'Ulster place la région à la périphérie des autres provinces de l'Irlande. La partition de l'île en 1921 ne fera qu'accentuer la position marginale des six comtés de l'Irlande qui sont intégrés au Royaume-Uni. Pourtant l'Irlande du Nord occupe également une position périphérique par rapport à celle-ci : elle est la seule des quatre « nations » du Royaume-Uni à ne pas être située sur l'île de Grande Bretagne. Par ailleurs, le fonctionnement spécifique de la politique nord-irlandaise – l'Irlande du Nord est dotée jusqu'en 1972 de son propre parlement, dominé par les unionistes – et les tensions intercommunautaires qui caractérisent la région et qui donnent lieu aux « Troubles » la distinguent des autres régions du Royaume-Uni⁵. L'Irlande du Nord est donc située à la périphérie à la fois des vingt-six autres comtés de l'Irlande et de la Grande Bretagne. En raison de son caractère biculturel, la région peut être analysée à l'aune des études irlandaises aussi bien que des études britanniques. L'étude du fait nord-irlandais n'est réductible ni à un champ, ni à l'autre.

Le fait punk, lui aussi, peut être considéré comme un objet d'étude périphérique dans le cadre des *cultural studies*. Il s'agit d'un phénomène de culture et de musique populaire qui participe de la culture rock, elle-même considérée jusqu'à récemment comme un objet d'étude peu légitime, du moins dans le champ académique français. Or le punk entretient également une relation ambiguë avec le rock. Le punk rock est un style de rock épuré et énergique, ou rudimentaire et vulgaire, selon les opinions. Mais le punk est également une esthétique visuelle et une subculture aux pratiques singulières : lors de son émergence, il s'agit donc d'un phénomène culturel inédit. Quelle contribution l'étude de ce phénomène doublement marginal peut-elle apporter aux études irlandaises (et en particulier à l'étude de l'Irlande du Nord) et aux *cultural studies* (et notamment à l'étude des cultures et des musiques populaires) ?

Observations préliminaires et objectifs

For three and a half decades, the world's media has trained its attention on the terrorist 'war' raging in Ireland's north-east six counties. Behind a screen of gunsmoke and fire, beyond the macho men

⁵ Nous évoquerons le contexte historique de la période 1976-1983 dans le chapitre 1.1.

in the woollen masks toting their rifles and laying their bombs, stands another narrative, a hidden Ireland.

Henry McDonald, *Colours*⁶

Dans une analyse des peintures murales et du graffiti qui apparaît sur les murs de Belfast, Debbie Lisle, spécialiste en relations internationales à la Queen's University de Belfast, rejette l'idée que ces œuvres reflèteraient de manière simpliste les idéologies politiques des catholiques-nationalistes-républicains ou des protestants-unionistes-loyalistes, et elle cherche à les réinterpréter afin de mettre en lumière la multiplicité des enjeux et luttes qui traversent la société nord-irlandaise, liées par exemple au genre, à l'âge, à la classe sociale, à l'origine ethnique ou encore aux dissensions internes qui secouent les groupes paramilitaires⁷. Selon elle, les analyses classiques de la société nord-irlandaise en termes d'un « simple conflit entre deux groupes », une lutte binaire entre nationalistes et unionistes, réduisent au silence ces « luttes complexes de l'Irlande du Nord » – des luttes qui sont longtemps passées inaperçues ou ont été oubliées, voire ignorées, à cause de l'intérêt médiatique et académique, certes compréhensible, pour les « Troubles »⁸. En proposant une nouvelle lecture des fresques murales, Lisle entend interroger le « discours de l'exceptionnalisme » qui selon elle oriente bien souvent les analyses de la société nord-irlandaise : « Instead, the city of Belfast must be excavated for signs of global conflict, historical change and radical politics, signs that equate Belfast with other urban spaces around the world »⁹. D'après elle, ces « réseaux alternatifs » traversent la société nord-irlandaise de la période des « Troubles » jusqu'à aujourd'hui : « [Alternative] networks have always been present in Belfast, disrupting, infiltrating, and satirizing the simplified two-communities thesis that has shaped our understanding of this city for so long »¹⁰. La présente thèse s'associe à cette volonté de faire surgir les « réseaux alternatifs » en Irlande du Nord. Plutôt que de retracer l'histoire des « grands hommes » ou des « grands événements » du conflit politique, plutôt que d'étudier la société nord-irlandaise au prisme des « Troubles », nous souhaitons mettre en lumière les pratiques de personnes qui, individuellement, ne semblent pas avoir marqué leur époque, mais dont les

⁶ MCDONALD, Henry. *Colours: Ireland - from bombs to boom*. Edimbourg : Mainstream Pub., 2005, p. 11-12.

⁷ LISLE, Debby. « Local Symbols, Global Networks: Rereading the Murals of Belfast », *Alternatives: Global, Local, Political*, 2006, Vol. 31, n°1, p. 27-52. Nous reviendrons à cet article au chapitre 2.4.2.

⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31.

trajectoires dessinent pourtant les contours d'un *autre* récit, qui interroge et trouble les représentations communes de l'Irlande du Nord des années 1970 et 1980. En étudiant le fait punk, nous espérons faire émerger des voix divergentes et des réalités parallèles, marginalisées par les « grand récits ». L'un des objectifs premiers de ce travail est donc de jeter un éclairage sur le punk, phénomène de culture populaire singulier qui a donné lieu en Irlande du Nord à des pratiques et à des interactions inédites alors que le conflit battait son plein.

La musique populaire : un champ délaissé au sein des études irlandaises ?

Des études explorant les « luttes complexes de l'Irlande du Nord » et les thématiques autres que le conflit entre nationalistes et unionistes ont été menées dans plusieurs domaines : on trouve ainsi des articles sur les femmes¹¹, sur les minorités ethniques¹², sur les individus ou groupes qui appellent au compromis¹³, sur les religions non natives¹⁴, sur la dimension internationale du mouvement pour les droits civiques de 1967-1969¹⁵, etc. Or il existe à ce jour encore peu d'articles ou d'ouvrages académiques consacrés à la musique populaire en Irlande du Nord et aux subcultures qui y sont liées. Selon le sociologue britannique Simon Frith, si beaucoup d'universitaires s'intéressent au cinéma, à la télévision, à la presse et la publicité, relativement peu de travaux ont été consacrés à la musique populaire¹⁶. Que cela soit vrai ou non pour le champ académique de manière générale, les propos de Frith se vérifient dans le cas des études irlandaises dans leur ensemble. Malgré une production musicale importante par rapport à la taille de l'île – des

¹¹ SIDE, Katherine. *Patching Peace: Women's Civil Society Organising in Northern Ireland*. St John's : 2015.

¹² On trouve de nombreuses études sur les minorités ethniques en Irlande du Nord dans le champ des sciences médico-sociales. Par exemple : ULF, Hansson, MORGAN, Valerie DUNN, Seamus. « Minority Ethnic Groups in Northern Ireland: Experiences and Expectations of English Language Support in Education Settings », *Office of the First Minister and Deputy First Minister*, 2002 ; RADFORD, Katy, STURGEON, Brendan, CUOMO, Isabella, LUCAS, Olivia. « "Walking this thin line": Black and Minority Ethnic (BME) Experiences of Mental Health & Wellbeing in N. Ireland ». *Institute for Conflict Research*, December 2015.

¹³ MCQUAID, Sara Dybris. « Trailblazers and Cassandra's: "Other" Voices in Northern Ireland ». *Nordic Irish Studies*, 2012, vol. 11, n°2, p. 71-93.

¹⁴ PIOLA, Catherine. « Le paysage religieux de la République et de l'Irlande du Nord au début du XXIe siècle ». *Etudes Irlandaises*, 2014, vol. 39, n°2, p. 17-35.

¹⁵ REYNOLDS, Chris. « The Collective European Memory of 1968: The Case of Northern Ireland ». *Etudes Irlandaises*, 2011, vol. 36, n°1, p. 73-90.

¹⁶ FRITH, Simon, « Music and Everyday Life » dans CLAYTON, Martin, *et al. The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York : Routledge, 2012, p. 156.

« mélodies irlandaises » de Thomas Moore¹⁷ à la musique traditionnelle des Chieftains, du rythme and blues du groupe Them au rock de U2 – la musique et notamment la musique populaire ont longtemps été délaissées par les spécialistes de l’Irlande. En 2004, un numéro de la revue d’études irlandaises *Irish Studies Review* a été consacré à la musique afin de remédier à cette situation¹⁸. Dans l’introduction, le spécialiste de littérature et de musique populaire irlandaise Gerry Smyth avance l’argument suivant : « In an historical formation in which it figures so prominently as an index of identity, it becomes imperative to understand music’s role in the formation of discourses of power and subversion »¹⁹. Cela est d’autant plus vrai en Irlande du Nord, où les questions d’identité et de pouvoir sont compliquées par les « Troubles ». Depuis 2004, des dizaines d’articles en études irlandaises ont exploré la question de la musique, mais, malgré ces efforts, treize ans après la publication du numéro sur la musique du *Irish Studies Review*, le constat reste le même : une proportion relativement faible d’articles et d’ouvrages universitaires consacrés à l’Irlande ou même à la culture populaire irlandaise traitent de la musique ; le constat est encore plus alarmant dans le cas de la musique populaire d’après-guerre et notamment du rock et de la pop. Il n’est donc pas surprenant de constater que très peu d’articles ont été consacrés au phénomène punk en Irlande. Apporter une contribution à la recherche sur la musique populaire – et aux subcultures qui lui sont éventuellement associées – dans le champ des études irlandaises et dans le cadre de l’étude de la société nord-irlandaise constitue un deuxième objectif de cette thèse. Avant de soulever la question de l’état de la recherche sur le punk et de décrire ce phénomène en détail, il importe d’élucider le terme de *culture populaire*.

La culture populaire : quelle conception ?

La culture, en Irlande du Nord, est généralement perçue comme un champ où se déroule une lutte symbolique entre les deux groupes ethno-nationaux principaux : « Culture – identity, values, norms, ethos, world view, sense of place in history and in the world – provides another

¹⁷ Le poète Thomas Moore (1779-1852) composa de nombreuses paroles pour des airs irlandais, parmi lesquels « The Minstrel Boy » et « The Last Rose of Summer », chansons encore populaires aujourd’hui dans la musique traditionnelle irlandaise.

¹⁸ *Irish Studies Review*, 2004, vol. 12, n°1, 2004.

¹⁹ SMYTH, Gerry. « The Isle is Full of Noises: Music in Contemporary Ireland », *Irish Studies Review*, 2004, vol. 12, n°1, 2004, p. 6.

arena for conflict in Northern Ireland »²⁰. Nous reviendrons sur la question de la lutte des signes dans le contexte nord-irlandais, mais la forme de culture qui nous intéresse en premier lieu dans cette thèse est la culture populaire, notamment celle qui émerge après la Seconde Guerre mondiale et que l'on associe généralement aux médias de masse. Cette forme de culture est partagée aussi bien par les catholiques que les protestants : « Catholics and Protestants shared some cultural roots and a similar relationship to an increasingly important international mass culture »²¹. Malgré les différences culturelles entre les deux groupes ethno-nationaux, leurs membres peuvent apprécier les mêmes émissions télévisées, les mêmes films, les mêmes bandes dessinées (*comics*), les mêmes groupes de pop et de rock, etc²². Mais quelle conception de la *culture populaire* adoptons-nous dans le cadre de la présente thèse ?

Notre conception de la *culture* s'appuie sur deux des trois définitions du terme formulées par Raymond Williams, l'un des pionniers des *cultural studies*. D'une part, il s'agit des « œuvres et pratiques qui sont le produit d'activités intellectuelles et surtout artistiques »²³. D'autre part, la culture peut également faire référence à « un mode de vie particulier, qu'il soit associé à un peuple, une période, ou à l'humanité en général ». Dans notre thèse, cette définition plus anthropologique s'applique notamment à l'une des « cultures spécifiques et variables associées à des groupes sociaux et économiques au sein d'une nation », puisqu'il sera question de la subculture punk²⁴. Le punk en tant que genre musical (le punk rock) se rattache plutôt à la première définition, alors que le punk en tant que *subculture*, avec les diverses pratiques qui lui sont associées, relève de la deuxième définition, plus anthropologique, du terme *culture*.

²⁰ RUANE, Joseph, TODD, Jennifer. *The Dynamics of Conflict in Northern Ireland: Power, Conflict, and Emancipation*. Cambridge : University Press, 2000, p. 178.

²¹ *Ibid.*, p. 184.

²² Cela ne signifie pas que la culture populaire est consommée – ou produite – dans un contexte transcommunautaire. En effet, après l'émergence des « Troubles », les quartiers sont de plus en plus ségrégués et les interactions entre catholiques et protestants deviennent de plus en plus rares (voir chapitre 1.1). De plus, les téléviseurs, radios, tourne-disques, etc. permettent de consommer la culture populaire de manière individuelle.

²³ WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York : Oxford University Press, 1985, p. 90. La traduction est la nôtre.

²⁴ *Ibid.*, p. 89-90. Williams propose une autre définition qui est peu pertinente pour le présent travail : « the independent and abstract noun which describes a general process of intellectual, spiritual and aesthetic development, from C18 ». *Ibid.*, 1985, p. 90.

Notre objet d'étude relève de la culture *populaire*. Cet adjectif est plus compliqué à définir. Notons tout d'abord que la culture n'est pas *populaire* dans le sens où elle serait nécessairement « appréciée par beaucoup de personnes »²⁵ : le punk, malgré son impact sur d'autres genres de musique populaire et sur d'autres aspects de la culture populaire n'est apprécié lors de son émergence que par une petite partie de la population. Selon le spécialiste de *cultural studies* John Storey, la culture populaire est généralement définie par contraste avec d'autres notions²⁶. La culture populaire telle qu'elle est envisagée dans la présente thèse présente un rapport avec trois d'entre elles : la culture « élitiste » (*high culture*), la culture « folk » et la culture « de masse ».

La distinction entre culture élitiste et culture populaire n'apporte pas un grand éclairage sur le phénomène punk, puisque la rupture que celui-ci marque – ou qu'il entend marquer – a lieu premièrement au sein même du champ de la culture populaire et plus particulièrement de la culture rock. En effet, le phénomène punk est en partie une réaction contre des styles de rock et des pratiques que les punks jugent élitistes : par exemple l'accent mis sur la virtuosité dans le blues rock et le rock progressif des années 1970 ou l'inaccessibilité des musiciens lors de concerts de plus en plus grands – ceux de Led Zeppelin, par exemple. Pourtant, en un sens, le punk est lui-même une subculture profondément élitiste en raison de son obsession pour « l'authenticité » : des hiérarchies strictes mais aux frontières mouvantes sont établies afin de distinguer quels groupes, individus, attitudes seraient punk, et lesquels ne le seraient pas²⁷.

La question de la culture « folk » sera abordée au cours de notre thèse. Nous nous contenterons de dire à présent que le terme désigne une forme de culture qui serait « faite par le peuple pour le peuple »²⁸. Le terme a donné son nom à un genre musical qui est considéré comme ayant émergé de manière organique au sein des communautés rurales appauvries dans les Etats-Unis des années 1930. Culture « du peuple », elle s'opposerait à la musique populaire commerciale associée à la « culture de masse ». L'emploi du terme *culture folk* n'est pas particulièrement pertinent si cette distinction est envisagée en termes d'une opposition nette avec une culture qui serait purement commerciale, d'autant plus que les cultures populaires, surtout après la Seconde Guerre mondiale, sont rarement des expressions qui émergent à l'extérieur de l'économie

²⁵ *Ibid.*, p. 111.

²⁶ STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow : Pearson Longman, 2011, p. 1.

²⁷ Voir chapitre 2.3.1.

²⁸ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, p. 111.

marchande. Pourtant, le phénomène punk présente certaines singularités qui permettent de le considérer dans une certaine mesure comme une forme de culture populaire produite par et pour « le peuple », ou plus précisément par et pour les jeunes qui sont associés à la scène et à la subculture punk. Nous formulons donc l'hypothèse que la culture populaire d'après-guerre, rarement une expression organique ou « pure » du peuple, pourrait dans certains contextes et sous certaines configurations permettre l'expression d'idées à rebours de la culture dominante.

La culture populaire constitue-t-elle une « culture de masse » ? D'après la définition de l'historien américain Christopher Lasch, la culture de masse est « un ensemble d'œuvres, d'objets et d'attitudes, conçus et fabriqués selon les lois de l'industrie, et imposés aux hommes *comme* » ; elle serait « l'un des aspects les plus prévisibles du développement capitaliste »²⁹. Selon Lasch, la culture de masse donne aux consommateurs « une illusion de la variété en présentant [les produits culturels] comme des innovations révolutionnaires »³⁰. Lasch accuse la gauche « libéral-libertaire » d'ignorer « les effets habituels du marketing – consolidation du pouvoir financier, standardisation des produits, déclin des compétences personnelles »³¹ et de tenir

l'adoption *a priori* de n'importe quelle posture modernisatrice ou *provocatrice* – que ce soit sur un plan technologique, moral ou autre – pour un geste qui serait toujours, *et par définition*, « révolutionnaire », et « anti-capitaliste » ; terrible confusion qui, il est vrai, a toujours eu l'incomparable avantage psychologique d'autoriser ceux qui s'y soumettaient, à vivre leur propre obéissance à l'ordre industriel et marchand comme une modalité exemplaire de la « rebel attitude »³².

Lasch reprend ainsi à son compte la conception de la culture populaire partagée par les intellectuels néomarxistes associés à l'École de Francfort³³ : ceux-ci ont tendance à considérer toute velléité de résistance provenant d'expressions de la culture populaire comme étant inefficace ou insignifiante, et inévitablement récupérée par l'ordre capitaliste. Or cette conception de la

²⁹ LASCH, Christopher. *Culture de masse ou culture populaire ?* Castelnau-Le-Lez : Climats, 2014, p. 8. C'est l'auteur qui souligne.

³⁰ *Ibid.*, p. 36.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 14. C'est l'auteur qui souligne.

³³ On compte parmi ces intellectuels Theodor Adorno, Max Horkheimer, Leo Lowenthal, Herbert Marcuse et Walter Benjamin.

culture populaire nous semble problématique. Il est vrai que le punk rock, comme le rock, comme d'autres formes de musique populaire, participe de l'économie marchande. Cependant, deux remarques s'imposent. Tout d'abord, on ne peut parler de manière indifférenciée d'une culture de masse monolithique et homogène. Diverses pratiques culturelles, diverses formes de musique populaire sont imbriquées de manières différentes dans la société marchande. Par exemple, la musique de ABBA, de Rod Stewart ou de David Soul – dont les morceaux sont à la tête du hit-parade britannique pendant l'année 1977 – n'est pas produite ou commercialisée de la même manière que la musique punk ou reggae. Au sein même de l'industrie de la musique, il convient de distinguer les pratiques et le poids des majors de ceux de labels dont la taille est plus modeste (Virgin Records, Island Records) et des petits labels (« indépendants ») comme Rough Trade (Londres), Factory Records (Manchester) ou Good Vibrations (Belfast). Par ailleurs, la musique punk est associée à une subculture, ce qui complique davantage encore le rapport entre phénomène punk (dans son ensemble) et économie marchande³⁴. Deuxièmement, il est possible de rejeter l'idée que les produits et expressions de la culture populaire seraient « révolutionnaires » ou « anti-capitalistes » – chose que très peu de chercheurs ne semblent de toute façon concevoir – sans pour autant condamner les consommateurs à la passivité. Comme l'affirme John Storey : « It is important to distinguish between the power of the culture industries and the power of their influence »³⁵. Selon nous, la pensée de Michel de Certeau permet de faire cette distinction. Pour ce philosophe français, la consommation n'est jamais un phénomène passif, mais un acte de production secondaire, c'est-à-dire la manière dont un produit est manipulé « par les pratiquants qui n'en sont pas les fabricateurs »³⁶. Les usages qui sont faits de tel ou tel produit culturel ne sont pas illimités et ne se soustraient pas à tous les déterminismes, mais ils ne représentent pas non plus une impuissance face à la structure capitaliste. Pour John Storey, c'est cela même qui définit la culture populaire : « popular culture is what we make from the commodities and commodified practices made available by the culture industries »³⁷. En nous inspirant de la pensée de Michel de Certeau, nous postulons que la culture populaire et toutes les sphères de la vie quotidienne sont des espaces qui, bien que n'appartenant pas à l'individu, peuvent être réinvesties par lui de manière

³⁴ Voir discussion du concept de subculture dans l'introduction.

³⁵ STOREY, John. *Op. cit.*, p. 232.

³⁶ DE CERTEAU, Michel.

. Paris : Gallimard, 2012, p. xxxviii.

³⁷ STOREY, John. *Op. cit.*, p. 234.

créative. Cela nous amène à refuser à la fois le pessimisme des marxismes classiques pour qui la culture populaire (ou « culture de masse ») ne peut jamais être le lieu d'une forme de résistance et les visions exagérément optimistes qui accordent trop d'importance à l'autonomie (*agency*) du sujet, dont le moindre acte de consommation devient potentiellement subversion du système. Notre conception de la culture populaire se situe donc entre ces deux pôles. Nous l'envisageons comme un champ contradictoire qui représente « à la fois des productions culturelles de masse, une représentation de la pensée hégémonique qui s'impose au peuple, mais aussi une expression des aspirations du peuple »³⁸. Par ailleurs, nous pensons que la culture populaire constitue un prisme pertinent pour analyser la vie quotidienne :

Popular culture is a site where the construction of everyday life may be examined. The point of doing this is not only academic – that is, as an attempt to understand a process or practice – it is also political, to examine the power relations that constitute this form of everyday life and thus reveal the configurations of interests its construction serves³⁹.

En plus de jeter un éclairage sur l'un des « réseaux alternatifs » de la société nord-irlandaise et de contribuer à la recherche sur la musique populaire dans le champ des études irlandaises, le présent travail se fixe comme objectif d'alimenter – à une modeste échelle – la réflexion sur une question qui traverse les études sur les cultures populaires : dans quelle mesure et par quels mécanismes une forme de culture populaire peut-elle avoir un impact sur les pratiques et sur la vie quotidienne d'individus ou de groupes d'individus en un lieu et à une époque donnés ?

Le phénomène punk : définitions et état de l'art

Subculture : un concept problématique ?

N'étant ni historien, ni sociologue, mais angliciste et « irlandiste », c'est le champ interdisciplinaire des *cultural studies* qui nous a permis de nous doter des concepts nécessaires à l'étude du phénomène punk en Irlande du Nord. L'origine des *cultural studies* est généralement attribuée aux travaux de chercheurs britanniques associés au *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de l'université de Birmingham (Stuart Hall, Dick Hebdige, Paul Clarke, Phil

³⁸ Description du séminaire « cultures populaires » du laboratoire CIRLEP, dirigé par Sylvie Mikowski et Yann Philippe à l'université de Reims Champagne-Ardennes.

³⁹ Graeme Turner cité dans STOREY, John. *Op. cit.*, p. 12.

Cohen, etc.). Au cours des années 1960 et 1970, l'école de Birmingham a consacré de nombreux ouvrages aux subcultures spectaculaires de la société britannique d'après-guerre, étudiées à l'aune de la pensée néomarxiste⁴⁰. Malgré les critiques adressées au CCCS⁴¹, celle-ci a eu une grande influence sur le champ des *cultural studies*, qui s'est développé rapidement dans les universités du monde anglophone. De manière générale, les chercheurs anglophones des *cultural studies* se sont appropriés, en les adaptant, les écrits de la « philosophie continentale » européenne (École de Francfort, structuralisme et post-structuralisme, post-marxisme, etc.). Ils ont ainsi développé des cadres théoriques ou des outils conceptuels qui permettent de penser et de problématiser la question de la nature du pouvoir, de sa relation avec la culture populaire, de la capacité des individus à agir (*agency*), des liens entre subculture et culture dominante, de l'authenticité, etc. Certains de ces concepts ou théories permettent d'apporter un éclairage sur le phénomène punk en Irlande du Nord. Ainsi nous évoquerons au cours de cette thèse des concepts empruntés à plusieurs auteurs : les *tactiques* et *stratégies* de Michel de Certeau, de Michel Foucault et la *déterritorialisation* de Gilles Deleuze et de Félix Guattari. Cependant, il y a un concept dont il nous faut élucider le sens dès à présent : celui de *subculture*.

Tombé en disgrâce, le concept de *subculture* est pourtant particulièrement adapté à l'étude d'un phénomène de culture populaire qui est à la fois un genre de musique et le groupement culturel qui lui est associé. Le concept de *subculture* trouve son origine dans les travaux menés par des sociologues à l'université de Chicago dans les années 1940 et 1950. Ceux-ci envisagent les subcultures comme des groupes « déviants ». Ainsi, pour Albert Cohen, les subcultures sont des groupes d'individus qui, collectivement, tentent de « résoudre » la question de leur statut social subordonné en développant de nouvelles valeurs et normes et en établissant de nouveaux critères permettant d'évaluer la valeur de chacun : ainsi, des comportements jugés comme non-conformes aux normes de la société « normale » sont valorisés. Lorsqu'une subculture devient plus importante et acquiert plus d'autonomie, l'interdépendance s'accroît car l'interaction et la

⁴⁰ BENNETT, Andy. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Basingstoke : Palgrave, 2000, p.18. Le concept de *subculture* a été développé une quarantaine d'années plus tôt par les sociologues et criminologues de l'école de Chicago.

⁴¹ Il a notamment été reproché au CCCS de ne pas accorder assez d'attention aux pratiques des jeunes femmes, au sens que les membres des subcultures donnent eux-mêmes à leurs pratiques, aux variations géographiques des subcultures, ou encore au fait que les subcultures ne soient pas des expressions « authentiques » ou « pures » des aspirations des jeunes issus des classes ouvrières. BENNETT, Andy. *Op. cit.*, p. 21-23.

reconnaissance sociales reposent de plus en plus sur les membres de la subculture. Cela a pour conséquence de créer une polarisation entre les membres d'une subculture et les individus qui n'y participent pas. Les frontières sont à la fois tracées par la société à l'extérieur de la subculture et délimitées par les membres eux-mêmes⁴². Au Royaume-Uni, au cours des années 1960 et 1970, les chercheurs du CCCS reprennent à leur compte ce concept afin d'étudier les mutations de la société britannique. Ils se concentrent sur les nombreuses subcultures « spectaculaires » – qui attirent l'attention sur elles par leurs tenues et leurs pratiques – qui émergent dans le Royaume-Uni d'après-guerre (les teddy boys, les rockers, les mods, les skinheads, les punks), et voient en elles une tentative menée par les jeunes issus de la classe ouvrière de résoudre la position contradictoire dans laquelle ils se trouvent : déchirés entre, d'un côté, une culture « parente » qui s'érode et dont ils ne partagent plus toutes les valeurs et, de l'autre, une culture hégémonique de masse dominée par les médias et le commerce⁴³. Les subcultures se démarquent les unes des autres par un style propre qui, selon Phil Cohen, se constitue à partir de quatre modes de construction symbolique : l'argot, le rituel, la tenue (*dress*) et la musique, qui se manifestent à travers des schémas de consommation qui distinguent les membres d'une subculture du grand public à cause de la pratique du « bricolage »⁴⁴ et de l'importance attachée à l'hédonisme⁴⁵. Le style et les schémas de consommation des différentes subcultures reflètent leur position schizophrène au sein d'une société dominante capitaliste, et permettent à leurs membres d'accepter leur statut de dominés tout en subvertissant les sens dominants de la société de consommation. Selon Dick Hebdige, cette subversion n'est que passagère, car le style d'une subculture finit inévitablement par être détourné, récupéré et édenté par les médias de masse et les forces du marché⁴⁶. Or ces deux conceptions de la subculture, développées respectivement par l'école de Chicago et l'école de Birmingham, ont été l'objet de nombreuses critiques. On leur a reproché le fait d'établir une opposition binaire et trop simpliste entre subculture et culture dominante ainsi que de sous-estimer l'hétérogénéité et la fluidité des subcultures et de leurs membres. Par exemple, les chercheurs associés au CCCS ont eu tendance à considérer les subcultures, y compris le punk, comme des

⁴² HODKINSON, Paul. *Goth: Identity, Style, and Subculture*. New York : Berg, 2002, p. 9-10.

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴ Voir chapitre 2.3.3.

⁴⁵ HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony, dir. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres : Routledge, 2003, p. 45.

⁴⁶ HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres : Routledge, 2006, p. 92-99.

expressions spontanées des frustrations de jeunes issus de la classe ouvrière, alors qu'en réalité la subculture punk, dès son émergence, est indissociable des classes moyennes⁴⁷. Par ailleurs, la relation entre subcultures et capitalisme ne se caractérise pas simplement par un rapport d'opposition : le punk n'aurait pas pu émerger ni perdurer à Londres, Paris ou Belfast sans l'impulsion d'une poignée de petits entrepreneurs (Malcolm McLaren, Marc Zermati, Terri Hooley), dont les activités représentent ce que le sociologue Paul Hodkinson appelle *small-scale money-making*. Cela est valable pour l'ensemble des subcultures étudiées par le CCCS⁴⁸. L'idée qu'il y aurait une récupération systématique de chaque subculture par les forces du marché est donc à nuancer puisque ce lien existe dès le début. Par ailleurs, la plupart des membres des subcultures ne sont pas opposés à l'idée de bénéficier d'une certaine reconnaissance sociale et d'une compensation financière, surtout lorsqu'ils sont musiciens. Pourtant, au-delà d'une vision simpliste du fonctionnement des groupements culturels, c'est le concept même de subculture qui est parfois remis en cause, puisque celui-ci aurait été rendu obsolète par la « saturation de tous les recoins de la société par les médias et le commerce » qui aurait vidé de toute substance et rendu bien trop éphémères les phénomènes culturels ayant émergé après le punk : « Theoretical models are as tied to their own times as the human bodies that produce them. The idea of subculture-as-negation grew up alongside punk, remained inextricably linked to it, and died when it died »⁴⁹. En un sens, cette dernière critique ne nous concerne pas directement, puisque nous limitons notre champ d'étude au punk de la première vague (1976-1983 en Irlande du Nord). Par ailleurs, nous estimons que les critiques précédentes, bien que pertinentes, ne décrédibilisent pas pour autant le concept de *subculture*, qui reste un prisme d'analyse privilégié pour interpréter certaines des caractéristiques saillantes du phénomène punk. Le concept mérite cependant d'être redéfini, selon des paramètres qui permettent de remédier aux travers de l'approche subculturelle du CCCS. Le caractère dépassé du concept de *subculture* a été contesté par Paul Hodkinson, qui applique le terme au phénomène gothique au Royaume-Uni à la fin des années 1990. Hodkinson passe en revue une série de nouvelles catégories qui ont été conceptualisées pour tenter à la fois de rendre compte des phénomènes culturels qui émergent à partir des années 1980 dans la période de l'après-punk et pour réévaluer ceux des décennies précédentes : *lifestyle*, *neo-tribe*, *Bunde*, *common*

⁴⁷ LAING, Dave. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Oakland : PM Press, 2015.

⁴⁸ HODKINSON, Paul. *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁹ Dick Hebdige cité dans HODKINSON, Paul. *Op. cit.*, p. 13.

culture, scene, postmodern subculture, etc. Selon Hodkinson, ces termes sont généralement ancrés dans l'une ou l'autre de deux écoles de pensées distinctes. D'un côté, nous trouvons les théories de la culture de masse qui s'inscrivent dans la lignée des idées développées par l'Ecole de Francfort (voir ci-dessus). De l'autre, les théories héritées du postmodernisme insistent sur le fait que la société toute entière est saturée d'images et de produits dont les origines sont multiples (époques, pratiques, zones géographiques différentes) et qui sont fragmentés et coupés de leur contexte d'origine, de sorte que les identités des individus ou de phénomènes culturels ne sont plus ancrées dans une classe, un genre, une origine ethnique ou un espace spécifique, mais sont dispersées, multiples, et floues. Ces théories ont le mérite de mettre en évidence le caractère fluide de l'identité telle qu'elle s'exprime individuellement ou collectivement, mais ne font pas suffisamment la distinction entre différents phénomènes culturels, dont certains sont plus homogènes et cohérents que d'autres. Selon Hodkinson, ces deux écoles, malgré la pertinence de certains de leurs constats, tombent dans le même écueil : face à l'hégémonie de l'ordre capitaliste ou au morcellement et à la prolifération d'images et de produits dans les médias et dans le marché, elles ne peuvent envisager l'émergence de groupements culturels pérennes et distincts aux frontières relativement stables. Hodkinson propose donc de conserver le concept de *subculture* et de le recontextualiser, plutôt que de le redéfinir fondamentalement. Ainsi, il donne davantage de flexibilité au concept en rejetant l'idée qu'une subculture serait une expression spontanée de la jeunesse ou de la classe ouvrière ou qu'elle constituerait automatiquement une force de résistance. Par ailleurs, Hodkinson n'applique pas le terme à tout groupement culturel. Il fait la distinction entre les subcultures et d'autres formes d'expressions socio-culturelles aux frontières plus floues. Pour ce faire, Hodkinson propose quatre critères qui sont reliés par une même trame : la notion de *substance culturelle*. Les critères sont les suivants : la singularité (*consistent distinctiveness*), l'identité, l'engagement (*commitment*) et l'autonomie. Tout d'abord, une subculture est singulière en ce qu'elle présente un ensemble de goûts et de valeurs qui sont partagés par tous ses participants. Ces goûts et valeurs peuvent varier quelque peu selon l'individu, la localisation et le temps, mais ils conservent néanmoins une grande cohérence. Une subculture est donc « relativement consistante et distincte ».⁵⁰ Ensuite, les membres d'une subculture se *perçoivent* comme tels : ils considèrent qu'ils sont impliqués dans un groupement culturel singulier, dont ils partagent les

⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

goûts et les valeurs. La conscience d'appartenir à un groupe aux frontières relativement stables leur permet de s'identifier aux autres participants et leur donne le sentiment de se distinguer des personnes perçues comme étant étrangères à celle-ci. Hodkinson oppose ce mode d'identification à celle, éphémère et partielle, qui caractérise la participation à des groupements culturels moins cohérents et stables⁵¹. Pour qu'un groupement puisse être considéré comme une subculture, l'implication des participants ne doit pas se caractériser par une forme d'affiliation partielle ou éphémère mais par un réel engagement (*commitment*) qui a un impact considérable sur de nombreux aspects de leur vie quotidienne : les personnes qu'ils fréquentent et avec lesquelles ils tissent des liens d'amitié, les habitudes de consommation et les produits achetés, les sorties, les loisirs, la manière dont est organisé le temps libre, etc. Par ailleurs, cet engagement a tendance à s'inscrire dans la longue durée, et à se mesurer en années plutôt qu'en mois. Finalement, les subcultures sont *relativement* autonomes. Elles n'émergent pas spontanément et indépendamment des médias et du marché, qui jouent un rôle important dans leur construction et leur développement. Ainsi, les identités, pratiques et valeurs des subcultures reposent sur une « infrastructure complexe d'évènements, de biens de consommation, et de communications, qui sont tous totalement/complètement impliqués dans les médias et le marché »⁵². Les subcultures ne peuvent pas échapper au système socio-économique dans lesquelles elles émergent, ni le subvertir. Cependant cela ne nous contraint pas à adopter la perspective des théories de la culture de masse qui excluent toute possibilité d'autonomie pour un groupement culturel :

[There] is a need to distinguish between different scales and types of media and commerce and, hence, different kinds of grouping. Independent, enthusiasm-driven specialist record labels are entirely different from transnational conglomerates, and widely read niche-style magazines ought not to be pigeonholed alongside home-made fanzines with a three-figure readership. In the same way, small-scale specialist events promoted and DJed by subcultural enthusiasts should not be bracketed with those which are professionally promoted for a more socially diverse clientele. It should also be recognized that the implication of a grouping with certain profit-making activities does not somehow remove the significance of any voluntary activities which also contribute to its survival and development⁵³.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

⁵² *Ibid.*, p. 32. La traduction est la nôtre.

⁵³ *Ibid.*

Les subcultures ont tendance à privilégier des réseaux médiatiques et commerciaux qui leur sont internes plutôt que ceux qui fournissent des produits et des services à une clientèle extra-subculturelle plus étendue, même si les deux sont inévitablement liés. Nous pouvons retenir l'exemple des labels discographiques « indépendants », qui ont une clientèle et des pratiques socio-économiques particulières, mais qui sont déterminés par le système économique auxquels ils appartiennent (l'économie de marché et son impératif de rentabilité) et qui dépendent des acteurs de ce système (les fabricants de vinyles, les médias pour la promotion, les réseaux de distribution dont l'accès est généralement contrôlé par les majors, etc.)⁵⁴.

Les quatre critères proposés par Hodkinson permettent donc de redéfinir le concept de subculture selon des termes plus flexibles et de dépasser, sans les occulter complètement, les analyses du CCCS, tout en prenant en compte les apports des approches plus récentes qui mettent l'accent sur la fluidité et l'hybridité de l'identité : « A continued use of the subculture concept [allows] us to appreciate the way in which coming together as a group – however temporary and fragmented the group is – can provide individuals with a sense of belonging and identification *as well as* a sense of individual identity or style »⁵⁵. Chaque fois que nous ferons référence à la notion de subculture dans notre travail, ce sera en ces termes que nous envisagerons le concept. Par ailleurs, notre emploi de l'anglicisme *subculture* ou *subculturel* plutôt que du mot *sous-culture* permettra d'évacuer les éventuelles connotations péjoratives du préfixe francisé. Nous éviterons le terme de *contre-culture* car, selon nous, il laisse supposer une opposition plus forte avec la culture dominante qu'il n'existe réellement.

Vers une définition du punk

punk n. 1. -establishment slogans and
outrageous clothes and hairstyles. 2. *An inferior, rotten or worthless person or thing.* 3. *Worthless*
articles collectively. 4. *Short for punk rock.* 5. Obs. *A young male homosexyal ; cat.* 6. Obs. *A*
prostitute – adj. 7. *Rotten or worthless*⁵⁶.

My lord, she may be a punk.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33. Pour les labels indépendants en Irlande du Nord, voir chapitre 1.3.3.

⁵⁵ Paul Sweetman cité dans MUGGLETON, David. « From Classlessness to Clubculture: A Genealogy of Post-War British Youth Cultural Analysis ». *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 2005, vol. 13, n°2, p. 217.

⁵⁶ Citation tirée du *Collins English Dictionary* (2000) donnée dans COLEGRAVE, Stephen, SULLIVAN, Chris. *Punk*. Londres : Bounty Books, 2013, p. 11.

« Punk was at its most powerful when impossible to define », déclare le critique rock britannique Jon Savage⁵⁸. Définir le punk n'est pas une tâche aisée. Pourtant, il est impératif de conceptualiser cet objet d'étude. Si l'on s'en tient au punk en tant que genre musical, il peut être décrit – de manière un peu schématique – comme un style de rock caractérisé par un jeu de guitare agressif et un tempo rapide, qui émerge au milieu des années 1970, d'abord à New York (les Ramones, Patti Smith, Blondie, Television, Richard Hell...), puis à Londres (les Sex Pistols, les Clash, les Damned...), avant de se répandre dans le reste de l'Archipel Atlantique, en Europe et au-delà. S'il se présente comme étant en rupture avec des styles de rock contemporains jugés trop complaisants (le soft rock, le blues rock, le rock progressif...), il est l'héritier du garage rock américain et du beat britannique des années 1960 ainsi que du glam rock et du pub rock qui émergent au début des années 1970. Cependant, le terme *punk rock* ne qualifie pas le style de rock qui est joué – contrairement aux termes de *soft rock*, de *blues rock* ou de *rock progressif* – il insiste sur *qui* le joue. Avant d'être associé à un style de rock, que signifiait le terme *punk* ? Si l'on retrouve le mot dans plusieurs textes de Shakespeare – où il a le sens de *prostituée*⁵⁹ – le terme musical dérive de son usage dans l'argot américain, où il signifie *voyou*, *minable*, *bon-à-rien*. Il est parfois employé pour désigner la musique des groupes de garage rock de la seconde moitié des années 1960, notamment dans le mensuel américain *Creem*. En 1975, le (futur) critique rock Legs McNeil et le dessinateur John Holmstrom donnent le nom *Punk* à un magazine qu'ils créent pour couvrir la scène *underground* new-yorkaise et le mot devient associé au style de rock que jouent les Ramones, Blondie, Patti Smith et d'autres⁶⁰. Le terme, comme nous le verrons dans la première partie de notre thèse, sera adopté l'année suivante par les journalistes rock britanniques pour désigner la musique des Sex Pistols et des autres groupes londoniens qui jouent un style de rock

⁵⁷ Acte V, Scène 1. BATE, Jonathan, RASMUSSEN, Eric. *The RSC Shakespeare: Complete Works*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.

⁵⁸ SAVAGE, John. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. Londres : Faber & Faber, 2005., p. xvii. Il s'agit d'une histoire influente des Sex Pistols et de l'émergence de la scène punk londonienne parue pour la première fois en 1991.

⁵⁹ On trouve des occurrences de ce mot dans *Measure for Measure* (acte V, scène 1: « Marrying a punk, my lord, is pressing to death, whipping, and hanging ». (William Shakespeare, *Measure for Measure*, Act V, Scene 1) et dans *The Merry Wives of Windsor* (acte II, scène 2 : « This punk is one of Cupid's carriers / Clap on more sails; pursue; up with your fight / Give fire: she is my prize, or ocean whelm them all! »). BATE, Jonathan, *et al. Op. cit.*

⁶⁰ SABIN, Roger, dir. *Punk Rock, So What? The Cultural Legacy of Punk*. Londres : Routledge, 1999, p. 102.

agressif. Le punk est donc le rock des voyous et des *losers*. Pourtant, invariablement, le punk est perçu comme plus qu'un genre ou un sous-genre de musique populaire. L'extrait suivant, qui apparaît dans l'introduction d'un ouvrage comportant des photographies et des citations sur le phénomène et appelé simplement *Punk*, est caractéristique du discours extra-académique sur ce phénomène de culture populaire :

[In] this book we are defining punk in terms of the spirit and attitude that epitomized its innovative peak. Punk was always more than a T-shirt or a piece of loud music: it was an irrepressible attitude. It is this attitude that rescued the world from its time-honoured place of shame and elevated it to describe a youth movement that dared to rock the status quo beyond the imagination of any previous generations⁶¹.

Le punk est ici perçu comme une attitude ; pour d'autres auteurs, il s'agit d'une idée. Ainsi, dans l'introduction de *Punk: The Brutal Truth*, on peut lire cette phrase : « Punk is not limited to one particular place or time, because punk is really an idea. More than that, punk is an ideal, an urge, an instinct »⁶². Quant au journaliste belfastois Stuart Bailie, citant le critique rock Greil Marcus, pour lui le punk se résume à l'idée suivante, exprimée en deux mots : « Question everything »⁶³. Nous n'avons pas pu retracer l'origine de cette citation – Bailie ne donne aucune référence bibliographique – mais dans le célèbre ouvrage de Greil Marcus, *Lipstick Traces ; A Secret History of the Twentieth Century* (1989), un essai qui relie diverses avant-gardes du vingtième siècle – dada, lettristes, situationnistes, etc. – aux Sex Pistols, l'auteur ne donne pas de véritable définition du punk. Cependant, il qualifie de la manière suivante « l'idéologie » de ce phénomène : « an ideology of protest and self-expression »⁶⁴. Jon Savage évoque les « hérésies utopiques » (*utopian heresies*)⁶⁵ du punk, terme auquel il accole toujours une majuscule : *Punk*. Mais, hormis une description de ses caractéristiques musicales, il n'en donne jamais de définition. Or les contradictions et ambiguïtés du phénomène punk rendent difficile de parler de celui-ci en termes d'idéologie, comme le révèlent les citations suivantes :

⁶¹ COLEGRAVE, Stephen, SULLIVAN, Chris. *Punk*. Londres : Bounty Books, 2013, p. 12.

⁶² FIELDER, Hugh. *Punk: The Brutal Truth*. Londres ; Flame Tree Publishing, 2012, p. 6.

⁶³ BAILEY, Stuart. « Pop Matters » dans CARRUTHERS, Mark, DOUDS, Stephen, dir. *Stepping Stones: The Arts in Ulster, 1971-2001*. Belfast : Blackstaff Press, 2001, p. 200.

⁶⁴ MARCUS, Greil. *Lipstick traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Londres : Faber, 2011, p. 33.

⁶⁵ SAVAGE, John. *Op. cit.*, p. 541.

It was just a big promo to sell trousers, it was a working-class social revolution, it was an art school prank, it was a posey fashion experiment, it was all about the music, man, it was a record company marketing campaign, it was left wing, it was neo-Nazi, it was fascist, it was apolitical, it was an anti-drug pro-amphetamine anti-sex shag-fest, it was racists who loved reggae, it was against disco but danced to Donna Summer, we came not to praise Elvis but to dress like him, we have Pink Floyd, we love Pink Floyd... Boredom with a passion, the worse it is, the better it is... If I have to explain, you can't understand⁶⁶.

And what had they looked to punk to deliver? Class war or recreation of Zurich Dada? Situationism or a beer fight? Gender wars or casual sex? High fashion or anti fashion, or the point where anti fashion became high fashion? More often than not, what punk delivered was a fusion of opposing ideas — holding the tension of contradictions⁶⁷.

Roger Sabin, spécialiste de la culture populaire qui a dirigé *Punk rock: so what?*, ouvrage collectif universitaire sur le sujet, souligne lui aussi le caractère contradictoire du punk, auquel il attribue les caractéristiques suivantes : « originality and plagiarism; anti-commercialism and commercialism; sophistication and dumbness; humour and seriousness »⁶⁸. C'est en partie en raison de son ambiguïté que le punk représente la dernière grande subculture jeunes d'après-guerre : il attire des jeunes de diverses classes sociales et de différents bords politiques. Cependant, en raison de ses contradictions, parler d'une « idéologie » ou d'une « philosophie » punk mène à une impasse. Il n'y a pas de punk avec un grand P ; il n'y a pas d'esprit ou de *geist* punk qui relierait les rébellions artistiques du siècle. Cela ne signifie pas pour autant que le punk n'a pas remis en cause certains codes des sociétés dans lesquelles il est apparu. Mais on ne peut rendre compte de ce phénomène que si l'on observe ses manifestations dans leur contexte historique, social et culturel. Si le punk a indéniablement eu un impact important sur la musique populaire et également dans d'autres champs⁶⁹, c'est parce qu'il a marqué une époque précise. Contextualiser le punk, ce n'est pas lui ôter sa force, c'est au contraire permettre de mettre en évidence des mécanismes qui

⁶⁶ Marco Pirroni cité dans KUGELBERG, Johan, SAVAGE, Jon, dir. *Punk: An Aesthetic*. New York : Rizzoli, 2012.

⁶⁷ ROBB, John. *Punk Rock: An Oral History*. Oakland: PM Press, 2012, p. xii.

⁶⁸ SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 5.

⁶⁹ Selon Roger Sabin, l'impact du phénomène punk est considérable : « [There] is clearly a long way to go before its contribution to other fields is properly recognised. Culturally, these might include literature, fine art, comics, film, theatre, television, comedy, journalism, body modification, and many more, while politically we can point to its impact on anarchism, green radicalism and neo-fascism, to name a few (indeed, one of the problems with seeing punk in purely cultural terms has been that its political impact has often been conveniently elided) ». *Ibid.*

peuvent encore s'exercer dans certaines formes de musiques et de cultures populaires. Qu'est-ce alors que le punk, si ce n'est pas une « idéologie » ? S'agit-il d'un genre ou d'un sous-genre musical, d'un courant artistique, d'un mouvement culturel ? D'une subculture, d'une « contre-culture », voire d'une forme d'avant-garde ? Simon Frith propose la réponse suivante : « British punk-rock [...] was both a street movement and a radical art form »⁷⁰. En effet, le punk n'est pas qu'une affaire de musiciens. On parle d'ailleurs de *punks* comme auparavant on pouvait évoquer les hippies, les skinheads, les mods, les teddy boys ou les rockers : le punk est une subculture. Par ailleurs, il est également question d'un style ou d'une esthétique punk. Ainsi, l'exposition Europunk, organisée à la cité de la musique à Paris en 2013-2014, présentait « les créations visuelles de la vague punk apparue dans la seconde moitié des années 1970 »⁷¹. Le terme est également employé sous sa forme adjectivale pour dénoter une certaine attitude ou une posture rebelle ou contestataire : il peut alors qualifier un musicien de chanson française comme Daniel Darc ou encore le poète anglais John Cooper Clarke. Qu'entendons-nous alors par *punk* dans notre thèse ? Tout d'abord, le punk est un style de rock, que nous avons brièvement décrit ci-dessus. Ensuite, c'est une esthétique visuelle qui se manifeste à travers les pochettes d'album, dans les fanzines et dans la tenue vestimentaire. C'est aussi le nom d'une subculture qui réunit les musiciens et fans de punk rock qui adoptent, pour la plupart d'entre eux, cette esthétique. Finalement, *punk* est attribué comme nom ou comme adjectif aux membres de cette subculture aussi bien qu'aux musiciens. Nous pouvons compléter cette définition par celle retenue par les auteurs de *Punk Rock* : *So What ?*:

[At] a very basic level, we can say that punk was/is a subculture best characterised as being part youth rebellion, part artistic statement. It had its high point from 1976 to 1979, and was most visible in Britain and America. It had its primary manifestation in music—and specifically in the disaffected rock and roll of bands like the Sex Pistols and the Clash. Philosophically, it had no 'set agenda' like the hippy movement that preceded it, but nevertheless stood for identifiable attitudes, among them: an emphasis on negationism (rather than nihilism); a consciousness of class-based

⁷⁰ FRITH, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York : Pantheon Books, 1982, p. 266.

⁷¹ « Europunk : exposition temporaire à la Cité de la Musique, du 15 octobre 2013 au 19 janvier 2014 ». *Cité de la Musique*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : http://www.citedelamusique.fr/minisites/1310_europunk/index.asp

politics (with a stress on ‘workingclass credibility’); and a belief in spontaneity and ‘doing it yourself’⁷².

Par ailleurs, si le punk de la première vague ne présente pas de « programme fixe » (*set agenda*), on peut néanmoins lui attribuer les caractéristiques suivantes, décrites dans l’ouvrage *The Philosophy of Punk : More Than a Noise* :

unusual fashions, the blurring of boundaries between art and everyday life, juxtapositions of seemingly disparate objects and behaviours, intentional provocation of the audience, use of untrained performers, and drastic reorganization (or disorganization) of accepted performance styles and procedures⁷³.

C’est à partir de ces définitions que nous analyserons le phénomène punk nord-irlandais.

Le punk comme objet d’étude universitaire

Dès son avènement, le punk a fait l’objet d’une couverture médiatique importante de la part de la télévision, de la presse à sensation et de la presse « sérieuse ». Les magazines de la presse musicale ont commenté l’apogée et le déclin de centaines de groupes, sans forcément s’intéresser aux circonstances sociales qui ont poussé tant de jeunes gens à se tourner vers ce mouvement. Les punks eux-mêmes, que ce soit les artistes ou les fans, ont laissé beaucoup de témoignages contradictoires à propos du phénomène punk, à travers des mémoires, des autobiographies, des interviews, des documentaires, des fanzines et, plus récemment, sur les réseaux sociaux, les blogs et les sites web personnels. Comme le soulignent la musicologue Solveig Serre et l’historien Luc Robène, pilotes du projet PIND (voir ci-dessous), les spécialistes britanniques des *cultural studies* se sont aussi intéressés très tôt au phénomène punk⁷⁴. Ainsi *The Meaning of Style*, écrit par le sociologue Dick Hebdige, paraît à Londres dès 1979. Cet ouvrage sémiotique, sur lequel nous reviendrons au cours de notre thèse, traite du punk ainsi que d’autres subcultures sous un angle sémiotique. En 1985, soit près de dix ans après l’émergence du phénomène punk, le critique rock et universitaire Dave Laing rédige *One Chord Wonders*, ouvrage qui analyse le punk en tant que genre musical plutôt qu’en termes de subculture. Puis paraissent les deux autres importantes

⁷² SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 2-3. Plusieurs de ces termes – *négationnisme, do it yourself* – seront abordés au cours de notre thèse.

⁷³ O’HARA, Craig. *The Philosophy of Punk: More Than Noise!* Edinburgh : AK Press, 1999, p.32-33.

⁷⁴ ROBÈNE, Luc, SERRE, Solveig. « “On veut plus des Beatles et d’leur musique de merde” : Introduction au dossier “La scène punk en France (1976-2016)” », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2016, vol. 13, n°1, p. 9-10.

analyses du punk britannique que nous avons déjà mentionnées, *Lipstick Traces : a Secret History of the 20th Century* (1989) par le critique américain Greil Marcus et (1991) par le critique rock britannique Jon Savage. Bien que les auteurs des deux dernières œuvres citées ne soient pas des universitaires, ils ont apporté une contribution décisive à la recherche académique sur le punk. Depuis, des centaines d'articles universitaires ont été publiés sur ce phénomène. Vasileios Yfantis, chercheur grec en musique populaire, a tenté de répertorier dans un ouvrage bibliographique tous les articles (en anglais principalement) publiés sur le punk entre 1984 et 2014 : il en a décompté en tout trois cent cinquante. La plupart d'entre eux ont été publiées dans des revues ou des ouvrages de disciplines rattachées aux sciences humaines et sociales, mais certaines sont liées aux champs des sciences économiques et même des sciences médico-sociales. Par ailleurs, la liste établie par Yfantis révèle que parmi les trois cent cinquante articles répertoriés, plus de deux cents ont été publiés depuis l'année 2010⁷⁵. Le punk suscite donc un intérêt universitaire croissant. Au cours des dernières années, en plus des articles, les projets de recherche consacrés au punk se sont multipliés. Ainsi la revue *Punk and Post-punk* a été fondée en 2011 à l'Université de Leeds, le projet *Keep It Simple, Make It Fast !* sur le punk au Portugal et dans les pays du sud de l'Europe a été lancé en 2012 par les sociologues Paula Guerra et Andy Bennett, et le projet *Punk Scholars Network* fondé en Angleterre en 2014 organise des conférences annuelles dédiées aux scènes punks du monde entier. En France, en 2016, le projet PIND (*Punk is not dead : pour une histoire de la scène punk en France (1976-2016)*), financé par l'Agence Nationale de la Recherche, a été initié par Solveig Serre et Luc Robène. Ce projet, auquel nous participons personnellement, a pour but de « faire accéder cet objet [punk] à une légitimité thématique, scientifique et épistémologique en montrant combien le punk représente un prisme décisif pour éclairer les modes de résistance et d'innovation qui structurent les développements de la société contemporaine »⁷⁶. Ces dernières années, le punk a donc suscité un intérêt considérable dans la sphère universitaire. Pourtant, la scène punk nord-irlandaise a échappé à cette effervescence du monde de la recherche.

⁷⁵ YFANTIS, Vasileios. *Punk Goes Science*, Marston Gate : Amazon, 2015, p. 2-3.

⁷⁶. « Projet PIND. Punk is not dead. Pour une histoire de la scène punk en France (1976-2016) ». *Agence nationale de la Recherche* [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.agence-nationale-recherche.fr/?Projet=ANR-16-CE27-0010>

Le phénomène punk en Irlande du Nord : état de l'art

Il existe quelques ouvrages non-universitaires sur le punk nord-irlandais. Des biographies sur quelques-uns des principaux groupes de punk nord-irlandais ont été publiées ces dernières années : sur Stiff Little Fingers (*Kicking Up A Racket: The Story of Stiff Little Fingers*, 2009, et *What You See Is What You Get : Stiff Little Fingers 1977-1983*, 2014), sur les Undertones (*Teenage Kicks: My Life as an Undertone*, 2016) et sur un groupe moins connu nommé les Defects (*Survival : The Story of the Defects*, 2015)⁷⁷. La biographie de Terri Hooley, fondateur du magasin de disques et du label indépendant Good Vibrations, comporte plusieurs chapitres sur la scène punk nord-irlandaise (*Hooleygan: Music, Mayhem, Good Vibrations*, 2010). On trouve également de courts sous-chapitres ou paragraphes consacrés à la scène punk nord-irlandaise ou à des acteurs de cette scène dans plusieurs ouvrages sur le punk britannique parus ces dix ou quinze dernières années⁷⁸. Des références au phénomène punk nord-irlandais apparaissent également dans les mémoires du journaliste belfastois et ancien punk Henry McDonald, qui consacre un chapitre entier à la scène belfastoise (*Colours*, 2004), et dans celles de l'écrivain Liam Carson (*Call Mother A Lonely Field*, 2012)⁷⁹. L'ouvrage le plus complet sur la scène punk nord-irlandaise est *It Makes You Want to Spit: The Definitive Guide to Punk in Northern Ireland* (2003). Ouvrage maintenant épuisé et rédigé par Sean O'Neill⁸⁰ et Guy Trelford, deux anciens punks qui ont recueilli au cours de plusieurs années des dizaines de témoignages d'acteurs de la scène nord-irlandaise, il s'agit d'un abécédaire qui répertorie les principaux groupes, fanzines, lieux et événements du phénomène punk nord-irlandais de la première vague. Les sites web personnels de chacun des deux auteurs, régulièrement mis à jour, viennent compléter les informations recueillies dans le livre⁸¹. Or, malgré le travail ethnographique amateur entrepris par les auteurs de *It Makes You Want to Spit*, il ne s'agit pas d'un ouvrage d'histoire et il ne propose pas de véritable analyse du punk nord-irlandais. A notre connaissance, la toute première étude du phénomène est parue en 2000, dans un article

⁷⁷ Pour les références de ces ouvrages, voir la bibliographie.

⁷⁸ ROBB, John. *Op. cit.* ; GLASPER, Ian. *Burning Britain: The History of UK Punk, 1980-1984*. Oakland : PM Press, 2014 ; SLEAZEGRINDER. . Manchester : Critical Vision, 2003. ; OGG, Alex. *Independence Days: The Story of UK Independent Record Labels*. Londres : Cherry Red, 2010.

⁷⁹ Liam Carson est le créateur et le directeur du festival de littérature en langue irlandaise IMRAM. Il est le frère du poète belfastois Ciaran Carson.

⁸⁰ Il ne s'agit pas ici de John O'Neill, le guitariste et parolier des Undertones, qui a gaélicisé pendant un moment son prénom (Sean).

⁸¹ Voir bibliographie.

consacré au film *Shellshock Rock*, un documentaire sur la scène punk belfastoise réalisé en 1979 par John T. Davis⁸². Rédigé par Agnès Maillot, spécialiste en études interculturelles et en études irlandaises, ce travail véritablement pionnier offre non seulement une analyse du film, mais il mentionne également quelques-uns des principaux acteurs et lieux de la scène punk nord-irlandaise, évoque les interactions intercommunautaires inédites qui y ont eu lieu, tente de rendre compte de l'état de l'industrie de la musique en Irlande et offre un premier commentaire des chansons de plusieurs groupes de punk qui apparaissent dans le film. L'année suivante, le sociologue Bill Rolston a consacré deux pages à plusieurs groupes de punk nord-irlandais (Stiff Little Fingers, les Undertones et Ruefrefx⁸³) dans un article qui examine la manière dont le conflit nord-irlandais est représenté dans divers genres de musique populaire (rock, pop, punk, folk, reggae et rap)⁸⁴. Dans un article paru en 2004, le chercheur en *media studies* Martin McLoone s'intéresse à la question de la nostalgie ressentie pour une scène punk nord-irlandaise rétrospectivement perçue comment ayant représenté un moment « utopique », dans le contexte d'une Irlande du Nord post-« Troubles » où les tensions intercommunautaires subsistent⁸⁵. Comme Agnès Maillot, Martin McLoone place le film *Shellshock Rock* au centre de son analyse⁸⁶. En 2005 paraît *Noisy Island: A Short History of Irish Popular Music*⁸⁷, l'un des premiers ouvrages universitaires sur le rock en Irlande. Rédigé par Gerry Smyth, il comporte un chapitre sur le punk rock nord-irlandais, où le style de punk de Stiff Little Fingers est opposé à celui des Undertones. Dans un article paru deux ans plus tard, Sean Campbell, chercheur en *media studies* et en *cultural*

⁸² MAILLOT, Agnès. « (2000) Punk on Celluloid: John Davis' *Shell Shock Rock* (1979) ». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2000, vol. 20, n°3, p. 375-383.

⁸³ Rolston inclut également That Petrol Emotion, groupe formé par des anciens membres des Undertones. Cependant, That Petrol Emotion est un groupe de rock alternatif, pas de punk. Par ailleurs, dans cet article, Ruefrefx est considéré à tort comme un groupe qui plaide la cause unioniste (voir chapitre 3.2.2.2.).

⁸⁴ ROLSTON, Bill. « “This is Not a Rebel Song”: The Irish Conflict and Popular Music », *Race and Class*, 2001, vol. 42, n°3, p. 49-67.

⁸⁵ MCLOONE, Martin. « Punk Music in Northern Ireland: The Political Power of “What Might Have Been” ». *Irish Studies Review*, 2004, vol. 12, n°1, p. 29-38. En 2004, les débats sur le désarmement (*decommissionning*) des groupes paramilitaires battent leur plein et les négociations continuent dans l'espoir de former un gouvernement sur le modèle consociatif. Il faudra attendre l'accord de Saint Andrews en 2007 pour que ce gouvernement voie le jour.

⁸⁶ Cet article est également paru sous forme de chapitre dans un ouvrage universitaire sur le rock en Irlande : MCLAUGHLIN, Noel, MCLOONE, Martin. *Rock and Popular Music in Ireland: Before and After U2*. Dublin : Irish Academic Press, 2012.

⁸⁷ SMYTH, Gerry. *Noisy Island: A Short History of Irish Popular Music*. Cork : Cork University Press, 2005.

studies, explore le lien entre politique et musique populaire en Irlande du Nord⁸⁸. Dans plusieurs paragraphes consacrés au punk, il reprend à son compte les analyses de McLoone et de Smyth sur Stiff Little Fingers et les Undertones et porte son attention sur le groupe Ruefrefx. Tous les articles et ouvrages universitaire que nous venons de mentionner, publiés pour la majorité d’entre eux dans les années 2000, ont le mérite de souligner l’importance du phénomène punk nord-irlandais et d’en proposer des premières analyses⁸⁹. Cependant, il s’agit principalement d’études de la musique punk (et principalement celles de Stiff Little Fingers et des Undertones) ou du film *Shellshock Rock*. Il faudra attendre les années 2010 pour que les universitaires s’intéressent également aux membres non-musiciens de la subculture punk nord-irlandaise. Le premier article de ce genre est paru en 2014, pendant notre deuxième année d’inscription en thèse, dans un ouvrage qui compare divers « conflits religieux » dans le monde. L’auteur de l’article, Francis Stewart, analyse le phénomène punk nord-irlandais au prisme des sciences de la religion (*religious studies*)⁹⁰. S’il a le mérite de s’appuyer sur un travail ethnographique, plusieurs points nous semblent problématiques. Parmi les treize interviewés, plusieurs d’entre eux – le nombre n’est pas précisé – ont participé aux scènes punk pendant les années 1980 et 1990. Aucune distinction n’est faite entre les scènes punk de la première et de la deuxième vague alors que les différences entre elles sont considérables, et elles émergent en des lieux et dans des contextes politiques spécifiques. La remarque s’applique également à un chapitre consacré au punk nord-irlandais paru la même année dans l’ouvrage *Tales From The Punk Side*⁹¹, où Francis Stewart analyse le punk nord-irlandais à l’aune du concept de *communauté imaginée* de Benedict Anderson⁹². Par ailleurs, Stewart semble considérer que la religion est la cause centrale de la division entre les membres des deux principaux groupes ethno-nationaux nord-irlandais : selon lui, le punk, en devenant un substitut pour la

⁸⁸ CAMPBELL, Sean. « “Pack up your troubles”: Politics and Popular Music in Pre- and Post-Ceasefire Ulster », *Popular Musicology Online*, 2007. Disponible à l’adresse : <http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/campbell-01.html> [Consulté le 05/09/17].

⁸⁹ Nous y reviendrons au chapitre 3.2.

⁹⁰ STEWART, Francis. « “Alternative Ulster: Using Punk Rock to Overcome the Religious Divide in Northern Ireland” » dans WOLLFE, John, dir. *Catholics, Protestants and Muslims: Religious Conflict in Comparative Perspective*. Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2014, p. 76-92.

⁹¹ STEWART, Francis. « “The Outcasts: Punk in Northern Ireland During The Troubles ” » dans BULL, Greg, DINE, Mike, dir. *Tales From The Punk Side*. Sussex : Itchy Monkey Press, 2014, p33-44.

⁹² Pour notre propre discussion de ce concept, voir chapitre 1.3.4.

religion, permet aux participants de surmonter leurs différences⁹³. Cette hypothèse nous semble problématique pour deux raisons : premièrement, le conflit est avant tout le résultat d'aspirations contradictoires de deux groupes ethno-nationaux. La religion est importante dans la mesure où elle participe de la construction de l'identité culturelle de chacun des deux groupes, mais ce ne sont pas en premier lieu des différences de rites ou de théologie qui alimentent l'animosité entre les deux groupes. Deuxièmement, il nous semble difficile de considérer le punk comme un substitut à la religion. Malgré quelques ressemblances superficielles, une subculture associée à un genre de musique populaire et une religion ne sont pas organisées de la même manière et ne fonctionnent pas selon les mêmes mécanismes. Cependant, bien que nous ne partagions pas les conclusions de cet article, il convient de souligner le caractère novateur de ce travail, qui représente à notre connaissance la première tentative par un universitaire d'analyser le punk en s'intéressant véritablement aux aspects subculturels du phénomène. En 2015, notre premier article sur le punk nord-irlandais a été publié aux Presses Universitaires de Reims⁹⁴. Il contient quelques-unes des pistes de réflexion que nous allons développer dans la présente thèse, notamment concernant l'émergence de la scène punk nord-irlandaise, le déploiement par les punks nord-irlandais de *tactiques* au sens où l'entend Michel de Certeau et l'esthétique *pop* ou *teenager* qui traverse le punk rock nord-irlandais. Un article que nous avons écrit sur le corps punk en Irlande du Nord a été publié en 2017⁹⁵. En 2016, Andrea García González – doctorante qui travaille sur les femmes et la réconciliation au Pays basque (après avoir travaillé sur la même question en Irlande du Nord pour son mémoire) – a publié un article intitulé « Out of the Box : Punk and the concept of “community” in Ireland »⁹⁶. En s'appuyant sur les travaux que nous avons mentionnés précédemment et sur trois entretiens qu'elle a réalisés auprès d'acteurs de la scène punk nord-irlandaise, González interroge le concept anthropologique de communauté (*community*). Selon

⁹³ « What became obvious during interviews was that for punks in place of traditional religious institutions and ideologies is punk itself. For these adherents everything that should be contained within a faith is accessible through punk rock, if not contained directly within it. There is the community, the strong moral code, the communal values, a variety of ways to improve the self and an opportunity to move beyond your past ». STEWART, Francis. Palgrave MacMillan, *Op. cit.*

⁹⁴ HERON, Timothy. « “Alternative Ulster”: Punk and the Construction of Everyday Life in 1970s Northern Ireland ». *Imaginaires*, 2015, n°19.

⁹⁵ HERON, Timothy. « “We’re Only Monsters”: Punk Bodies and the Grotesque in 1970s Northern Ireland ». *Etudes Irlandaises*, 2017, vol. 42, n°1, p. 139-154.

⁹⁶ GONZÁLEZ, Andrea García. « “Out of the Box : Punk and the concept of “community” in Ireland” », *Liverpool Postgraduate Journal of Irish Studies*, 2016, vol. 1, n°1, p. 39-52.

elle, la nature des interactions qui se sont déroulées au sein de la scène punk remet en cause les analyses qui réduiraient la société nord-irlandaise tout entière à un conflit binaire entre deux communautés :

In its opposition to the mainstream culture, punk is a call in the field of Irish studies to attend different viewpoints, to remain suspicious of the main narratives, to shake any frame used to analyze a culture. The analysis of the punk scene in Belfast not only challenges the ubiquitous ‘two communities’ model, but it is also a reminder of the need to question any given cultural concept, and to draw upon the company of different people’s voices⁹⁷.

Nous partageons pleinement cette conclusion et saluons cette contribution au travail de mise en évidence de ce « réseau alternatif » que représente le phénomène punk en Irlande du Nord.

Avant d’achever cet état de l’art, il convient d’ajouter qu’un colloque dédié au groupe londonien les Clash a été organisé à l’Université d’Ulster à Belfast en 2014⁹⁸. Nous n’avons pas pu nous y rendre, et les actes n’ont pas été publiés, mais le programme indique qu’une communication et une table ronde ont été consacrées au concert annulé des Clash à Belfast en octobre 1977⁹⁹. Par ailleurs, la sortie en 2013 du film *Good Vibrations* (réalisé par Lisa Barros D’Sa et écrit par Colin Carberry et Glenn Patterson), qui s’inspire de la vie de Terri Hooley¹⁰⁰ et met en scène le phénomène punk nord-irlandais, a été le sujet de plusieurs travaux universitaires, notamment une communication de Paula Blair¹⁰¹, spécialiste de cinéma et de cultures visuelles, et un article de Agnès Maillot (à paraître) sur la représentation du punk dans ce film.

Les études universitaires sur le phénomène punk nord-irlandais sont donc relativement récentes – la plus ancienne date d’une quinzaine d’années – et peu nombreuses. Par ailleurs, elles ont tendance à être fragmentées : elles ont été publiées dans des revues dédiées aux études filmiques, aux études irlandaises, à la musique populaire et à la religion, ce qui nuit à leur visibilité et à l’avancement de la recherche sur le fait punk. Nous reviendrons au problème de

⁹⁷ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁸ « A Symposium on The Clash, Belfast, June 20-21 2014 ». *A Riot of Our Own*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l’adresse : <https://ariotofourown.wordpress.com/>

⁹⁹ Voir chapitre 1.3.4.

¹⁰⁰ Voir chapitre 1.3.3.2.

¹⁰¹ BLAIR, Paula. « Belfast had the reason - punk and the television archive in *Good Vibrations* », 2014. Communication non publiée.

« l'éclatement » de la recherche dans ce domaine dans la conclusion de cette thèse. Le travail universitaire sur le phénomène punk nord-irlandais en est encore au stade du défrichage. De nombreuses thématiques soulevées dans les travaux mentionnés précédemment méritent d'être développées ; d'autres attendent d'être explorées. Nous espérons que la présente thèse contribuera à cette entreprise en alimentant le débat sur certaines des questions déjà soulevées et, si possible, en ouvrant de nouvelles pistes de réflexion.

Problématique et méthodologie de recherche

Problématique et limites de la thèse

Lors de la première formulation de notre projet de thèse, le titre que nous avons retenu était « "Alternative Ulster" : Punk et subversion dans l'Irlande du Nord des années 1970 et 1980 ». Les deux changements que nous avons apportés au titre signalent deux prises de conscience qui nous ont poussé à affiner nos hypothèses de recherche. D'abord, avant d'avoir entrepris notre travail de recherche, nous avons surestimé aussi bien l'aptitude de la culture populaire (en particulier du punk) à pouvoir provoquer un changement dans la société que la capacité d'une forme de musique populaire à être récupérée par les forces du marché. Nous avons déjà évoqué ce dernier point dans notre discussion de la culture populaire ; la question de l'impact du punk sur les pratiques et sur la vie quotidienne des jeunes qui ont participé à cette scène et à cette subculture traverse les trois parties de cette thèse. Ensuite, si nous avons décidé de recentrer notre travail sur une période plus courte (1976-1983), c'est parce que nous nous sommes rendu compte que pendant les années 1970 et 1980, il n'y avait pas une scène punk mais deux vagues, qui suivent les mêmes lignes de rupture et de résonance que le punk d'autres scènes d'Europe. Nous y reviendrons. La première vague de punk en Irlande du Nord – celle qui est notre objet d'étude – trouve ses origines dans les activités menées par des individus et des formations musicales en 1976 ; une véritable scène punk émerge localement au tournant de l'année 1978 ; elle commence son déclin pendant les premières années de 1980. Il est difficile de désigner le moment précis où il y a une rupture entre les deux vagues de punk, mais nous avons retenu l'année 1983 comme la fin de la période que nous étudions : c'est l'année où le magasin Good Vibrations et le bar le Pound ferment leurs portes et où les groupes Stiff Little Fingers et les Undertones se séparent.

Rappelons à présent les trois objectifs principaux du présent travail : notre thèse s'attache premièrement à mettre en évidence l'un des « réseaux alternatifs » évoqués par Debbie Lisle qui traversent la société nord-irlandaise ; deuxièmement, à contribuer à la recherche sur la musique populaire dans le champ des études irlandaises ; troisièmement, à mesurer l'impact du punk, phénomène de culture populaire, sur les pratiques et la vie quotidienne des jeunes qui ont participé à la scène et à la subculture qui lui sont associées. Ces objectifs nous ont amené à formuler les questions suivantes : quelles spécificités le punk présente-t-il en Irlande du Nord, en tant que scène, subculture, et corpus musical ? Quel impact ce phénomène de culture populaire a-t-il sur les pratiques et sur la vie quotidienne des punks alors que le conflit bat son plein ? Dans quelle mesure et grâce à quels mécanismes le punk permet-il aux jeunes Nord-Irlandais d'investir des lieux qui ne sont pas leur « propre », de se livrer à des interactions inédites, et d'imaginer ou de faire surgir une « Alternative Ulster » ? Afin d'apporter des réponses à ces questions, le présent travail s'attachera, dans une première partie, à retracer la genèse de la scène punk en Irlande du Nord et à examiner les manières dont sont « pratiqués » ses lieux. Suivra ensuite, dans une seconde partie, un historique de la tenue punk, une discussion de la pratique du *do it yourself* ou *DIY* et une analyse des manières dont la tenue et le corps punk interrogent certains des codes de la société nord-irlandaise. La troisième et dernière partie a pour but de mettre en lumière les thématiques qui traversent la chanson punk nord-irlandaise et à déterminer si et comment sont représentés les « Troubles » dans un genre de musique populaire généralement perçu comme contestataire.

Si nous choisissons de nous concentrer sur trois axes principaux – la scène, la tenue, la chanson – c'est au détriment d'autres dimensions qui mériteraient d'être explorées dans de futurs travaux : par exemple, le phénomène punk de la deuxième vague, le phénomène skinhead, les trajectoires des groupes musicaux, la représentation du conflit nord-irlandais dans des morceaux de punk composés par des groupes extérieurs à la région¹⁰², la représentation du punk nord-irlandais dans la presse musicale¹⁰³ et dans la culture populaire, les punks dans les zones rurales, la question de la mémoire et de la nostalgie, la comparaison avec des scènes punk dans d'autres régions traversées par un conflit, etc. Par ailleurs, il y a trois thématiques que nous avons

¹⁰² Par exemple : Gang of Four, « Armalite Rifle », « Damaged Goods » [single], Fast Product, 1978 ; The Angelic Upstarts, « Last Night Another Soldier », *2,000,000 Voices*, EMI, 1981.

¹⁰³ Bien que plusieurs chroniques sur des groupes et concerts punk en Irlande du Nord soient apparus dans les pages de *Sounds* et du *NME*, nous n'avons pas pu consulter ces magazines, qui ne sont pas archivés à Belfast.

l'intention de développer lorsque nous avons formulé notre projet initial de thèse, mais que nous avons dû abandonner pour des raisons que nous allons énoncer.

Tout d'abord, la présente thèse est consacrée à la scène nord-irlandaise, dont l'épicentre est Belfast. Nous ne mentionnerons que très peu la République d'Irlande, où le contexte culturel et politique est très différent. D'une part, nous n'avons ni le temps ni les capacités matérielles pour développer un réseau de contacts à Dublin et dans d'autres villes de la République d'Irlande et d'y mener des entretiens. Par ailleurs, nous nous sommes aperçu que pendant la période étudiée, la scène sud-irlandaise est peu développée et les quelques groupes qui se forment (à Dublin notamment) ont tendance à émigrer. Enfin, les punks nord-irlandais sont davantage tournés vers la Grande Bretagne (et notamment Londres) que vers la République d'Irlande et Dublin, puisque c'est à Londres qu'a émergé le punk rock et c'est là que sont concentrés les principaux acteurs et entreprises de l'industrie de la musique.

Ensuite, nous avons dans notre projet initial de thèse déclaré notre intention de travailler sur les fanzines punk nord-irlandais¹⁰⁴, mais n'ayant pu rassembler suffisamment de numéros, nous avons été contraint d'abandonner ce projet. Il est très difficile d'accéder aux fanzines, qui sont rarement préservés par des institutions publiques. Aucun fanzine punk ne figure dans la grande collection d'affiches et de tracts concernant les « Troubles » qui se trouve au *Linen Hall Library* à Belfast¹⁰⁵. Par ailleurs, les fanzines sont des documents précaires, produits à faible tirage sur du papier et avec de l'encre qui, en général, sont de mauvaise qualité. Certains n'ont pas résisté aux aléas du temps, et d'autres ont été jetés ou perdus, de sorte que seule une poignée de copies ont survécu. Comme les vinyles rares, ce sont des objets convoités par les collectionneurs privés d'objets punk. Gavin Martin, co-fondateur du fanzine nord-irlandais le plus influent, *Alternative Ulster*, n'en possède aucune copie ; certains numéros n'ont été retrouvés par aucun collectionneur. En raison de leur rareté et de leur fragilité, les collectionneurs sont souvent réticents à prêter leurs fanzines, ou même à révéler quels numéros ils ont en leur possession. Après avoir gagné la confiance de plusieurs interviewés, ceux-ci ont accepté de les numériser et de nous les envoyer. Nous avons donc pu rassembler trois numéros de *Alternative Ulster*, un numéro de *Do Something*,

¹⁰⁴ Pour une discussion des fanzines nord-irlandais voir chapitre 1.2.5.

¹⁰⁵ Au moment de rédiger notre thèse, en été 2017, le Ulster Museum à Belfast s'est doté de quelques posters et affiches relatives à la scène punk (des affiches de concerts du groupe RUDI, notamment).

un numéro de *Private World* et deux numéros de *Positive Reaction*. Cependant, les fanzines nous sont parvenus tardivement et nous avons déjà décidé de réorienter notre recherche sur le domaine de la tenue et du corps punk. Les numéros assemblés font partie d'un corpus qui, nous l'espérons, s'élargira, et pourra nourrir un éventuel futur projet de recherche.

Enfin, une troisième thématique qui nous intéresse particulièrement mais que nous n'avons pas pu développer suffisamment pendant ces quatre dernières années pour l'intégrer dans notre thèse est la question des femmes sur la scène punk nord-irlandaise. Cela s'explique en partie par le fait que la scène de la première vague semble avoir été majoritairement masculine¹⁰⁶, chose peu surprenante dans la mesure où l'industrie de la musique et la plupart des subcultures des années 1970 sont dominées par les hommes, comme le souligne le spécialiste de civilisation britannique, John Mullen : « The popular music industry of the 1970s appears to have been male-dominated from top to bottom, whether one looks at songwriters, instrumentalists, radio disc jockeys or composers. Only as singers and dancers was there much space for women »¹⁰⁷. Malheureusement, en Irlande du Nord, le punk de la première vague ne déroge pas à cette tendance. Comme en Grande Bretagne, il n'y a aucun gérant de magasin de disques ou de créateur de label qui soit une femme. Mais alors que le punk rock en Grande Bretagne se démarque d'autres scènes rock par la présence de plusieurs groupes féminins (les Slits, les Raincoats) et de groupes qui comportent une chanteuse (X Ray Spex, Siouxsie and The Banshees, Penetration, les Pretenders, Toyah, etc.) ou une bassiste (les Adverts), il semble qu'aucun groupe nord-irlandais de la première vague n'ait comporté de musicienne dans ses rangs¹⁰⁸. Par ailleurs, selon l'une des femmes que nous avons interviewées, peu de jeunes femmes se rendent au Harp, bar qui est pendant plusieurs années l'épicentre de la scène punk nord-irlandaise¹⁰⁹. Pourtant, des jeunes femmes figurent bien sur plusieurs photographies de la scène punk de la première vague que nous avons pu consulter, et elles sont habillées dans la tenue associée à cette subculture, ce qui indique qu'elles n'ont pas été

¹⁰⁶ Les femmes semblent avoir été proportionnellement plus nombreuses sur la scène punk nord-irlandaise de la deuxième vague, mais celle-ci émerge en Irlande du Nord après la période étudiée.

¹⁰⁷ MULLEN, John. « UK Popular Music and Society in the 1970s ». *Revue française de civilisation britannique*, 2016, vol. XXI, n°3.

¹⁰⁸ Les propos suivants, donnés en réponse à notre questionnaire, semblent confirmer cette observation : « Punk was as male dominated as the rest of society - can't think of a girl band [in Northern Ireland]... » (Matthew, questionnaire).

¹⁰⁹ Maureen. Interview menée par courrier électronique, le 04/09/16.

complètement absentes de cette scène¹¹⁰. Peut-être était-il plus difficile pour les jeunes femmes mineures d'obtenir l'autorisation de sortir le soir pour se rendre aux concerts qui avaient lieu au centre-ville de Belfast, lieu potentiellement dangereux. Un futur travail de recherche pourra tenter de retracer les trajectoires de ces femmes et de rendre compte de leurs expériences au sein de la scène et de la subculture punk. En effet, alors que les hommes prennent une part active à la mémorialisation du punk de la première vague – sites web, réseaux sociaux en ligne, collections privées de vinyles et d'objets punk, re-formation d'anciens groupes musicaux, etc. – les voix des femmes ont tendance à être passées sous silence.

Démarche méthodologique

Afin de mener à bien nos objectifs et de trouver des réponses à nos questions, en plus de nous appuyer sur les ouvrages mentionnés précédemment, nous avons souhaité nous reposer sur des articles de presse contemporains et sur un travail ethnographique. Nous avons donc effectué principalement deux voyages de recherche en Irlande du Nord : le premier lors de l'été 2014, le deuxième – généreusement financé par une bourse de la SOFEIR – au printemps de l'année 2016. Nous avons également effectué quelques recherches lors d'un voyage personnel dans la région en avril 2015.

Archives de presse

Notre premier réflexe a été de consulter les archives publiques de l'Irlande du Nord, le *Public Record Office of Northern Ireland* (PRONI), dont le catalogue est consultable en ligne, mais nos recherches n'ont rien révélé : à ce jour PRONI ne conserve aucun fanzine, et aucun document sur le punk. Pendant notre premier séjour de recherche en Irlande du Nord, une grande partie de nos efforts se sont donc portés sur la recherche dans les archives de presse à la Newspaper Library à Belfast. Notre but était de chercher des références au punk dans les journaux afin de mettre en lumière la réception de ce phénomène en Irlande du Nord. Sans index et avec très peu de références à des articles de presse ou même à des dates précises dans les quelques ouvrages consacrés au punk nord-irlandais, il s'agissait d'une tâche difficile et parfois fastidieuse. Nous avons limité nos recherches aux trois plus grands quotidiens nord-irlandais, le *Belfast Newsletter* (unioniste), le *Belfast Telegraph* (unioniste), et le *Irish News* (nationaliste), pour la période 1976-

¹¹⁰ Voir photographies C1, C9 et C10, volume 2, annexe C.

1983. Malgré plusieurs semaines de recherche, menés pendant nos deux principaux séjours, nous n'avons trouvé que très peu de références au phénomène punk. Outre quelques chroniques de concerts ou d'albums de groupes new wave, nous avons trouvé deux très courts articles sur le scandale entourant Bill Grundy (l'animateur d'un talk-show télévisé pendant lequel les membres des Sex Pistols prononcèrent des grossièretés en décembre 1976), deux articles concernant un concert par les Clash prévu à Belfast en octobre 1977 mais annulé à la dernière minute, et un reportage sur la scène punk locale¹¹¹. Plusieurs jours passés dans les archives de la presse du quotidien local (unioniste) le *Country Down Spectator* à la *Carnegie Library* à Bangor, lors d'un voyage personnel en Irlande du Nord au printemps de 2015, n'ont rien révélé sur la scène punk locale, malgré l'importance de Bangor pour la scène punk nord-irlandaise émergente¹¹². Le peu d'intérêt pour le phénomène punk s'explique en partie par le fait que les pages de ces journaux étaient remplies presque quotidiennement de questions liées au conflit (attentats et assassinats, altercations, arrestations de terroristes présumés, processus de paix, etc.). Pourtant, lors d'entretiens, on nous avait assuré que la presse avait été l'une des sources d'information (ou de désinformation) pour les jeunes intéressés par le punk. Nous avons plus tard découvert que les tabloïdes britanniques, premiers responsables de la « panique morale » qui a accompagné le punk en Grande Bretagne, avaient également été diffusés en Irlande du Nord, sous la forme d'éditions locales. Pendant notre second grand séjour de recherche (au printemps 2016), nous avons souhaité localiser ces journaux, mais sans succès : ils ne semblent pas avoir été archivés en Irlande du Nord. Nous avons également tenté de consulter le *Belfast Sunday News*, un hebdomadaire qui, selon plusieurs témoignages, traitait de la vie culturelle nord-irlandaise, mais malgré l'inclusion du titre dans la base de données de la bibliothèque des archives de la presse à Belfast, tous les numéros de ce journal publiés entre 1971 et 1980 étaient inaccessibles. Ni les autres bibliothèques de la ville, ni PRONI n'ont pu les localiser. Nos recherches dans les archives de la presse ont donc été en grande partie infructueuses. Ce constat d'échec fut l'une des plus grandes frustrations rencontrées pendant notre travail de recherche.

¹¹¹ Nous reviendrons à cet article au cours du chapitre 2.3.1.

¹¹² Voir chapitre 1.4.5.1.

Travail ethnographique

Questionnaire

Au début de notre travail de recherche, nous avons réalisé un questionnaire en ligne, dans le but de recueillir des informations sur le phénomène punk nord-irlandais, mais également pour servir comme moyen d’approcher des interlocuteurs potentiels. Le questionnaire, reproduit en annexe, traite de la question des préférences musicales, de la place de la femme, de l’utilisation de l’espace, du style vestimentaire, de la rédaction de fanzines, de la participation dans des groupes de musique, des liens avec les pairs, les parents, les membres des communautés « rivales » (clivage unioniste/nationaliste) et avec les forces de l’ordre, etc. Nous avons d’abord tenté de diffuser le questionnaire sur divers réseaux sociaux, notamment Facebook, en publiant le lien sur plusieurs groupes de discussions créés dans le but de permettre aux anciens participants de se retrouver, de renouer des amitiés et de partager leurs chansons et artistes préférés. Dans un premier temps, cette stratégie n’a pas fonctionné. Puisque nous étions inconnu, nous n’avons eu au départ que peu de réponses. Cependant les liens construits avec des acteurs du milieu punk et le temps passé en Irlande du Nord lors des séjours de recherche ont permis de gagner la confiance d’un nombre plus important de personnes : au bout de deux ans, dix personnes avaient répondu au questionnaire. Vingt réponses supplémentaires ont été recueillies pendant l’année suivante, ce qui porte l’échantillon total des individus interrogés à trente¹¹³. En règle générale, comme pour les entretiens, nous ne donnerons que le prénom de ces individus lorsque nous citerons leurs propos dans les différentes parties de notre thèse. La grande majorité des personnes ayant répondu au questionnaire ont participé à la première scène punk nord-irlandaise ; certaines ont participé aux deux vagues¹¹⁴. Un inconvénient potentiel de l’utilisation d’un tel questionnaire est le fait que l’on puisse difficilement modifier ou affiner les questions au cours de la recherche, une fois que des réponses ont déjà été données. Heureusement, nous avons formulé de nombreuses questions, et de manière suffisamment large, ce qui a permis à cet outil de recherche de conserver sa pertinence pendant toute la durée de notre recherche. Les réponses fournies étant souvent détaillées, ce questionnaire a constitué une ressource précieuse qui nous a permis de confronter nos hypothèses aux témoignages d’acteurs de la scène punk et d’aiguiller notre recherche. Par exemple, les

¹¹³ Voir volume 2, annexe E.

¹¹⁴ Une seule personne a participé exclusivement à la scène de la deuxième vague. Nous avons inclus ses réponses dans l’annexe, mais nous ne les avons pas exploitées au cours de la thèse.

réponses sur les vêtements nous ont mené à consacrer une partie entière de notre thèse à la tenue et au corps punk, et les références au phénomène skinhead nous ont amené à soulever cette question lors des entretiens.

Entretiens

Afin de trouver des réponses à nos questions, nous avons décidé de mener plusieurs entretiens. En tout, nous avons interviewé vingt personnes. Deux interviews ont été effectuées par téléphone, trois par courrier électronique, et le reste des entretiens ont eu lieu en face à face¹¹⁵. Bien que le nombre de personnes interviewées soit relativement faible, les entretiens étaient longs – la plupart ont duré plus d’une heure et demie. Cette démarche qualitative nous a permis de garder ouverts nos questionnements et d’être réceptifs à une grande diversité de thématiques. Puisque les entretiens que nous avons menés ont représenté notre tout premier travail de type ethnographique, nous avons été confronté à plusieurs difficultés.

La première difficulté que nous avons rencontrée a été celle d’obtenir un premier entretien alors que nous ne connaissions personne qui avait participé à la scène punk nord-irlandaise. L’un des buts de la réalisation d’un questionnaire avait été d’établir un premier contact avec des personnes qui, par la suite, pourraient éventuellement accepter de s’entretenir avec nous. Cependant, les deux premiers entretiens que nous avons effectués ont eu lieu grâce à des membres de notre famille qui nous ont mis en relation avec les personnes interviewées. Le fait que notre tout premier entretien ait été mené avec Greg Cowan, le chanteur des Outcasts – un des groupes de punk les plus importants de la scène nord-irlandaise – nous a sans doute permis d’obtenir plus facilement les entretiens suivants. Plus nous en effectuions, plus il devenait facile d’en obtenir de nouveaux, puisque le fait de connaître ou d’avoir parlé à certains interlocuteurs semblait nous conférer une certaine légitimité. En effet, un des enjeux de ce travail ethnographique a été de gagner la confiance de personnes qui, souvent, se méfient des institutions officielles, y compris des universitaires. Plusieurs personnes interviewées, avant de se livrer à nous, nous ont posé des questions dans le but d’établir nos intentions, ou pour deviner la manière dont nous percevions le phénomène punk ; parfois, elles semblaient vouloir évaluer nos connaissances sur le phénomène punk ou sur la musique populaire en général. Dans ces moments, notre propre parcours a été un

¹¹⁵ Voir volume 2, annexe E.

atout. Ayant grandi en France en écoutant de la musique traditionnelle irlandaise et du rock anglophone, et ayant participé à la subculture *skate punk*¹¹⁶ au tournant des années 2000, ce qui nous a permis de découvrir la musique punk des vagues précédentes, les références que faisaient nos interviewés aux scènes punk britanniques ou américaines nous étaient généralement familières. Le fait d'être à la fois chercheur et ancien *skate punk* en France a donc été un avantage : cela nous a permis de gagner la confiance des personnes interviewées et d'avoir les connaissances nécessaires à la compréhension de certaines références qui, autrement, auraient pu nous paraître obscures, mais également d'approcher notre objet d'étude avec peu d'idées préconçues, puisque la scène punk nord-irlandaise nous était auparavant largement inconnue. Pour appliquer au travail ethnographique ce que Michel Foucault a dit de la critique, « on doit échapper à l'alternative du dehors et du dedans : il faut être aux frontières »¹¹⁷. Ce positionnement nous a également été utile pour une autre raison. Si beaucoup de punks déclarent accorder peu d'importance à la question de l'identité ethno-nationale, certains de ceux que nous avons interviewés se définissent néanmoins comme unionistes ou nationalistes. Ayant été élevé en France, nous pouvions paraître suffisamment « neutre » vis-à-vis de la question ethno-nationale nord-irlandaise pour mettre à l'aise nos interlocuteurs. Cependant, comme toute notre famille vit en Irlande du Nord, nous connaissons bien la région, et la pratique du *telling* – déterminer l'identité ethno-nationale de l'autre¹¹⁸ – et la géographie « communautaire » nous sont familières : les références voilées à l'identité ethno-nationale ne nous ont pas échappé – par exemple, le fait de préciser qu'un individu vient de « l'est de Belfast » ou du « Shankill » à Belfast, ou du « Waterside » à Derry signifie en général qu'il est protestant, alors que les quartiers belfastois du « Ardoyne » ou de « Turf Lodge » et les quartiers du « Bogside » ou de « Shantallow » à Derry sont associés au groupe ethno-national catholique. Par ailleurs, la variante nord-irlandaise de l'anglais (*Mid Ulster English*) étant notre langue maternelle, les expressions idiomatiques souvent employées et l'accent parfois très prononcé des personnes interviewées n'ont pas été un frein à notre compréhension.

¹¹⁶ Le *skate punk* est à la fois une subculture qui a émergé en Californie au cours des années 1980 autour de la pratique sportive du skateboard, et un style de punk rock rapide mais mélodique (Bad Religion, NOFX, The Offspring, Pennywise, Guttermouth, etc.). Il a connu un renouveau à la fin des années 1990 et au début des années 2000.

¹¹⁷ Cité dans FASSIN, Didier. « Une science sociale critique peut-elle être utile ? », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2009, vol. 9, p.199-211.

¹¹⁸ Voir chapitre 2.5.3.

La deuxième difficulté à laquelle nous avons été confronté dérive du fait que, ayant un arrière-plan d'angliciste et non d'historien ou de sociologue, nous n'avons aucune expérience en la matière : il s'agissait de notre tout premier travail ethnographique, et le fondement méthodologique nous faisait défaut. Avec le recul, nous nous rendons compte que nous aurions dû chercher à pallier ce déficit avant de mener notre travail ethnographique. Nos deux premiers entretiens en face à face ont été menés de manière peu ou pas directive, notre but étant de recueillir des informations de tout ordre sur un phénomène que nous ne connaissions encore qu'assez peu. Par la suite, nos entretiens se sont rapprochés un peu plus de la méthode semi-directive, dans la mesure où nous avons préparé une grille de questions – basées essentiellement sur celles de notre questionnaire – que nous avons posées si nous les jugeons pertinentes et si elles n'avaient pas déjà été soulevées par la personne interviewée. De manière générale, nous avons laissé les personnes interviewées aborder divers thèmes à leur gré avant de poser ces questions ou d'intervenir pour leur demander de préciser, développer ou approfondir certains thèmes. Cette méthode nous a permis de mener des entretiens sur un modèle qui paraissait suffisamment informel aux yeux des personnes interviewées pour qu'ils soient prêts à parler.

Malgré ces difficultés, ce travail ethnographique nous a permis d'affiner nos hypothèses, d'éclaircir des zones d'ombre, et parfois, de faire apparaître des pistes ou des liens jusque-là restés insoupçonnés. Nous avons choisi de ne pas inclure les transcriptions en annexe de cette thèse. Tous les entretiens n'ont pas été aussi utiles les uns que les autres, et beaucoup d'entre eux ont duré très longtemps – certains pendant plus de trois heures. Nous reproduirons donc directement dans le corps de texte les extraits que nous jugerons pertinents pour l'objet étudié. Nous faisons exception pour l'entretien mené avec Greg Cowan puisque, en tant que chanteur des Outcasts, il s'agit de l'un des acteurs principaux de la scène punk¹¹⁹.

Plan de la thèse

Terminologie et formes adoptées

Avant de conclure cette introduction, il nous faut apporter diverses précisions sur la terminologie et les formes adoptées pour le travail écrit.

¹¹⁹ Voir volume 2, annexe G.

Dans cette thèse, nous employons le terme *Archipel Atlantique* plutôt que *îles britanniques*. D'une part, le terme *îles britanniques*, malgré son usage historique, nous semble problématique. En effet, le terme *britannique* est employé pour faire référence aux citoyens, lieux, idées, cultures, etc. associés au Royaume-Uni, à l'exclusion de la République d'Irlande. Pourquoi le terme, lorsqu'il est appliqué à la géographie, désignerait-il alors également l'île sur laquelle se trouve cet état ? Par ailleurs, l'adjectif dérive du nom de la Grande Bretagne, et l'appliquer aux deux îles risque d'établir un rapport hiérarchique. *Archipel Atlantique*, qui est avant tout une dénomination géographique, est un terme plus neutre. D'autre part, il nous semble que le terme *Archipel Atlantique*, malgré sa lourdeur, a l'avantage de mettre davantage en évidence les résonances et les divergences entre les deux îles principales et entre les régions au sein de cet archipel. En effet, l'expression *Atlantic Archipelago* a été formulée par l'historien J. G. A. Pocock en 1972 dans le but d'inciter les chercheurs à prêter une attention égale aux interactions des peuples et régions de l'Archipel¹²⁰. Gerry Smyth, qui retient ce terme dans un ouvrage collectif sur l'identité culturelle, explique pourquoi plusieurs historiens ont décidé de l'adopter : « [Historians] became concerned to trace the evolution of a disparate set of cultural and political factors which has impacted upon island life, factors which are not apprehensible, or alone apprehensible, in terms of the established national identities »¹²¹.

Nous envisageons, dans le cadre de cette thèse, le conflit nord-irlandais comme étant le résultat des aspirations contradictoires de deux groupes ethno-nationaux : c'est donc cette dernière expression que nous adopterons dans les chapitres qui suivent. Nous emploierons également le terme de *communauté*, auquel on peut associer le concept de *communauté imaginée* développé par Benedict Anderson¹²². Nous utiliserons les termes *nationaliste* et *unioniste* pour faire référence aux individus, groupes et lieux généralement associés à l'un des deux groupes ethno-nationaux qu'ils désignent. Nous réserverons les termes *républicain* et *loyaliste* pour décrire les groupes paramilitaires, les partis et associations qui leur sont éventuellement associés, et les individus ou groupes qui les soutiennent. Nous emploierons également les termes *catholique* et *protestant*,

¹²⁰ ARMITAGE, David. « Greater Britain: A Useful Category of Historical Analysis? ». *The American Historical Review*, 1999, vol. 104, n°2, p. 431.

¹²¹ NORQUAY, Glenda, SMYTH, Gerry, dir. *Across the Margins: Cultural identity and Change in the Atlantic Archipelago*. Manchester : Manchester University Press, 2002, p. 3.

¹²² Voir chapitre 1.3.4.

puisque, culturellement, la majorité des nationalistes-républicains sont catholiques, et la plupart des unionistes-loyalistes sont protestants. Les termes renvoient ici à l'identité ethno-nationale plutôt qu'à la pratique religieuse des individus. Nous sommes conscients que cet usage passe sous silence les nuances et différences, parfois importantes, entre les individus ou groupes associés à un même groupe ethno-national, mais nous faisons ce choix par commodité¹²³. Par ailleurs, Joseph Ruane et Jennifer Todd soulignent l'importance de la religion comme marqueur de l'identité culturelle :

Religion more than ethnic or historical origin or politics or identity is the mark of community membership. It is religion which sorts into communities, even though the overt communal conflict is much more about economics, politics or identity than theology. That is why, when two people meet in Northern Ireland, the first priority is to establish each other's religion, and why it is important not simply to know whether a person is nationalist or unionist but whether he or she is a Catholic or a Protestant nationalist or unionist. In each case, the difference is profound¹²⁴.

Finalemment, ce sont les termes les plus fréquemment employés par les Nord-Irlandais eux-mêmes pour faire référence à leur identité culturelle, peu importe leur position sur la question nord-irlandaise. Par exemple, Ivan Cooper, l'un des organisateurs de la manifestation qui a été au cœur des événements sanglants de Bloody Sunday (30 janvier 1972) et l'un des fondateurs du parti nationaliste SDLP (*Social Democratic and Labour Party*) est souvent décrit comme un nationaliste *protestant*, alors que John Gorman, député (maintenant décédé) du UUP (*Ulster Unionist Party*) est généralement qualifié d'unioniste *catholique*.

Au cours de notre thèse, les mots *anglais*, *britannique*, *Grande Bretagne* et *Royaume-Uni* apparaissent à plusieurs reprises. Ces termes ne se substituent pas les uns aux autres. Lorsque nous employons *Grande Bretagne* et *anglais* (et éventuellement *gallois* et *écossais*), c'est pour distinguer les groupes, individus, labels, etc. nord-irlandais de ceux des autres régions du Royaume-Uni. Lorsque nous employons les mots *britannique* ou *Royaume-Uni*, ceux-ci comprennent l'Irlande du Nord, puisqu'elle fait officiellement partie de cet état.

¹²³ Pour une analyse détaillée des nuances entre ces termes, et de l'hétérogénéité des deux principaux groupes ethno-nationaux, voir RUANE, Joseph, TODD, Jennifer. *The Dynamics of Conflict in Northern Ireland: Power, Conflict, and Emancipation*. Cambridge : University Press, 2000, p.49-83.

¹²⁴ *Ibid.*, p.xiv.

Concernant le toponyme de la deuxième plus grande ville de l'Irlande du Nord et de l'un des dix comtés, nous allons employer le terme *Derry* pour la ville, et *Londonderry* pour le nom du comté dans laquelle elle est située. Ce compromis nous évite d'avoir recours à l'expression quelque peu lourde *Derry/Londonderry*¹²⁵.

Nous avons fait le choix de ne pas mettre en italique les emprunts à l'anglais qui renvoient à des genres ou sous-genre de musique (folk, blues rock, pub rock, glam rock, punk rock, new wave, oi!, etc.) puisque ces mots sont utilisés aussi bien dans la presse musicale francophone que dans les analyses académiques de la musique populaire¹²⁶.

Les retranscriptions des extraits des entretiens, des réponses à notre questionnaire et des témoignages qui apparaissent dans divers ouvrages conservent la graphie et les éventuelles fautes de syntaxe des textes d'origine. Nous avons seulement apporté des modifications (indiqués par l'usage de crochets) lorsque la clarté des propos risquait d'être compromise.

Annonce du plan

Afin d'apporter des réponses aux questions soulevées au cours de cette introduction, le présent travail s'attachera dans une première partie à retracer la genèse de la scène punk en Irlande du Nord et à examiner les manières dont sont « pratiqués » ses lieux. Les premiers chapitres présenteront le contexte de Irlande du Nord en 1976-1983 et expliqueront comment le punk s'est diffusé en Irlande du Nord après son émergence à Londres. Nous montrerons ensuite comment une scène punk locale s'est constituée dans une région qui est alors un « désert rock » grâce, d'une part, aux activités de deux gérants de magasins de disques indépendants, Kyle Leitch et Terri Hooley, et, d'autre part, au rôle catalyseur joué par le concert annulé des Clash en octobre 1977. Suivra ensuite une description des divers lieux qui ont permis à la scène d'exister de 1977 jusqu'en 1983. Nous tenterons alors d'établir dans quelle mesure la scène punk a permis des interactions inédites entre membres des deux principaux groupes ethno-nationaux avant d'observer les réactions que ce phénomène a suscitées. Finalement, nous chercherons à analyser la scène punk

¹²⁵ Traditionnellement, les unionistes emploient le terme *Londonderry*, et les nationalistes emploient le terme *Derry*. Cependant, dans la pratique, de nombreux protestants vivant dans le nord-ouest de la région évitent d'utiliser le préfixe, par commodité.

¹²⁶ C'est la convention adoptée par exemple dans *Une histoire musicale du rock* de Christophe Pirenne, *De la culture rock* de Claude Chastagner et dans la majorité des articles de la revue française des musiques populaires *Volume !*

nord-irlandaise à l'aune des réflexions de Michel de Certeau et de Michel Foucault sur l'espace et nous comparerons l'expérience punk à diverses tentatives officielles et initiatives populaires de rapprochement intercommunautaire.

La seconde partie de cette étude sera consacrée à la tenue et au corps punk. Après avoir décrit les caractéristiques et fonctions principales et origines de la tenue punk, nous soulignerons ses spécificités en Irlande du Nord et analyserons les concepts de *do it yourself* (ou *DIY*) et d'*authenticité*. Les chapitres suivants montreront en quoi la tenue punk constitue une force de déterritorialisation – selon le concept de Deleuze – dans une société caractérisée par l'affichage constant de signes idéologiques. Dans les derniers chapitres de cette partie, nous avancerons l'hypothèse que le corps punk, à la fois grotesque et *queer*, constitue un lieu de mise en crise de l'hétéronormativité et des conceptions identitaires ethno-nationales dominantes.

La troisième et dernière partie de cette étude sur le phénomène punk nord-irlandais sera dédiée à la chanson punk. Une discussion du punk en tant qu'expression « folk » des aspirations d'une partie de la jeunesse nord-irlandaise sera suivie par une analyse des deux grands courants qui traversent la chanson punk nord-irlandaise : le réalisme social et l'esthétique « pop ». En nous appuyant sur plusieurs exemples tirés d'un corpus de plus de deux cents chansons, nous tenterons de mettre en lumière les principales thématiques qui traversent la chanson punk nord-irlandaise et de déterminer si et comment sont représentés les « Troubles » dans un genre de musique populaire qui est généralement perçu comme contestataire. Enfin, il s'agira de montrer en quoi et dans quelle mesure le punk rock nord-irlandais se démarque de sa variante anglaise et notamment londonienne.

1. La scène punk en Irlande du Nord (1976-1983)

1.1 L'Irlande du Nord en 1976-1983

1.1.1. Origines du conflit

Le conflit nord-irlandais, dont les racines remontent au moins au dix-septième siècle, oppose deux groupes ethno-nationaux¹²⁷. D'une part, les unionistes et les loyalistes sont

¹²⁷Nous retenons la définition de *groupe ethnique* proposée par la politologue Joanne McEvoy dans l'ouvrage *The Politics of Northern Ireland* : « An ethnic group is thus one in which its members have a common descent, culture, language and religion which serve as the demarcations of a given community. The members of the ethnic group share a common heritage and memories of past events as well as similar aspirations for their future. It is also important that the group identifies itself as a united, distinct group, is recognised by other groups in this way and in turn identifies other groups as ethnicities based on differences of religion, language and culture » (AUGHEY, Arthur. *The Politics of Northern Ireland: Beyond the Belfast Agreement*. Londres : Routledge, 2005, p. 9). Selon McEvoy, un groupe ethnique est un groupe *ethno-national* lorsqu'il prétend constituer ou appartenir à une *nation* qui aspire à l'unité et à l'autonomie politique sur un territoire donné : il est donc question d'autodétermination. Ainsi, en Irlande du Nord, l'un des deux groupes ethno-nationaux principaux aspire à un état-nation irlandais dont les frontières coïncideraient avec les limites géographiques de l'île (les *nationalistes*), alors que l'autre souhaite que les six comtés de l'Irlande du Nord continue de faire partie de l'état-nation britannique (les *unionistes*). Il ne s'agit pas véritablement d'un conflit religieux : dans le contexte du conflit nord-irlandais, la religion est avant tout un marqueur ethnique (*Ibid.*, p. 8). La dimension religieuse du conflit provient de l'association historique entre, d'une part, le nationalisme irlandais et le catholicisme et, d'autre part, l'unionisme et le protestantisme – ou plutôt les protestantismes. Même si ces associations ne sont pas une évidence – le nationalisme protestant et notamment presbytérien a une longue histoire – leurs origines remontent au moins aux colonisations élisabéthaines (seizième siècle) et cromwelliennes (dix-septième siècle) mais elles se sont cristallisées au dix-neuvième siècle en raison de plusieurs facteurs (le désenchantement qui suit la rébellion de 1798, la campagne d'émancipation des catholiques menée par Daniel O'Connell, le développement industriel de l'Ulster, etc.). Le conflit entre les deux groupes ethno-nationaux est compliqué par d'autres facteurs, tels que les inégalités économiques et la distribution inéquitable du pouvoir politique. Cependant, il est important de souligner le fait que, malgré leurs différences et leurs aspirations contradictoires, chaque groupe ethno-national est loin d'être un bloc homogène : les tensions, divergences et luttes, au sein de chacun d'entre eux sont nombreuses. Le conflit nord-irlandais présente également une dimension postcoloniale. La société nord-irlandaise et notamment l'identité unioniste sont influencées par le fait que l'Ulster fut au dix-septième siècle une « colonie de peuplement non hégémonique », en raison de la position minoritaire de colons protestants provenant de différentes régions de la Grande Bretagne et notamment de l'Ecosse (pour une discussion de cette question, voir MCGRATH, F.C. « Settler Nationalism: Ulster Unionism and Postcolonial Theory ». *Irish Studies Review*, 2012, vol. 20, n°4, p. 463–485). Par ailleurs, les états sud-irlandais et britannique jouent également un rôle important dans le conflit. Ce n'est qu'en 1999 qu'est abolie la revendication territoriale sur les six comtés d'Irlande du Nord exprimée par les articles deux et trois de la constitution de la République d'Irlande. Selon les auteurs de l'ouvrage collectif *Rethinking Northern Ireland*, dirigé par le sociologue David Miller, l'Etat britannique, dans son rapport avec l'Irlande du Nord, ne doit pas être perçu comme un arbitre neutre, maladroit et occasionnellement malavisé. En effet, la collusion avec les paramilitaires loyalistes, la politique « d'Ulstérisation » – ou de démilitarisation – du conflit, qui a mené au réarmement d'une force de police presque exclusivement protestante à partir des années 1970, montrent que le rôle de l'Etat britannique est

fermement attachés à la Couronne britannique, à la place des six comtés d'Irlande du Nord au sein du Royaume-Uni et s'identifient majoritairement au protestantisme¹²⁸. D'autre part, les nationalistes et les républicains souhaitent mettre fin aux discriminations dont ils sont victimes depuis la partition de l'île en 1921 et aspirent à l'unification des trente-deux comtés de l'île en une seule république ; ils s'identifient majoritairement à la religion catholique¹²⁹. La société nord-irlandaise est donc divisée en deux groupes ethno-nationaux dont les aspirations constitutionnelles sont divergentes au point d'être mutuellement exclusives. Les catholiques, majoritaires en Irlande, sont séparés de leurs coreligionnaires du sud de l'île, et sont des citoyens de seconde zone dans une région gouvernée jusqu'en 1972 par un parlement exclusivement protestant et unioniste, qui siège à Stormont, à Belfast¹³⁰. Ils ne sont pas libres d'exprimer dans la sphère publique leur attachement à la république d'Irlande ; en plus d'être considérées comme inférieures à la culture britannique et protestante, la culture irlandaise – histoire, musique, langue irlandaise, sports gaéliques, etc. – ainsi que la religion catholique sont généralement perçues comme suspectes en raison de leur association avec le nationalisme. Par ailleurs, les citoyens catholiques rencontrent de nombreuses discriminations, notamment sur le marché du travail. Dans plusieurs villes, les circonscriptions électorales sont découpées de manière à garantir une majorité unioniste (*gerrymandering*). Pourtant, la société nord-irlandaise d'après-guerre est plus stable que pendant les deux décennies qui suivent la partition de l'île. Cette période de stabilité relative doit se lire dans le contexte de la formation de la *consensual society* britannique d'après-guerre : la mise en

pour le moins ambigu et contradictoire (MILLER, David, dir. *Rethinking Northern Ireland: Culture, Ideology and Colonialism*. Londres : Longman, 1998). L'Irlande du Nord est britannique car il s'agit d'une colonie que l'Etat britannique a tenté de présenter comme faisant partie intégrante de son territoire ; le fait que le premier ministre britannique John Major ait affirmé dans la déclaration de Downing Street de 1993 que le gouvernement n'avait aucun intérêt stratégique ou économique en Irlande du Nord ne supprime pas l'aspect colonial de cette relation. Il ne s'agit pas de remplacer une interprétation purement « interne » du conflit par une vision manichéenne du rôle joué par l'Etat britannique, mais plutôt d'intégrer la dimension coloniale aux explications ethno-nationales du conflit.

¹²⁸ Les branches du protestantisme les plus importantes en Irlande du Nord sont l'anglicanisme et le presbytérianisme, mais on trouve également de nombreuses autres églises : méthodistes, baptistes, églises des frères (*Brethren*), congrégationalistes, diverses associations pentecôtistes, etc.

¹²⁹ Bien que le taux de religiosité soit élevé en Irlande du Nord, pour les catholiques aussi bien que les protestants, la religion est envisagée ici avant tout comme un marqueur d'identité ethno-nationale. Pour le rôle et la fonction joués par la religion au sein des deux groupes ethno-nationaux, voir FULTON, John. Religion and Enmity in Ireland: Institutions and Relational Beliefs. *Social Compass*, 2002, vol. 49, n°2, p. 189-202.

¹³⁰ Les unionistes, de leur côté, avaient obtenu que l'Irlande du Nord soit créée à partir des six comtés à majorité protestante de la province historique d'Ulster – qui en compte neuf – afin de s'assurer que les protestants soient toujours majoritaires dans l'Etat et ainsi garantir la place de l'Irlande du Nord au sein du Royaume-Uni.

place de l'Etat providence en Irlande du Nord comme dans toutes les autres régions du Royaume-Uni permet de réduire quelque peu la pauvreté et donne la possibilité aux jeunes catholiques aussi bien qu'aux protestants d'accéder à l'université. Toutefois, ces mutations restent superficielles et cachent en réalité de grandes inégalités entre les groupes ethno-nationaux et entre les classes sociales, et le taux de chômage en Irlande du Nord reste élevé en raison du déclin des industries qui ont fait la richesse de la région, notamment les chantiers navals et l'industrie du lin. Dans les années 1960, le premier ministre d'Irlande du Nord, Terence O'Neill, pratique une politique d'ouverture à l'égard de la population catholique, sans pour autant apporter de réforme concrète. Dans la deuxième moitié de la décennie, plusieurs étudiants et militants nord-irlandais catholiques, influencés par les mouvements étudiants américains et français, forment des associations tels que la *Northern Ireland Civil Rights Association* (1967) et (1968) et organisent des manifestations pacifiques dans le but de réclamer l'égalité des droits civiques¹³¹. Ces associations appellent notamment à l'égalité de suffrage, à l'égalité des chances sur le marché du travail, et à une répartition équitable des logements sociaux. Cependant, ces manifestations font éclater les tensions communautaires sous-jacentes : les manifestants sont attaqués lors de contre-manifestations protestantes – dont certaines sont organisées par le révérend Ian Paisley – et sont parfois brutalisés par la police (la *Royal Ulster Constabulary* ou RUC). Des émeutes se déclenchent à Derry et à Belfast. Terence O'Neill promet des réformes, mais il est trop tard : les vieilles animosités ont refait surface et les émeutes se propagent. Une grande partie de la population protestante voit l'émergence du mouvement des droits civiques ainsi que le réformisme de O'Neill comme une menace contre l'hégémonie unioniste : O'Neill démissionne en avril 1969. La population catholique ne fait pas confiance à la police nord-irlandaise, la RUC, qui est composée principalement de protestants. Dans chacun des deux camps, des associations paramilitaires sont formées ou reformées afin de protéger les membres de leur groupe ethno-national ; ils basculent rapidement dans des campagnes de terrorisme¹³². Au mois d'août 1969, le nouveau premier ministre nord-irlandais, James Chichester-Clark, fait appel à l'armée britannique.

¹³¹ HENNESSEY, Thomas. *A history of Northern Ireland, 1920-1996*. New York, St. Martins Press, 2000, p. 144.

¹³² AUGHEY, Arthur. *Op. cit.*, p. 63. Les groupes paramilitaires les plus actifs pendant les « Troubles » sont, du côté républicain, la *Provisional Irish Republican Army* (ou PIRA, fondée en 1969, suite à une scission avec la *Official Irish Republican Army* ou OIRA, d'orientation marxiste) et la *Irish National Liberation Army* (ou INLA, fondée en 1974), et, du côté loyaliste, la *Ulster Volunteer Force* (ou UVF, fondée en 1966) et la *Ulster Defence Association* (ou UDA, fondée en 1971).

D'abord bien accueillie par les catholiques, ceux-ci se retournent contre elle à cause de leur traitement brutal de la population (fouilles, violences et à partir de 1971, internements sans procès). Les paramilitaires républicains (l' *Irish Republican Army* ou OIRA et notamment la *Provisional Irish Republican Army* ou PIRA) exigent son retrait de la région. C'est le début d'un long conflit qui ne prendra officiellement fin qu'avec l'accord du Vendredi saint en 1998. Surnommé par euphémisme les « Troubles », le conflit coûtera la vie à plus de trois mille cinq cents personnes. En tout, près de deux pour cent de la population sera tuée ou blessée pendant le conflit. A cela s'ajoutent les blessures psychologiques et traumatismes causés par une trentaine d'années de conflit¹³³.

1.1.2. Contexte : l'Irlande du Nord en 1976-1983

En raison d'une situation qui ne cesse de se détériorer, le gouvernement britannique d'Edward Heath décide de mettre l'Irlande du Nord sous administration directe (*direct rule*) en 1972 : le parlement et l'exécutif nord-irlandais sont suspendus, et le pouvoir s'exerce par l'intermédiaire d'un ministre chargé des affaires nord-irlandaises et du *Northern Ireland Office*. En 1974, suite à l'accord de Sunningdale, une tentative est menée pour mettre en place une assemblée et un gouvernement où le pouvoir serait partagé entre unionistes et nationalistes. Cette initiative rencontre l'opposition de la PIRA aussi bien que de la majorité des unionistes. Une grève organisée par un groupe loyaliste, le *Ulster Workers' Union* paralyse la ville de Belfast en mai 1974 et fait tomber le gouvernement et l'assemblée issus de Sunningdale. Les unionistes souhaitent voir le retour d'un parlement à majorité unioniste, chose que le gouvernement britannique n'est pas prêt à concéder. Ce n'est que six ans plus tard qu'une tentative d'une telle ambition sera menée pour mettre en place un gouvernement où le pouvoir est partagé¹³⁴. Pendant les années 1976-1983, le pouvoir s'exerce donc par l'intermédiaire du ministre chargé des affaires nord-irlandaises.

¹³³ Sur 3 720 morts liés aux « Troubles », 3 453 ont eu lieu en Irlande du Nord. Parmi les victimes, 562 sont des paramilitaires, 1 039 des soldats britanniques ou policiers et 1 886 des civils. Les victimes restantes n'entrent dans aucune de ces catégories. GILLESPIE, Gordon. *The A to Z of the Northern Ireland Conflict*. Lanham : Scarecrow Press, 2009, p. 72.

¹³⁴ En 1980 Margaret Thatcher et son homologue irlandais, le *taoiseach* Charles Haughey, ouvrent un dialogue qui aboutira au bout de longs mois de négociations à l'accord anglo-irlandais (*Anglo-Irish agreement*) de 1985. Massivement rejeté par les unionistes en raison du droit de regard qu'il octroie au gouvernement sud-irlandais, il constituera cependant la première étape d'une nouvelle phase du conflit et les prémisses du processus de paix. MULHOLLAND, Marc. *The Longest War: Northern Ireland's Troubled History*. Oxford : Oxford University Press, 2002, p. 131.

La situation économique de l'Irlande du Nord pendant la période étudiée est déterminée par deux grands facteurs. Premièrement, la région continue de souffrir du déclin de l'industrie du lin, des chantiers navals, de l'ingénierie et du secteur agricole. Le *Northern Ireland Office* espère donner une impulsion au secteur de la production industrielle en invitant l'entreprise américaine De Lorean à produire ses automobiles de luxe dans la région, mais l'expérience est un échec. Deuxièmement, le conflit dissuade la plupart des investisseurs potentiels de s'installer dans la région. On estime que les « Troubles » empêchent la création de quarante mille emplois en production industrielle entre 1971 et 1983¹³⁵. Cela contribue à un taux de chômage très élevé : celui-ci double entre 1970 et 1979 et à nouveau entre 1979 et 1982. En 1979 il atteint trente pour cent – alors qu'il est de vingt-cinq pour cent dans les autres régions du Royaume-Uni – et il ne fait qu'augmenter jusque dans les années 1990¹³⁶. Le chômage ne touche pas tous les Nord-Irlandais de la même manière : les hommes y sont plus exposés que les femmes, Derry plus que Belfast, et les catholiques plus que les protestants. Par exemple, en 1981, plus de douze pour cent des hommes protestants – neuf pour cent des femmes protestantes – sont au chômage, alors que le taux s'élève à trente pour cent pour les hommes catholiques – dix-sept pour cent pour les femmes¹³⁷. Les jeunes sont particulièrement touchés : en 1982, soixante-quinze pour cent des mineurs ayant arrêté l'école ou en recherche d'un emploi sont au chômage¹³⁸.

Les « Troubles » continuent de faire de nombreuses victimes pendant les années 1976-1983, même si l'intensité du conflit est moins forte que pendant la première moitié des années 1970. Lorsque le travailliste James Callaghan devient premier ministre en 1976, il nomme Roy Mason comme ministre chargé des affaires nord-irlandaises. Alors que son prédécesseur Merlyn Rees avait favorisé le dialogue avec la PIRA et avait tenté, avec un certain succès, de négocier des cessez-le-feu¹³⁹, Mason déclare qu'il entend vaincre le groupe paramilitaire. Il déploie donc deux grandes stratégies : la criminalisation – les membres de groupes paramilitaires sont dès lors considérés comme des criminels ordinaires plutôt que des combattants dans un conflit politique –

¹³⁵ HENNESSEY, Thomas. *Op. cit.*, p. 238.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 236.

¹³⁷ Pour une analyse des mécanismes qui contribuent à la discrimination des catholiques sur le marché du travail, voir FAY, Marie-Therese, MORRISSEY, Mike, SMYTH, Marie. *Northern Ireland's Troubles: The Human Costs*. Londres, Pluto Press, 1999.

¹³⁸ CAIRNS, Ed. *Caught in Crossfire: Children and the Northern Ireland Conflict*. Belfast : Appletree, 1987, p. 18.

¹³⁹ HENNESSEY, Thomas. *Op. cit.*, p. 255-256.

et « l’Ulstérisation » – la politique sécuritaire repose davantage sur la RUC et le régiment militaire local, le *Ulster Defence Regiment* (UDR), que sur les troupes britanniques déployées en Irlande du Nord¹⁴⁰. Par ailleurs, Mason continue d’avoir recours aux procès sans jurés (*Diplock courts*) menés depuis 1972 et s’appuie sur les centres d’interrogation – tel celui de Castlereagh – ainsi que sur l’unité secrète *Special Reconnaissance Unit*, dont les membres agissent en civil¹⁴¹. Il privilégie la sécurité et l’économie au processus de paix, ne cherchant pas à renouveler une initiative de la même envergure que l’accord de Sunningdale. Cette stratégie ne neutralise pas la PIRA mais l’affaiblit considérablement, ce qui persuade les loyalistes qu’ils n’ont pas autant besoin de se reposer sur leurs propres groupes paramilitaires¹⁴². Mais Mason fait également preuve de fermeté envers les loyalistes : lorsque ceux-ci organisent une grève en mai 1977 afin de réclamer le retour d’un parlement unioniste à Belfast, Roy Mason envoie la police et l’armée démonter les barricades et débloquent les artères principales de la ville, chose qui n’avait pas été faite par son prédécesseur lors de la grève de 1974¹⁴³. La première vague punk en Irlande du Nord coïncide donc avec le début d’une période où le taux de violence lié au conflit est en baisse. Sur les trois-mille-cinq-cents morts attribuées au conflit pendant toute la durée des « Troubles », environ la moitié ont lieu pendant les cinq ans qui suivent le mois d’août 1971, moment où le gouvernement britannique met en place l’internement – l’emprisonnement sans procès – de suspects¹⁴⁴. On compte trois-cent-huit morts en 1976 (dont deux-cent-vingt civils), mais cent-dix-sept en 1977 (dont cinquante-cinq civils). A partir de 1977, il y aura en général entre quatre-vingts et cent-dix morts par an¹⁴⁵. Les paramilitaires loyalistes en particulier réduisent leurs activités pendant la période étudiée : ils

¹⁴⁰ MCKITTRICK, David, MCVEA, David. *Making Sense of the Troubles: A History of the Northern Ireland Conflict*. Londres: Penguin Books, 2012, p. 138-143 ; HENNESSEY, Thomas. *Op. cit.*, p. 251-252.

¹⁴¹ MCKITTRICK, David, *et al. Op. cit.*, p. 144-5.

¹⁴² A la fin des années 1970, des dirigeants plus jeunes, dont Gerry Adams et Martin McGuinness, décident de reprendre en main la PIRA. Comprenant que la PIRA est engagée dans une guerre de longue durée (*long war*) et de faible intensité, ils décident de réorganiser la structure de la PIRA en cellules pour qu’elle soit moins susceptible d’être infiltrée par des espions ou compromise par les révélations données lors de séances d’interrogation à Castlereagh. La PIRA décide également d’organiser davantage d’attentats en Grande Bretagne, afin d’exercer une pression continue sur le gouvernement britannique. Par ailleurs, Gerry Adams en particulier souhaite faire du républicanisme une force politique aussi bien que militaire, par l’intermédiaire du parti Sinn Féin. Les grèves de la faim de 1980 et 1981 donneront une impulsion à cette stratégie. MCKITTRICK, David, *et al. Op. cit.*, p. 143-154, HENNESSEY, Thomas. *Op. cit.*, p. 257-258.

¹⁴³ MCKITTRICK, David, *et al. Op. cit.*, p. 139-140 ; HENNESSEY, Thomas. *Op. cit.*, p. 258.

¹⁴⁴ MCKITTRICK, David, *et al. Op. cit.*, p. 136.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 130.

tueront cinq-cent-quatre-vingt-dix personnes dans les cinq années précédant 1977, et quatre-vingt-quatre pendant les cinq années qui suivent¹⁴⁶. Même si la violence, comme le chômage, ne touche pas tous les Nord-Irlandais de manière égale, la scène punk émerge à une période pendant laquelle le taux de violence est moins élevé qu’au début du conflit¹⁴⁷. Le risque de mourir dans une attaque armée ou un attentat à la bombe est toujours présent, mais il est moins élevé que pendant la première moitié des années 1970. Les tensions communautaires persistent, et sont exacerbées suivant les grèves de la faim des prisonniers républicains en 1980 et en 1981, évènement majeur dans le conflit nord-irlandais sur lequel nous reviendrons dans la conclusion de cette thèse. Pourtant, les émeutes intercommunautaires se font de plus en plus rares. Cela s’explique par le fait que les quartiers des villes soient plus fortement ségrégués que dix ans auparavant. En effet, il existe désormais très peu de quartiers mixtes¹⁴⁸, alors que pendant les années 1960, avant le début des « Troubles », de nombreux quartiers populaires de Belfast étaient mixtes et les catholiques et les protestants pouvaient entretenir des relations cordiales. A Derry, à la fin des années 1960, les jeunes catholiques et protestants fréquentaient de plus en plus souvent les mêmes cafés, cinémas, salles de bal et discothèques du centre-ville. Selon un sondage mené à Derry en 1969, près de soixante pour cent des jeunes interrogés avaient des amis issus des deux communautés¹⁴⁹. A Belfast, il arrivait parfois que des catholiques assistent aux feux de joie allumés traditionnellement par les protestants la veille du 12 juillet, en honneur de la victoire de Guillaume d’Orange à la bataille de la Boyne¹⁵⁰. Cependant, le conflit redessine la géographie de Belfast. En raison des émeutes, des habitations incendiées, d’expulsions ou simplement de la peur d’être attaquées, de nombreuses familles quittent leurs logements et rejoignent des quartiers qui deviennent presque

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴⁷ La période étudiée est malgré tout marquée par plusieurs attentats et assassinats hautement médiatisés : par exemple, l’attentat à l’hôtel La Mon par la PIRA en février 1978 (douze morts), les attentats de la PIRA du 27 Août 1979 qui tuent Lord Mountbatten (un cousin de la reine) et trois membres de son entourage à Mullaghmore et dix-huit soldats à Warrenpoint ; la course-poursuite entre des soldats britanniques et un membre de la PIRA qui coûte la vie à trois enfants catholiques le 10 août 1976 et qui donne naissance au mouvement des *Peace People* (voir chapitre 1.6.3.3.), ainsi que de nombreuses attaques loyalistes (et notamment ceux du gang des *Shankill Butchers*, de 1975 à 1977. Voir chapitre 3.2.3.1.). MCKITTRICK, David, *et al. Op. cit.*, p. 134-154.

¹⁴⁸ MULHOLLAND, Marc. *Op. cit.*, p. 128-129.

¹⁴⁹ BELL, Desmond. *Acts of Union Youth Culture and Sectarianism in Northern Ireland*. Basingstoke : Macmillan, 1990, p. 144-147.

¹⁵⁰ Hooley, Terri. Entretien mené à Belfast, le 12/07/14.

exclusivement catholiques ou protestants¹⁵¹. La mixité disparaît, et laisse place à un durcissement des mentalités et à un climat de méfiance, de violence et de peur. Les catholiques et les protestants ne se mélangent plus : le fait que les enfants soient inscrits dans des écoles confessionnelles différentes – la première école mixte n’ouvre qu’en 1981 – ne fait qu’exacerber le problème. Des murs ou *peace lines* sont construits pour séparer les quartiers et les communautés. Le centre-ville de Belfast est clôturé par une barrière en acier qui est verrouillée le soir : les Belfastois n’ont plus accès aux pubs ou aux cinémas qui se trouvent au centre-ville. En raison de ces obstacles physiques aussi bien que psychologiques, rares sont les Belfastois qui sortent de leurs quartiers la nuit, et les habitants d’autres villes ne se rendent que rarement dans la capitale en soirée. Les artistes internationaux hésitent à se produire en Irlande du Nord, même s’il y a quelques exceptions¹⁵². A Belfast, à part quelques soirées dansantes organisées dans des hôtels éloignés du centre-ville, la vie nocturne se résume aux patrouilles policières ou militaires. Pour la population nord-irlandaise en général, et pour la jeunesse en particulier, comme le chantent Iggy Pop et les Stooges, et comme le répétera Johnny Rotten lors du dernier concert des Sex Pistols : « This is no fun – at all. No fun »¹⁵³. C’est dans ce contexte, caractérisé à la fois par une stabilité relative et une absence presque totale d’interactions intercommunautaires amicales, qu’émerge la scène punk nord-irlandaise.

1.2 La diffusion du punk en Irlande du Nord

Needless to say, upon hearing John Lydon's vocal delivery and his band's attitude, things were never going to be quite the same again¹⁵⁴.

¹⁵¹ Selon une étude menée à Belfast en 1971, deux pour cent des familles catholiques et 0.5 pour cent des familles protestantes ont déménagé entre le 9 août et 6 septembre de cette année. *Flight. A Report on Population Movement in Belfast during August, 1971*. Community Relations Commission Research Unit. Belfast. *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://cain.ulst.ac.uk/issues/housing/docs/flight.htm>

¹⁵² Voir chapitre 1.3.2.

¹⁵³ The Stooges, « No Fun », *The Stooges*, Elektra, 1969. Les Sex Pistols finissent leur tout dernier concert par une reprise de cette chanson. Johnny Rotten – de son vrai nom John Lydon – répètera plusieurs fois les mots que nous avons cités à la fin de la chanson, avant de poser la question suivante : « Ever got the feeling you’ve been cheated ? ». « The Sex Pistols - Full Concert - 01/14/78 - Winterland ». *YouTube*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=QBVDsz5Qd6g>

¹⁵⁴ O’Neill, Sean. Entretien mené à Belfast le 17/07/14.

The Sex Pistols first introduced me to punk when a mate of mine played me *Never Mind the Bollocks*. It completely blew me away – I had heard nothing like it before¹⁵⁵.

En 1976 le phénomène punk se diffuse en Grande Bretagne grâce aux concerts du groupe londonien les Sex Pistols. Petit à petit des scènes émergent dans toutes les grandes villes de l'île :

Wherever the Pistols played, they left behind a gang of hopefuls who thought, 'I can do that'. Unfortunately, most could not. The Pistols' great achievement was to spread the word and create little fledgling scenes all over the country, each one slightly different from the rest¹⁵⁶.

En automne 1976, les Sex Pistols donnent des concerts à Reading, Birmingham, Liverpool, Manchester, Sheffield, Coventry, Leeds, Dundee en Ecosse, et même à Paris, mais aucune à Belfast ou à Dublin. La plupart des concerts du *Anarchy Tour* de décembre 1976 sont annulés mais aucune date n'était prévue en Irlande, qui est également absente de la tournée ayant lieu au cours du mois de décembre de l'année suivante¹⁵⁷. Les Sex Pistols ne se sont jamais produits en Irlande du Nord, même lors de la re-formation du groupe en 1996¹⁵⁸. Le punk fait donc son entrée en Irlande du Nord par d'autres moyens. D'abord, il y a le « bouche à oreille » : les grands frères et grandes sœurs et les cousins reviennent parfois de Londres ou d'autres grandes villes en Grande Bretagne avec des récits concernant une nouvelle subculture spectaculaire, comme l'explique Greg Cowan, le chanteur des Outcasts :

My two elder brothers of course went to London quite a lot. Most punks you'd find would have been into Bowie and into people like Roxy Music and anything to do with fashion and that stuff there so they went to London quite a lot – kept coming back – and even they at the start *they* didn't

¹⁵⁵ Buck Defect cité dans O'NEILL, Sean, TRELFOED, Guy. *It Makes You Want to Spit: The Definitive Guide to Punk in Northern Ireland*. Dublin : Reekus, 2003, p. 60.

¹⁵⁶ COLEGRAVE, Stephen *et al.* *Op. cit.*, p. 111.

¹⁵⁷ « Gig Archive 1975-2008 ». *Sex Pistols Official*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.sexpistolsofficial.com/gig-archive-1975-2008/>

¹⁵⁸ Lorsque le groupe se reforme en 1996 pour jouer quelques concerts, ils sont censés se produire à Belfast le 17 juillet, mais le conseil municipal, jugeant que le groupe est « blasphématoire », refuse leur présence dans la ville. Pour des raisons financières, le groupe est forcé d'annuler le concert prévu à Dublin le lendemain. Les Sex Pistols n'ont donc jamais joué sur le sol irlandais. « No Sex Pistols here please, we're (Belfast) Irish ». *The Irish Times*, 06/07/96. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.sexpistolsofficial.com/gig-archive-1975-2008/>

know what they were looking at, they were seeing these people with spiky hair and torn clothes and stuff¹⁵⁹.

Cependant, pour la plupart des premiers jeunes Nord-Irlandais qui deviendront punk, la découverte de ce phénomène inédit se fait à travers les médias de masse.

1.2.1. La presse généraliste

Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, les recherches menées dans les archives de la presse à Belfast et à Bangor pour la période 1976-1980 nous ont permis de mettre en évidence que très peu des références au punk dans les principaux quotidiens nord-irlandais, le *Belfast Newsletter* (unioniste), le *Belfast Telegraph* (unioniste), et le *Irish News* (nationaliste) et dans le quotidien local le *Country Down Spectator* (unioniste). Nous avons trouvé quelques chroniques de concerts ou d'albums de groupes new wave, deux articles portant sur le scandale entourant Bill Grundy¹⁶⁰ (dans l'édition du *Belfast Telegraph* du 8 décembre 1976), deux articles sur le concert annulé du groupe les Clash, et un reportage sur la scène punk locale. Le peu d'intérêt pour le phénomène punk s'explique par le fait qu'à une époque où les pages de ces journaux sont dédiées à la couverture de questions liées au conflit (attentats et assassinats, altercations, arrestations de terroristes présumés, processus de paix, etc.), les exploits des Sex Pistols et autres groupes émergents n'ont pas un grand intérêt médiatique. Par ailleurs, dans un livre paru en 2016, le bassiste des Undertones Michael Bradley explique que la presse généraliste s'intéresse peu à la musique populaire à cette époque : « These were the days before newspapers started creeping into *NME* and *Melody Maker* territory, writing stories about music and musicians as if they were something important »¹⁶¹. Si les quotidiens « sérieux » restent silencieux sur la question du punk, des éditions locales des tabloïdes britanniques (le *Daily Mirror*, le *Daily Express*) sont vendus en

¹⁵⁹ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

¹⁶⁰ Le punk entre véritablement dans les consciences 1^{er} décembre 1976, lorsque les Sex Pistols apparaissent sur le plateau du *Grundy Show*, un talk-show diffusé en direct sur la chaîne locale londonienne *Thames Television*. Suite au désistement du groupe Queen, les quatre membres des Sex Pistols sont invités à la dernière minute à participer à l'émission, accompagnés de quelques membres de leur entourage. Suite aux provocations de l'animateur Bill Grundy, qui est ivre, plusieurs membres du groupe disent des grossièretés. Le guitariste Steve Jones prononce plusieurs fois le mot *fucker* et *fucking*. La couverture médiatique de cet incident dans les tabloïdes britanniques contribuera à construire une panique morale autour des Sex Pistols et du punk. Elle met également fin à la carrière de Bill Grundy sur cette chaîne. Pour un récit et une retranscription de l'incident, voir SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p.257-264.

¹⁶¹ BRADLEY, Michael. *Teenage Kicks: My Life as an Undertone*. Londres : Omnibus Press, 2016, p. 125. Le *NME* et *Melody Maker* sont des hebdomadaires de la presse musicale. Voir sous-chapitre suivant.

Irlande du Nord. D'abord curieux et surpris par l'apparition d'une nouvelle subculture, ces journaux vont rapidement stigmatiser les punks. Leur couverture sensationnelle et moralisante du punk choque les lecteurs qui prennent ces récits au sérieux, mais elles sont également une source de fascination pour une partie de la population. Cependant, ceux qui veulent découvrir les mésaventures des voyous du rock ou en savoir plus sur leur style de musique doivent se tourner vers les magazines de la presse musicale.

1.2.2. La presse musicale

C'est dans les magazines de la presse musicale que les passionnés de rock vont entendre parler pour la première fois de groupes qui seront bientôt assimilés au phénomène punk. Dans les années 1970, trois hebdomadaires dominent le paysage rock britannique. Au Royaume-Uni, la musique populaire bénéficie d'une presse spécialisée depuis la création de *Melody Maker* en 1926, magazine destiné d'abord aux professionnels de l'industrie de la musique puis, plus tard, orienté vers les consommateurs. Dans les années 1950, il s'intéresse aux groupes de jazz et de swing mais délaisse le rock'n'roll, jugé de mauvais goût. Le *New Musical Express* (ou *NME*), fondé en 1952, partage ce jugement, mais puisqu'il cible un lectorat adolescent, l'équipe éditoriale se voit contraint d'abandonner cette position ; *Melody Maker* s'adaptera également aux goûts de ce nouveau lectorat. Le *NME* est le premier hebdomadaire britannique qui compile une liste de classement des ventes de disques ; son rival, à son tour, se met à publier chaque semaine un hit-parade. Les deux magazines collaborent de manière étroite avec les maisons de disques ; si la presse musicale n'est pas à la solde des grandes maisons de l'industrie de la musique, leurs intérêts sont proches : les journaux veulent augmenter leur circulation et les maisons de disques souhaitent vendre le plus de disques possibles. Puisque ce sont les consommateurs adolescents qui sont ciblés – des consommateurs perçus comme volages et facilement séduits par la nouveauté – ces publications ne mettent pas tant l'accent sur la qualité de la musique que sur les dernières sorties, les *hits* de la semaine et l'image des interprètes. Les magazines travaillent par exemple avec les agents publicitaires des maisons de disques pour organiser des interviews avec les artistes, afin de donner aux adolescents l'impression qu'ils ont mis le pied dans la sphère intime de leurs idoles. Avec le succès considérable des Beatles dans les années 1960, les professionnels de l'industrie de la musique découvrent que la musique populaire n'est pas un phénomène qui n'intéresse qu'un public adolescent. Par ailleurs, le tournant « artistique » voire expérimental de nombreux groupes

– symbolisé par les innovations musicales des Beatles dans l’album *Sergent Pepper Club Band* sorti en juin 1967 – crée un écart qui semble se creuser de plus en plus entre la pop et le rock. Si la pop est considérée comme un genre de musique frivole réservé aux adolescents, voire même aux adolescentes – le sexisme de l’industrie de la musique est notoire – le rock est désormais perçu comme une forme sérieuse de musique populaire, dont les fans sont plus âgés. La légitimation du rock conduit la presse musicale à se réinventer. C’est d’abord *Melody Maker* qui va changer de format. A partir de 1968, les articles s’allongent et les questions dans les interviews ne portent plus simplement sur les plats ou couleurs préférés des musiciens. En cinq ans, la circulation de l’hebdomadaire double, atteignant les deux cent mille exemplaires vendus en 1972. La même année, l’équipe du *NME* décide elle aussi de mettre leur hebdomadaire au goût du jour, et refond le contenu ainsi que le design du magazine : en 1974, c’est au tour du *NME* d’atteindre les deux cent mille exemplaires vendus¹⁶². En 1970 deux journalistes de *Melody Maker* quittent le magazine pour fonder leur propre hebdomadaire, *Sounds*, dans le but de rivaliser avec les deux autres. Ces trois magazines – et en particulier *Sounds* – sont les trois principaux titres de la presse musicale professionnelle qui vont assurer une couverture constante du phénomène punk et qui l’introduiront à leurs lecteurs, même si d’autres, tels le *Record Mirror* (fondé en 1954) et *Smash Hits* (1978) y participent aussi, à moindre échelle¹⁶³. La première mention des Sex Pistols apparaît dans le magazine *NME* le 7 décembre 1975, dans une chronique peu flatteuse d’un concert au Queen Elizabeth College à Londres, écrite par la journaliste Kate Phillips. Cependant, les deux articles qui contribueront le plus à faire connaître le phénomène punk encore embryonnaire sont un article rédigé par Caroline Coon et publié dans *Melody Maker* en août 1976 et un article de Neil Spencer qui paraît dans le *NME* le 1^{er} février 1976¹⁶⁴. L’article de Caroline Coon traite des Sex Pistols mais également d’autres artistes de cette scène émergente – les Clash, les Damned, les Buzzcocks, Slaughter and the Dogs – qu’elle désigne sous le nom *punk* : c’est la première fois que ce mot argotique américain est utilisé dans la presse britannique pour désigner ce phénomène musical, et son emploi par une journaliste respectée dans une publication considérée comme

¹⁶² FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 171.

¹⁶³ CROSSLEY, Nick. *Networks of Sound, Style and Subversion: The Punk and Post-Punk Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80*. Manchester : Manchester University Press, 2015, p. 231.

¹⁶⁴ L’article de Spencer est la chronique d’un concert des Sex Pistols au Marquis à Londres.

SPENCER, Neil. « Can't play? So what! ». *The Guardian*, 19/02/16. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.theguardian.com/music/2006/feb/19/9>

légitime dans le monde du rock scelle la consécration du terme. Les groupes américains de punk rock ou de *protopunk* tels Iggy Pop et les Stooges, les New York Dolls, les Modern Lovers et les Ramones ont déjà attiré aussi bien des fans que des détracteurs dans l'Archipel Atlantique, mais lorsque le phénomène punk apparaît à Londres, il divise les fans de rock : certains le voient comme un abrutissement du rock, d'autres comme une épuration et un retour aux sources¹⁶⁵. Dans les mois qui suivent, les journalistes du *NME*, *Melody Maker* et de *Sounds* – qui sont selon Simon Frith des « fans professionnels »¹⁶⁶ – choisissent d'embrasser le nouveau phénomène, ce qui suscite l'ire de plusieurs lecteurs. Ces magazines de la presse musicale ont une circulation qui se compte en centaines de milliers d'exemplaires, ce qui va permettre aux fans de rock de suivre les *punk wars*, les débats sur ce qui est à la fois un nouveau style de rock et une subculture émergente. Pendant les premiers mois, la couverture du punk se concentre sur Londres, mais elle est étendue à d'autres villes au fur et à mesure que des scènes apparaissent : le premier article sur la scène nord-irlandaise paraît dans le *Melody Maker* en novembre 1977¹⁶⁷. Les Nord-Irlandais qui lisent ces publications découvrent donc le phénomène punk en même temps que les lecteurs en Grande Bretagne :

It was in the music press - the first review of the Pistols at the Marquee. I remember the Pistols saying, 'We are not into music, we are into chaos.' I got that cutting in my Undertones scrapbook - on the first page! [laughs] We hadn't heard anything by them¹⁶⁸.

When punk first started to rear its ugly head in Northern Ireland circa '76, I was living away from Belfast and there was no way of knowing what was going on there, or in Londonderry, or elsewhere at that time. Me and a few mates who were into punk totally depended on the *NME*, *Sounds* and *Record Mirror* for news of what was happening in the punk world; and listening to the John Peel show was a must for keeping up-to-date with all the new sounds¹⁶⁹.

¹⁶⁵ En 1973, Bob Harris, l'animateur de l'émission télévisée de rock *The Old Grey Whistle Test*, qualifie le rock désordonné des New York Dolls de *mock rock*. SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁶ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 165. Selon Frith, les rédacteurs du *NME* adoptent une approche « sociologique », s'intéressant à l'effet de la musique et de la performance des artistes sur le public et sur la réception des consommateurs, alors que ceux de *Melody Maker* adoptent une approche « artistique » plus classique, évaluant les valeurs intrinsèques de la musique et se concentrant sur la virtuosité et la complexité des différents morceaux.

¹⁶⁷ O'NEILL, Sean, *et al.* *Op. cit.*, p. 163. Nous n'avons malheureusement pas pu consulter cet article.

¹⁶⁸ Damian O'Neill, l'un des deux guitaristes des Undertones, cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁹ Guy Trelford, punk nord-irlandais, cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 190.

It was the Summer of 76 and the Sex Pistols were making headlines in the music papers I was reading like *NME*, *Sounds* and *Melody Maker*. I started listening to John Peel and going to local gigs just waiting for the explosion to happen!¹⁷⁰

[I was] around 17! Was a massive music fan from my early teens and would have listened to albums owned by friends 'big brothers' I also would have bought all the music papers of the day on a regular basis: *NME*, *Melody Maker* and *Sounds*! The news of the London Punk explosion, music, characters, fashion, bands, attitudes, philosophies all interested and excited me. I believe I was one of the first 'punks' in Belfast and would have dressed as such. I remember certain people walking on the other side of the street to avoid passing me in that year¹⁷¹.

Parmi toutes les publications, c'est le *NME* qui est mentionné le plus souvent :

From the late seventies onwards into the early eighties, well into the eighties, the *NME* was a Bible. Everybody bought it every week¹⁷².

I cannot emphasise how important the *NME* was from 1974 to 1977. It was the highlight of my week. I was buying the *NME* and it was a lifeline. I was checking out who influenced who and where the music came from. It was impossible to hear these groups. I read about the Velvet Underground, and the only Velvet Underground record you could get in Derry was the one after Lou Reed had left¹⁷³.

I read *NME* and believed every word. Examined every photo. [...] I inherited my *NME* habit from [Undertones guitarist] John O'Neill, who first started buying it around 1974. I was fourth in line to read his copy after John, then Billy, then Vinny. [...] I was at the Tech in Derry when I started buying my own copy. [...] Friday was the usual day to buy *NME*, but if I was lucky it would arrive in by Thursday lunchtime. Only a couple hours difference but such was my devotion to the paper that it was like Christmas coming early. The paper was still damp enough to blacken your fingertips, it smelled of freshly printed paper and the front cover was window into another world. For a few weeks in March and April of that year [1977], *NME* had Iggy Pop, the Clash and the Damned on their front page. (Of course, they also had Thin Lizzy but I forgive them that). For us punk rock fans in Derry, *NME* was the only way we could see what the Clash or the Damned looked like,

¹⁷⁰ Maureen, questionnaire.

¹⁷¹ William, questionnaire.

¹⁷² Paul M. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

¹⁷³ John O'Neill, guitariste et compositeur des Undertones, cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 69. *Squeeze* (Polydor, 1973), le seul album des Velvet Underground sans Lou Reed, est généralement considéré comme inférieur aux précédents enregistrements du groupe.

never mind reading about them. They weren't on TV, Fleet Street didn't care about them unless they were running another 'Filth and Fury' story and no one had thought of inventing the internet. *NME* was our encyclopedia of rock'n'roll¹⁷⁴.

Ces témoignages révèlent l'importance de la presse écrite à une époque où la musique punk est encore difficilement accessible. Certains lecteurs entendent parler de groupes de punk et voient leurs photographies longtemps avant d'entendre leur musique. Les premiers disques de punk rock britannique ne paraissent qu'à la fin de l'année 1976, et peu de magasins de disques nord-irlandais les vendent. Pour espérer entendre cette musique, de nombreux jeunes Nord-Irlandais écoutent l'émission du disc-jockey anglais John Peel sur la station BBC Radio One.

1.2.3. John Peel show

Aux débuts du phénomène punk, l'une des seules manières d'entendre du punk rock est d'écouter le *John Peel Show* sur la station BBC Radio One.

Pour lutter contre les radios pirates, la BBC avait créée en 1967 une nouvelle chaîne, BBC Radio One, dédiée à la musique populaire. La BBC engage John Peel, ancien disc-jockey pour une radio pirate, qui va avoir une influence considérable¹⁷⁵. Ses émissions ne durent que trois heures, de vingt-deux heures à minuit – d'abord sous le nom de *Top Gear*, puis simplement le *John Peel show* – mais elles permettent à ses auditeurs de découvrir des artistes qui ont peu de chance d'apparaître dans le hit-parade. Peel est souvent le premier à diffuser sur une chaîne officielle la musique issue de genres nouveaux. Ainsi, après avoir entendu les Ramones pour la première fois, il passe « Judy is a Punk » à la fin de son émission du 19 mai, trois mois après la sortie du premier album du groupe new-yorkais. Dès lors, il passera souvent des morceaux des Ramones dans son émission, ce qui contrarie une grande partie de ses auditeurs : « Most objections that John received, whatever the year or era, stemmed largely from the fact that he refused to play the bands that

¹⁷⁴ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 48-49.

¹⁷⁵ John Peel, décédé en 2004, reste un disc-jockey dont la réputation demeure inégalable dans le monde du rock britannique : « I honestly believe that John Peel was the single most important person in British rock music », dit Jake Burns, le chanteur de Stiff Little Fingers (ROBB, John. *Op. cit.*, p. 317). Cependant, la BBC engage aussi d'autres animateurs qui bénéficient à l'époque d'une grande popularité : « Star jockeys such as Tony Blackburn (who championed soul music), Dave Lee Travis, or Noel Edmonds played only new music throughout the day. Annie Nightingale became the first woman radio disc jockey in 1970, and for a long time was the only one. » MULLEN, John. 2016. *Op. cit.*

listeners already knew and liked. A spirit of searching and adventurousness drove his shows »¹⁷⁶. A une époque où Led Zeppelin, Pink Floyd, Derek and The Dominoes, Bob Dylan et d'autres formations de rock progressif ou de blues rock sont toujours très prisés par les fans de rock, John Peel diffuse de plus en plus de morceaux de punk, surtout à partir des derniers mois de l'année. Malgré l'hostilité de ses collègues de la BBC, et notamment celle de Derek Chinnery, le contrôleur de la station – pour qui les auditeurs de l'émission de John Peel ne sont que des « voyous au chômage » (*unemployed yobbos*)¹⁷⁷ – Peel diffuse les premiers singles des Sex Pistols et des Damned, et le 10 décembre, une émission toute entière consacrée aux Sex Pistols et aux artistes américains Richard Hell et Television. Beaucoup de jeunes Nord-Irlandais écoutent son émission :

[You] were reading in the *NME* about the Ramones and Television and Blondie. I thought, 'I'd love to hear what these bands sound like.' John Peel played the first side of the whole Ramones album all at once, which was unprecedented at the time - he never played a whole record like that on his show. And the whole side lasted about fifteen minutes, which was the same length as a Yes guitar solo! This was great¹⁷⁸.

Vingt pour cent du *fan mail* – le courrier que John Peel reçoit de ses auditeurs – proviendrait de l'Irlande du Nord¹⁷⁹. Vingt-trois pour cent de nos sondés ainsi que la majorité de nos interviewés déclarent avoir écouté cette émission dans l'espoir d'entendre des groupes de punk rock. John Peel, en plus de faire découvrir le punk rock et d'autres genres de musique populaires à un large public de fans de rock, jouera un rôle important sur la scène punk nord-irlandaise, comme nous le verrons dans un prochain chapitre. Or le punk va également séduire un public qui a tendance à être très jeune, qui n'est pas forcément lecteur de la presse musicale ni même fan de rock. Ce n'est pas en tant que développement d'un nouveau genre au sein de la musique rock que le punk va fasciner certains de ses plus jeunes fans, guère intéressés par l'histoire du rock et pour beaucoup d'entre eux sans doute ignorants des genres et groupes des années 1950 et 1960 auxquels il fait écho. Ce sont ses discordances, son caractère iconoclaste, violent et primal qui vont

¹⁷⁶ PEEL, John, RAVENSCROFT, Sheila. *Margrave of the Marshes*. Londres : Bantam, 2005, p. 301.

¹⁷⁷ « Derek Chinnery, Radio 1 Controller – obituary ». *The Telegraph*, 27/05/05. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11522565/Derek-Chinnery-Radio-1-Controller-obituary.html>

¹⁷⁸ John O'Neill cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 191.

¹⁷⁹ HOOLEY, Terri, and Richard SULLIVAN. *Hooleygan: Music, Mayhem, Good Vibrations*. Belfast, Blackstaff Press, 2010, p. 102.

interpeller les adolescents qui s’y intéressent, et ces discordances apparaissent dans une forme de média à laquelle ils ont plus de chances d’être exposés et qui capture mieux que tout autre média le double choc du punk, ses dissonances visuelles et sonores : la télévision.

1.2.4. La télévision

Si certaines pratiques culturelles et loisirs des Nord-Irlandais sont spécifiques à l’une ou l’autre des deux communautés ethno-nationales, les téléspectateurs catholiques aussi bien que protestants ont accès aux mêmes émissions. Au moment où émerge le punk, la télévision est la forme de divertissement la plus répandue au Royaume-Uni. Pour neuf personnes sur dix, la télévision est la principale forme de divertissement, et les téléspectateurs passent en moyenne seize heures par semaine devant le petit écran, et vingt heures en hiver. Les émissions les plus populaires atteignent des audimats impressionnants. Il n’existe que trois chaînes télévisées – BBC One, BBC Two et ITV en Grande Bretagne et UTV en Irlande du Nord – et même si les magnétoscopes se répandent peu à peu – il y en a 136 000 à la fin de 1978 – permettant aux foyers qui en bénéficient d’enregistrer leurs émissions préférées et de les visionner à leur guise, la fin des années 1970 est une période où la culture populaire télévisuelle est largement partagée, comme le souligne l’historien Dominic Sandbrook : « It was at these moments, perhaps more than ever before or since, that Britain came closest to being one nation united by a common culture »¹⁸⁰. Alors que les chaînes radio ne diffusent pas de musique punk – à l’exception de l’émission du disc-jockey John Peel sur BBC Radio One, que nous avons déjà mentionnée – des reportages sont consacrés au phénomène, mais dans un premier temps elles apparaissent sur des émissions locales anglaises, non diffusées en Irlande du Nord. Les groupes passent rarement à la télévision pour interpréter leurs chansons. En 1976 il y a encore très peu de groupes de punk britanniques, et la plupart d’entre eux n’ont pas encore enregistré de morceaux – le premier single punk est « New Rose » des Damned, qui sort le 22 octobre sur le label Stiff Records. Cependant, dès l’été 1977, à cause de la présence de plusieurs chansons punk ou new wave dans le hit-parade, plusieurs groupes sont invités à monter sur la scène d’émissions tel que *Top of the Pops* sur BBC One ou le *Old Grey*

¹⁸⁰ SANDBROOK, Dominic. *Seasons in the Sun: The Battle for Britain, 1974-1979*. Londres, Penguin, 2013, p. 20-21.

Whistle Test sur BBC Two, chaînes accessibles dans tout le Royaume-Uni¹⁸¹. La plupart des formations qui passent sur *Top of the Pops* jouent de la pop ou du disco¹⁸². Le 14 juillet 1977, un clip des Sex Pistols jouant « Pretty Vacant » est diffusé dans l'émission *Top of the Pops*¹⁸³. C'est la première fois qu'une représentation musicale du groupe – qui est davantage connu pour ses provocations que pour sa production musicale – est diffusée sur une chaîne nationale (plutôt que locale), dans une émission regardée dans des millions de foyers¹⁸⁴. Dans ses mémoires, le journaliste nord-irlandais Henry McDonald raconte sa première exposition au punk lors d'un séjour en Angleterre en 1977. Comme beaucoup de familles catholiques souhaitant éviter les manifestations orangistes du douze juillet¹⁸⁵, McDonald et ses parents partent à Brighton pour séjourner chez des amis :

On the night we arrived, their son Adrian, Aidy, was sitting in the family living room listening to *Top of the Pops*. Following the formal introductions, we sat down together in front of the television set. Up until then I had no interest in popular music, believing it to be the preserve of screaming girls (Bay City Rollers, Flintlock etc) and students. That was until a group of gnarling, offensive, cheesecloth-wearing young working-class men stormed onto the music scene. On our first evening in Brighton and Hove, the Sex Pistols appeared on screen and Johnny Rotten “Destroy” T-Shirt, bright orange hair and permanent sneer sang “Pretty Vacant”. In that instant I knew this was all for me!¹⁸⁶

Cet extrait illustre l'importance de la télévision comme source de divertissement sanctionnée par toute la famille et omniprésente dans le domicile familial. L'espace réservé à la

¹⁸¹ *Top of the Pops* est une émission consacrée aux groupes et artistes ayant un single dans le hit-parade, alors que le *Old Grey Whistle Test* s'intéresse principalement au format *album-oriented rock* : rock progressif, blues rock, rock psychédélique, etc.

¹⁸² Ainsi, les Adverts, Generation X, les Boomtown Rats, les Saints, les Stranglers, et les Jam apparaissent tous dans l'émission. On trouve également d'autres artistes qui, sans être généralement considérés comme *punks*, seront associés à la new wave : Elvis Costello, Eddie and the Hot Rods, John Otway et Wild Willy Barrett, Graham Parker and The et The Tom Robinson Band (avec lequel tournera Stiff Little Fingers).

¹⁸³ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 380-381.

¹⁸⁴ En 1979, l'audimat atteint un seuil maximum de dix-neuf millions de téléspectateurs. O'CASEY, Matt. *The Story of 1979* [film documentaire]. BBC Four, 2014.

¹⁸⁵ Chaque année, le 12 juillet, les membres de l'Ordre d'Orange manifestent dans les rues des principales villes d'Irlande du Nord pour fêter la victoire du roi protestant Guillaume d'Orange contre le roi catholique Jacques II. Ces manifestations – qui traversent souvent des quartiers catholiques – donnent souvent lieu à des altercations entre catholiques et protestants et, parfois, à des émeutes.

¹⁸⁶ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 56.

famille (« family living room »), qui accueille des invités (« formal introductions ») et qui reste un des derniers lieux de vivre-ensemble intergénérationnel (« we sat down together in front of the television set ») se voit envahi par une cacophonie sonore et visuelle. L'exclamation de Henry McDonald, (« I knew this was all for me! ») devient dans le témoignage donné dans *It Makes You Want to Spit*: « Yes, yes, that's for me ! »¹⁸⁷. Il s'agit d'un cri de libération et de défi à l'adresse des générations précédentes¹⁸⁸. *For me, not for you !* Après cette découverte – souvent décrite en des termes évoquant une épiphanie – les jeunes qui veulent rejoindre la subculture liée au punk rock ou s'investir dans la scène locale doivent se tourner vers l'une des seules formes de média qui fournisse des informations sur la vie punk locale : les fanzines.

1.2.5. Les fanzines

La presse musicale et l'émission radiophonique de John Peel ne couvrent les scènes régionales que de manière sporadique ; les émissions télévisées y font quelques rares références dans des reportages sur les subcultures jeunes. Afin de découvrir les groupes issus de scènes locales, de se tenir au courant des dates de leurs concerts et des dernières sorties de disques, les punks dépendent des fanzines. Les fanzines (contraction de *fan* et de *magazine*) ont quelques prédécesseurs dans les décennies précédentes mais selon Samuel Etienne – géomorphologue et spécialiste des fanzines – le « punk est cependant l'étincelle qui va allumer le feu de la presse musicale parallèle ». Les fanzines sont un « média non commercial, non professionnel, à faible diffusion où les animateurs assurent à la fois les rôles de rédacteurs, éditeurs, distributeurs » ; ils ont la « double fonction d'occupation des niches musicales délaissées par la presse commerciale et de reflet des valeurs du courant musical d'inscription »¹⁸⁹. Ces valeurs sont reflétées dans les styles littéraire et visuel adoptés par leurs créateurs, comme le souligne Olivier Penot-Lacassagne :

Le langage y était mimétique : volontairement argotique, à l'orthographe approximative, abondant en coquilles et en barbarismes grammaticaux. Illustrations et topographie reflétaient le style

¹⁸⁷ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 112.

¹⁸⁸ La réaction des parents varie, mais est généralement plus ambiguë que l'on pourrait croire ; elle n'est pas systématiquement caractérisée par l'opposition. Voir chapitre 1.5.1.1.

¹⁸⁹ ETIENNE, Samuel. « "First & Last & Always" : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative ». *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2003, vol. 2, n°1, p. 3-10.

anarchique du mouvement. Prévalaient l'impression d'urgence et de bricolage, la sensation de précipitation et d'immédiateté¹⁹⁰.

Cette sensation de précipitation et d'immédiateté contribue à en faire un média éphémère :

Punk in its own eyes was a disposable culture. These fanzines, flyers, posters were manufactured cheaply and on the sly: the Xerox machine was king, the paper stocks were cheap and unstable. The pasteups that constituted the basis of the Xeroxes were more often than not lost, and the ephemeral nature of these artefacts heightened still by the transient lifestyles of the key players, whether fans, musicians, writers, or artists¹⁹¹.

En Irlande du Nord, des dizaines de fanzines punk sont créés, inspirés des premiers fanzines punks tels *Private World* (fondé en Angleterre par Mark Perry, en 1976) et *Ripped and Torn* (Ecosse). Les fanzines contiennent des chroniques de concerts et d'album, des commentaires sur divers sujets, et surtout des informations sur les concerts et les nouvelles parutions des groupes locaux qui ne figurent pas toujours dans les magazines de la presse musicale. Le premier fanzine punk apparaît en Irlande du Nord en 1977 sous le nom de *Private World*, à Belfast. Bientôt, on en trouve dans toutes les villes : *Private World* à Derry, *Plastic World/Positive Reaction* à Omagh, *Germ* à Coleraine, *Laughing Gravy* à Bangor, *These Days* à Dungannon... La plupart des fanzines nord-irlandais n'ont que quelques numéros – parfois même un seul – et sont publiés de manière irrégulière, avec un tirage très limité : les exemplaires se comptent en dizaines, ou en centaines pour les plus populaires. En effet, les photocopieuses sont encore peu répandues dans la région et le prix de la copie est élevé, comme l'explique Robert Scott, le créateur de *Laughing Gravy* :

You have to remember that back then photocopiers were pretty rare beasts and every household didn't have their own high tech printing facilities. I remember spending half a day trying to master the dreaded Gestetner duplicator, getting covered in crap and practically losing limbs until deciding that life was too short to waste wrestling with the cutting-edge of Hungarian engineering. The first issue was a black and white photocopy made at a local office supplies company where they charged 20p a sheet or something ridiculous like that¹⁹².

¹⁹⁰ PENOT-LACASSAGNE, Olivier. « 1968-1978 : les métamorphoses de la contre-culture » dans BOURSEILLER, Christophe, *et al. Op. cit.*, p. 230.

¹⁹¹ KUGELBERG, Johan. « On Punk : An Aesthetic » dans KUGELBERG, Johan, *et al. Op. cit.*, p. 45.

¹⁹² O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 80.

Certains créateurs de fanzine vendent leurs premiers numéros à perte à cause du coût de production, ce qui les pousse à trouver d'autres solutions, comme le raconte Paul Burgess, le batteur et parolier du groupe Ruefrefx : « Myself, Kelly and Coulter also produced a fanzine ('Complete Control') and Kelly's Ma - who was an office cleaner - surreptitiously photo-copied them for us! So in short, we were really into the whole subversion side of it big time! »¹⁹³. Le plus influent des fanzines nord-irlandais est *Alternative Ulster*, créé par Gavin Martin et Dave McCullough, deux adolescents de Bangor, en 1977. Ne pouvant se permettre de photocopier plusieurs exemplaires, Martin écrit aux Buzzcocks à Manchester, et Richard Boon, le manager du groupe, en fait une cinquantaine de copies. Le premier numéro sort en septembre 1977¹⁹⁴. En raison de ce lien avec Manchester, Steven Morrissey – le futur chanteur des Smiths – contribuera à plusieurs numéros de ce fanzine. Le deuxième numéro de *Alternative Ulster* a un tirage de cinq cent exemplaires, grâce à Dave Hyndman, le gérant de *Just Books*, une librairie anarchiste belfastoise¹⁹⁵. *Alternative Ulster* se démarque par son succès relatif : il sera vendu dans plusieurs magasins de disques en Grande Bretagne, et permettra à ses deux auteurs de travailler pour *Sounds* et pour le *NME*. Par ailleurs, le fanzine inspirera la chanson du même nom composée par le groupe belfastois Stiff Little Fingers. Peu de fanzines nord-irlandais ont un tel succès, mais ils demeurent un moyen de communication crucial : ils permettent de tenir les punks informés de ce qui se passe sur la scène émergente.

1.3. L'émergence d'une scène punk en Irlande du Nord

1.3.1. La scène : questions de définition

Avant d'aborder le sujet de l'émergence d'une scène punk en Irlande du Nord, il nous faut d'abord définir le concept de *scène*. Selon le sociologue Andy Bennett, le terme *scène musicale* est d'abord employé par des journalistes américains dans les années 1940, en référence au milieu du jazz, puis est étendu à tous les genres de musique ainsi qu'à d'autres pratiques artistiques et culturelles. Ce n'est que dans les années 1990 que des universitaires et notamment Will Straw lui donnent une définition théorique. Dans l'ouvrage *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*,

¹⁹³ *Ibid.*, p. 174.

¹⁹⁴ Le premier numéro de *Alternative Ulster* est le numéro sept. *Ibid.*, p.18.

¹⁹⁵ Voir chapitre 1.3.3.2.

Andy Bennett et son collègue sociologue Richard A. Peterson distinguent trois types de scènes : les scènes locales, les scènes translocales et les scènes virtuelles. Nous ne nous préoccupons pas de cette dernière, car la période que nous étudions précède la démocratisation d'outils informatiques et notamment l'Internet. Les deux auteurs définissent ainsi le concept de scène locale :

We view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene. The focused activity we are interested in here, of course, centers on a particular style of music, but such music scenes characteristically involve other diverse lifestyle elements as well. These usually include a distinctive style of dancing, a particular range of psychoactive drugs, style of dress, politics, and the like¹⁹⁶.

Cette définition nous permet de poser les jalons de notre propre travail de recherche. Nous nous focalisons principalement sur « l'activité sociale » qui se développe autour de la musique punk rock dans les villes de Belfast, Derry et, dans une moindre mesure, Bangor, de 1976 à 1983, période pendant laquelle fans de punk rock – que nous appellerons simplement *punks* – musiciens et entrepreneurs sont amenés à collaborer étroitement, soit parce qu'ils sont passionnés par ce genre de rock émergent, soit parce qu'ils tirent profit d'une manière ou d'une autre de cette scène dynamique. Si la scène locale punk nord-irlandaise est limitée dans le temps et dans l'espace, elle n'est pas cloisonnée ou isolée. Les liens qu'elle entretient avec d'autres scènes se déroulent à plusieurs niveaux : à l'échelle intra-régionale (liens entre les scènes de Belfast, Bangor, Derry et ailleurs), à l'échelle intra-insulaire (Derry, Belfast et Dublin), à l'échelle inter-insulaire (Londres, Manchester, etc), et à l'échelle internationale (Paris, New York). Les flux qui circulent entre ces différents pôles sont de plusieurs natures : flux migratoires (temporaires ou plus permanents : tournées de groupes, musiciens qui émigrent, étudiants, agents A&R), flux monétaires, flux de biens (disques, démos, fanzines...) et flux de données immatérielles (informations, conseils). La scène – ou les scènes – nord-irlandaises sont donc translocales : « They interact with each other

¹⁹⁶ BENNETT, Andy, PETERSON, Richard A., dir. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville : Vanderbilt University Press, 2004, p. 8.

through the exchange of recordings, bands, fans, and fanzines. These we call translocal scenes because, while they are local, they are also connected with groups of kindred spirits many miles away »¹⁹⁷. Bennett et Peterson constatent que si certaines scènes musicales sont caractérisées par une autonomie relative vis-à-vis des réseaux de musique populaire déjà établis – et c’est généralement le cas des scènes punks qui émergent un peu partout en Europe – elles ont tendance à s’imbriquer progressivement dans l’industrie de la musique : « Scenes are often regarded as informal assemblages, but scenes that flourish become imbedded in a music industry »¹⁹⁸. Les frontières entre industrie de la musique et scène locale – économie à petite échelle qui existe grâce à l’activité de collectifs, de volontaires, de petits entrepreneurs qui sont en général eux-mêmes des fans – sont poreuses et floues. Le concept de *scène*, s’il nous semble pertinent pour notre étude, ne fait pas l’unanimité dans le champ des études de la musique populaire. Le sociologue Nick Crossley rejette le concept car il estime que sa définition est trop vague à cause de son utilisation imprécise par les fans de musique et par les journalistes, mais également à cause des multiples définitions qui ont été données au terme dans le champ académique¹⁹⁹. Crossley préfère parler de *monde (world)*, qu’il définit ainsi :

A world [...] is a ‘space’, social and physical, of interaction and of the shared meanings, symbols, definitions, objects and practices generated, across time, by such interaction. [...] Worlds form when and because actors are brought together by a shared interest or circumstance. Or, rather, when they are repeatedly brought together in interaction situations such that shared meanings, habits and conventions begin to take shape. Furthermore, in the course of their interaction they may generate ‘internal goods’; that is objects or ends which have value within their world but not outside of it²⁰⁰.

Pourtant, cette description pourrait tout aussi bien être appliquée au concept de *scène*. Par ailleurs, le terme *monde* risque de donner l’impression qu’il s’agit d’un milieu clos, fini, total, alors que nous préférons accentuer le caractère translocal de la scène nord-irlandaise : nous conserverons donc le terme *scène*. Si nous décidons malgré tout de nous appuyer sur les travaux de Crossley, c’est parce qu’ils reposent sur l’analyse concrète des interactions entre acteurs inscrits dans des réseaux sociaux :

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹⁹ CROSSLEY, Nick. 2015. *Op. cit.*, p. 28.

²⁰⁰ *Ibid.* p. 29.

Network structures are [...] structures of relations and interactions between flesh and blood actors who act purposively and enjoy a capacity for self-reflection, deliberation and choice. Such structures are important because they contribute to the process whereby emergent properties arise from interactions which variously empower and constrain the actors involved. Actors' opportunities for action may be affected by their position in a network, as by their stock of resources, the balance of power in their relations and the conventions of their field of action. This affects their liberty but does not alter their ontological status as actors. Relatively powerless and constrained actors are still actors²⁰¹.

Pour qu'une scène émerge, il ne suffit pas qu'il y ait des acteurs intéressés par un genre de musique donné, il faut qu'il existe un nombre suffisamment important de ces individus :

The establishment of a new musical world such as punk requires resources (skills, equipment, spaces to rehearse) and a big enough body of people willing both to put those resources at its disposal, where they have them, and to play the various roles required for a flourishing music world: e.g. artists, audiences, managers, promoters, roadies, etc. Over time a music world may recruit and convert neophytes for these roles, swelling its ranks, but only if it first has something to offer them in the form of gigs to attend, bands to follow, etc., and that necessitates a small but big enough group of people with the necessary resources and orientations at the outset: a critical mass²⁰².

Selon Crossley, le phénomène punk émerge à Londres et dans les autres villes britanniques qu'il a étudiées (Manchester, Liverpool et Sheffield) lorsque les acteurs qui s'inscrivent dans les réseaux sociaux punk de ces villes atteignent une masse critique :

New musical movements, like social movements, require a critical mass of interested actors. The more densely networked that mass is, the higher the degree of its members and the smaller the diameter of the network as a whole, the more likely it is to transmogrify into a coherent scene or movement²⁰³.

Le contexte économique et les enjeux sociaux de l'époque – crise économique, position subordonnée des femmes, des minorités sexuelles et ethniques, l'ennui, la lutte générationnelle, l'état (prétendument) moribond de la musique populaire, etc. – constituent la matrice dans laquelle

²⁰¹ CROSSLEY, Nick. « Pretty Connected: The Social Network of the Early UK Punk Movement ». *Theory, Culture & Society*, 2008, Vol. 25, n°6, p. 91.

²⁰² CROSSLEY, Nick. 2015. *Op. cit.*, p. 237.

²⁰³ CROSSLEY, Nick. 2008. *Op. cit.*, p. 113.

émerge le phénomène punk mais ne permettent pas d'expliquer *comment* elle émerge. Selon Crossley, le punk britannique est le produit d'interactions menées à l'intérieur de réseaux sociaux. En Irlande du Nord, la scène punk émerge grâce aux actions et aux interactions des acteurs de réseaux sociaux punk qui atteignent une masse critique dans un contexte où il n'existe pas d'infrastructures susceptibles de porter une scène rock énergique.

Dans ses travaux, Crossley représente les différents réseaux sociaux qu'il a étudiés sous forme de graphiques, où les participants prennent la forme de nœuds dont les interactions sont signalées par des droites ou *chemins*. Au centre de ces graphiques, il place le nœud par lequel passe le plus de chemins, c'est-à-dire l'individu qui interagit le plus avec tous les autres individus du réseau : à Londres, par exemple, il s'agit de Malcolm McLaren. Nous ne pouvons pas reproduire un tel graphique pour la scène nord-irlandaise car nous n'avons pas suffisamment de données à notre disposition. Cela nous demanderait non seulement de connaître avec précision l'identité de tous les acteurs principaux des scènes de Belfast, de Derry et d'autres villes mais également les liens qu'ils entretiennent entre eux à un moment précis dans le temps. Si les acteurs et interactions des scènes anglaises et en particulier celle de Londres sont bien documentés dans la presse musicale dès l'émergence du punk, pour l'Irlande du Nord, le travail reste en grande partie à faire, et la tâche est compliquée par la difficulté d'identifier le rôle précis joué par chaque individu, en raison du conflit mémoriel et de la difficulté à localiser les sources. S'il est à présent impossible de dresser une histoire exhaustive de la scène nord-irlandaise, nous avons néanmoins recueilli suffisamment de données sur les acteurs principaux et leurs interactions pour pouvoir expliquer comment elle a pu émerger²⁰⁴.

1.3.2. La scène musicale nord-irlandaise des années 1970 : un « désert rock » ?

²⁰⁴ Nous employons le terme *scène* au singulier. En réalité, on peut considérer qu'il existe deux scènes principales en Irlande du Nord : la scène belfastoise et la scène de Derry. Cependant, la scène de Derry de la période étudiée comporte peu de groupes, aucune maison de disque indépendante importante, et aucun label qui édite des groupes de punk rock. Les deux plus grands groupes de la ville, les Undertones et les Moondogs, sont obligés d'éditer leurs premiers singles sur un label belfastois, Good Vibrations. En effet, Belfast est l'épicentre de la scène punk nord-irlandaise. Nous retiendrons donc le terme *scène* au singulier, et nous apporterons des précisions sur la scène de Derry lorsque cela sera pertinent.

Le rock en Irlande est l'héritier direct des *showbands*, que ce soit en République d'Irlande ou en Irlande du Nord²⁰⁵. Ces groupes, qui au cours des années 1950 remplacent petit à petit les orchestres dans les salles de bal de l'île, reprennent des morceaux de country, de gospel, de swing, de calypso, de variété, des chansons issues de comédies musicales, des airs traditionnels irlandais ainsi que les premiers hits de rock'n'roll, ponctuant parfois leurs représentations de sketches et de chansons humoristiques²⁰⁶. Spécificité irlandaise, ils domineront le paysage musical de l'île pendant les années 1960 et, dans les zones rurales, jusqu'à la fin de la décennie suivante²⁰⁷. Si aux yeux des futurs musiciens rock les showbands sont des groupes « ringards » jouant des versions édulcorées de chansons de rock'n'roll – « Showbands were crap. Musically, they were a death », dira Bob Geldof des Boomtown Rats²⁰⁸ – ils ont pourtant le mérite d'introduire ce genre de

²⁰⁵ Avant le rock, il y eut à Belfast une importante scène jazz. Le stationnement de troupes américaines en Irlande du Nord, premier point de chute de l'armée américaine au Royaume-Uni pendant la seconde guerre mondiale, donna une impulsion à une scène locale déjà existante. Pendant les années 1950 et au début des années 1960, des artistes tels que Delta 4, Otilie Patterson or Gay McIntyre s'y illustrèrent. « Blow by Blow: Jazz in the North ». Exposition au *Yeah Music Centre*, Belfast. Visitée le 10/07/14.

²⁰⁶ En 1955, plus d'une centaine de salles de bal sont mentionnées dans le *Belfast Telegraph*. Dans les stations balnéaires, ces salles ouvrent tous les jours jusqu'à une heure du matin, sauf le dimanche. La danse fait également partie de la culture rurale, et des soirées dansantes sont organisées dans des salles des fêtes, des hôtels, et dans des salles appartenant à l'Ordre Orange ou à l'Ancien Ordre des Hiberniens. Selon la taille de la salle et la localité, des petits groupes de musiciens locaux ou des orchestres de quinze ou vingt personnes reprennent des chansons entendues à la radio, des bandes originales de films diffusés au cinéma ou des airs de big band. La culture de la danse, vestiges de l'Irlande d'avant-guerre, permet à la fois de codifier et de contrôler les interactions entre les sexes – le prêtre ou le pasteur veille à ce que la morale soit respectée et à ce que l'alcool ne soit pas consommé – et offre une forme de divertissement intergénérationnelle avant l'ère de la télévision. Dans ce contexte, les nouveaux styles de musique populaire et de danse importés des Etats-Unis et interprétés par les showbands sont perçus comme une menace. Ainsi, en 1956, le conseil municipal de la ville de Limivady fait interdire la danse du jive ou du jitterbug – styles de danse associés au rock'n'roll – dans l'hôtel de ville sous le prétexte que les danseurs risquent de provoquer la fissure des plafonds. SMYTH, Peter. *Changing Times: Life in 1950s Northern Ireland*. Newtownards : Colourpoint Books, 2012, p.70-71.

²⁰⁷ En Irlande du Nord, on trouve les Plattermen (Omagh), les Johnny Quigley Allstars (Derry), les Melody Aces (Newtownstewart), Billy Brown and The Freshmen (Ballymena) qui joueront en première partie des Beach Boys à Belfast (le 3 mai 1967). En république d'Irlande, il y a Dickie Rock and The Miami Showband, (Dublin), Joe Dolan and The Drifters (Mullingar), Butch Moore and The Capitol (Dublin et Galway) (SMYTH, Gerry. *Noisy Island: A Short History Of Irish Popular Music*. Cork : Cork University Press, 2005., p. 14). Bien que les showbands soient spécifiques à l'Irlande, il existe des phénomènes similaires dans d'autres pays. Ainsi, en Italie, des orchestres ou des chanteurs réinterprètent dans d'autres genres des chansons de rock'n'roll (TOMATIS, Jacopo. « A Dangerous Dance: Rock'n'Roll in 1950s Italy through the Media » [communication]. Colloque *Rock et violences en Europe*, Université de Rouen, 01/06/17). Ecouter par exemple la reprise de « Rock Around The Clock » par le chanteur italien Renato Carosone (Pathé, c.1956).

²⁰⁸ *From A Whisper To A Scream* [film documentaire], RTE, 2000.

musique à un nouveau public²⁰⁹. Pour beaucoup d'Irlandais dans les années 1960 et 1970, les showbands représentent la seule opportunité pour la jeunesse rurale d'entendre leurs morceaux préférés joués en *live*, comme le souligne Gerry Smyth : « The best showbands played your favourite songs, they played them well and played them on your own doorstep. In a very real sense, these groups were more important than the hopelessly remote originals they were aping »²¹⁰. Cependant, une partie de la jeunesse, dans les villes surtout, se tourne vers des genres de musique qui émergent pendant la première moitié des années 1960 : la beat et le rhythm and blues. La réussite commerciale de ces genres en Grande Bretagne et le passage à Belfast des Beatles en 1963 (au Ritz) et des Rolling Stones l'année suivante (au Ulster Hall) encourage l'émergence d'une scène locale à Belfast, dont l'épicentre est le Maritime Hotel²¹¹. Plusieurs musiciens locaux, ravis de pouvoir quitter les showbands, forment des groupes de rhythm and blues : les Wheels, les Aztecs, les Alleycatz et surtout Them. Ce dernier groupe, dans lequel chante Van Morrison, produit plusieurs morceaux qui figurent dans le *Top Ten* du hit-parade britannique, dont la célèbre chanson « Gloria » en 1964²¹². Belfast, en partie grâce aux liens qu'entretient l'Irlande du Nord avec la Grande Bretagne et la mise en place d'un Etat-Providence dans tout le Royaume-Uni, devient la capitale du rock : « It might be hard to appreciate today but in the 1960s Belfast was culturally a more confident and exciting place than Dublin », affirment McLaughlin et McLoone²¹³. Pendant la seconde moitié des années 1960, de nombreux groupes et artistes d'envergure internationale participent au Festival de Belfast²¹⁴ à la Queen's University: Joan Baez, Pete Seeger, John Lee Hooker, Ravi Shankar et Jimi Hendrix... Ce dernier produit et participe à un album du groupe de rock belfastois Eire Apparent en 1969. Pendant la seconde

²⁰⁹ Par ailleurs, malgré les critiques que leur adressent les musiciens rock, beaucoup d'entre eux (ainsi que des figures de la musique traditionnelle irlandaise) firent leurs armes dans des showbands (Van Morrison, Rory Gallagher, Henry McCullough...). MCLAUGHLIN, Noel, *et al. Op. cit.*, p. 28.

²¹⁰ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 15.

²¹¹ MCLAUGHLIN, Noel, *et al. Op. cit.*, p. 44.

²¹² « Gloria » sera reprise par le groupe de punk new-yorkais le Patti Smith Group dans l'album *Horses* (Arista, 1975). En 1967, Van Morrison émigre aux Etats-Unis, où il s'embarque dans une carrière solo brillante, produisant des albums à la croisée du folk et de la soul. Voir MCLAUGHLIN, Noel, *et al. Op. cit.*, p. 99-115.

²¹³ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁴ Lancée en 1961 par des étudiants de la Queen's University, le festival de Belfast (*Belfast Festival*) organise des projections de films, des représentations théâtrales, des concerts et des séances de lectures de figures littéraires telles que Anthony Burgess, Patrick Kavanagh, Seamus Heaney, Derek Mahon et bien d'autres. « History of the Festival ». *Belfast Festival Anthology*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.belfastfestivalanthology.com/>

moitié des années 1960, les jeunes des quartiers catholiques aussi bien que protestants peuvent prendre part à une scène rock dynamique et assister à des concerts de groupes locaux et internationaux, aussi bien à Belfast qu'à Derry. Cependant, comme nous l'avons évoqué dans un chapitre précédent, les « Troubles » qui émergent à la fin de la décennie mettent fin à ces interactions intercommunautaires. Le conflit a également un impact sur la scène rock nord-irlandaise. Les groupes internationaux sont de plus en plus réticents à venir se produire dans la région. Le festival de Belfast est interrompu pendant deux ans mais lorsqu'il reprend en 1972, les organisateurs n'arrivent pas à convaincre des groupes internationaux d'y participer. Selon le journaliste Stuart Bailie, en 1971 Led Zeppelin est l'un des derniers groupes de rock international à donner un concert en Irlande du Nord avant l'émergence du pub rock et du punk²¹⁵. Rory Gallagher (de Cork) et Horslips (de Dublin) sont parmi les seuls artistes rock qui continuent de se produire régulièrement dans la région. Alors que Belfast fut, pendant la deuxième moitié des années 1960, la capitale rock de l'Irlande, il n'y a plus de scène rock locale. Cette situation est exacerbée en juillet 1975 lorsque trois membres du Miami Showband, l'un des showbands les plus populaires d'Irlande, sont assassinés par la UVF²¹⁶. Le « massacre du Miami Showband » choque l'opinion publique dans toute l'Irlande. Pour la première fois, un groupe de musique populaire a été pris pour cible de manière délibérée par une des parties du conflit. En plus de décourager davantage encore la venue de groupes internationaux, cet incident a un impact sur les pratiques des artistes locaux, comme le révèle un article du *Belfast Newsletter* datant du 3 décembre 1976 :

Music may have charms, but to go and make it in many parts of Northern Ireland can be frightening. For, increasingly, due to the troubles situation showbands and groups are confining themselves to their own localities. A spokesman for the Northern Ireland Musician's Association said last night: "There is not the same movement round the country that there once was, for many of our members

²¹⁵ BAILIE, Stuart. « Pop Matters » dans CARRUTHERS, Mark, *Op. cit.*, p. 196. C'est lors de ce concert, donné au Ulster Hall le 5 mars 1971, que Led Zeppelin joue le célèbre morceau « Stairway to Heaven » en public pour la toute première fois. « Ulster Hall 1971 - surely the rock concert of the decade? ». *The Belfast Telegraph*, 12/12/2007. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.belfasttelegraph.co.uk/entertainment/music/news/ulster-hall-1971-surely-the-rock-concert-of-the-decade-28070578.html>

²¹⁶ Le 31 juillet 1975, le minibus qui transporte le Miami Showband est intercepté par des membres de l'UVF alors que le groupe prend la route pour se rendre à Dublin après un concert à Banbride, en Irlande du Nord (SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 49). Deux membres de l'UVF tentent de planter une bombe qui explose prématurément. Leurs camarades ouvrent alors le feu sur les membres du Miami Showband, tuant trois d'entre eux.

are afraid to venture far. Some are still doing quite well financially, but others have been badly hit. Yet they value their own lives more than money — and I don't blame them" [...]. [The spokesman] said that since the murder near the border of some members of the Miami Showband, musicians had been restricting themselves even more as regards the distances travelled to venues. Musicians were musicians and not politicians, but more and more they were having to "stick to their own areas". In Belfast, as elsewhere, if a band played in an area of one particular persuasion it would be more reluctant to go to an opposite one the next week.²¹⁷

Cet article semble conforter le constat émis par les auteurs du livre *It Makes You Want to Spit* : « Belfast [in the mid-1970s] like everywhere else in the province, was starved of first class entertainment, as most top international artistes were unwilling to make the daunting trip to this province »²¹⁸. Pourtant, l'impact des « Troubles » sur le paysage musical nord-irlandais ne doit pas être exagéré. En plus de Rory Gallagher et de Horslips, une poignée d'artistes internationaux continuent de se rendre en Irlande du Nord. En 1974, l'artiste américain Chuck Berry défie la grève menée par la Ulster Workers Council et donne un concert de rock'n'roll au ABC Cinema de Belfast²¹⁹. Les Bay City Rollers et Garry Glitter se produisent dans la région en 1976. La même année, les groupes de pub rock Dr. Feelgood et Eddie and The Hot Rods donnent des concerts à Belfast. Le promoteur de concerts de country Jim Aiken a des contacts avec l'agence de promotion Asgard à Londres (elle-même fondée par un Nord-Irlandais) ainsi qu'aux Etats-Unis et réussit à faire venir des artistes internationaux²²⁰. L'Irlande du Nord est loin d'être un désert musical : les scènes de la musique traditionnelle irlandaise et de la country sont dynamiques, et les showbands continuent de tourner malgré tout. En réalité, c'est uniquement la scène rock locale qui manque de dynamisme. Ceci est à interpréter dans un contexte international :

In 1976, the state of rock music everywhere looked (and sounded) glum. The excitement of the 1960s and the experiments of the early 1970s seemed to have given way to either pretentious

²¹⁷ « Musical Scares ». *Belfast Newsletter*, 03/12/76.

²¹⁸ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. iii.

²¹⁹ Seule une vingtaine de spectateurs osent s'y rendre. La grève est menée par un groupe de loyalistes dans le but de mettre fin à l'accord de Sunningdale, une tentative de rassembler unionistes et nationalistes dans un même gouvernement (voir chapitre 1.1.1.). PRESTON, Allen. « Chuck Berry defied Ulster Workers' Council strike to play to 20 Belfast fans ». *The Belfast Telegraph*, 20/03/17. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11522565/Derek-Chinnery-Radio-1-Controller-obituary.html>

²²⁰ Leitch, Kyle. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

bombast or somnambulistic country-rock [...]. Like the persistent sound that is only noticed when it stops, the lethargy and complacency of mainstream rock only became obvious after it had been blown away in the storm [of punk rock]²²¹.

En effet, les seuls musiciens locaux qui jouent une forme de rock sont des groupes qui, plutôt que de composer leurs propres morceaux, font des reprises de blues rock et de rock progressif dans les bars et les pubs des villes. Si le conflit a un impact sur la scène rock nord-irlandaise, c'est parce qu'il a coupé son élan à la fin des années 1960, à un moment où elle était encore en plein essor. Des infrastructures susceptibles de porter une scène rock n'ont pas eu le temps d'être développées avant l'émergence des « Troubles » alors qu'elles existent déjà pour les showbands, la country et la musique traditionnelle irlandaise²²². Par conséquent, les musiciens de rock nord-irlandais s'exilent. Henry McCullough, le guitariste du groupe Eire Apparent, émigre à Londres et joue avec Joe Cocker puis dans Wings, le groupe de Paul McCartney. Le chanteur de Eire Apparent émigre lui aussi à Londres et forme un groupe de pub rock, Clancy. Les belfastois Eric Bell et Gary Moore partent à Dublin : Bell joue dans le célèbre groupe de hard rock Thin Lizzy et Gary Moore fonde le groupe de blues rock Skid Row (puis remplace Bell dans Thin Lizzy). Or, selon le sociologue Nick Crossley, une scène musicale ne peut émerger que si un réseau d'acteurs atteint une masse critique. Sans infrastructures adaptées, il n'y a rien pour retenir les musiciens ; et l'absence de groupes locaux empêche à son tour le développement d'une industrie rock locale : il n'y a pas de label, de studio, ou d'agence de promotion tournés vers la musique rock. Le promoteur Jim Aiken (mentionné ci-dessus) se spécialise dans la country et ne cherche pas à faire venir en Irlande du Nord des groupes de rock. Au milieu des années 1970, un jeune homme entend remédier à cette situation. Eamonn McCann – qui, lorsqu'étudiant, fut une figure centrale du mouvement pour les droits civiques en Irlande du Nord²²³ – est attaché culturel à la

²²¹ MCLAUGHLIN, Noel, *et al. Op cit.*, p. 120.

²²² En 1964, Solomon and Peres, le plus grand distributeur de disques en Irlande du Nord – fondé en 1924 – lance Emerald Music, un label qui édite des disques de showbands, de musique traditionnelle irlandaise et de country. Le label dispose de plusieurs studios qu'il met à disposition de ses artistes. Emerald Music éditera les premiers albums de Rory Gallagher et de Van Morrison, mais il s'agit de ses seules excursions dans le genre du rock. Celui-ci n'est populaire que dans les zones urbaines de l'Irlande du Nord et est donc peu lucratif dans une région encore très rurale.

²²³ Il fut notamment membre de la Derry Housing Action Committee, association fondée en 1968 pour demander des meilleures conditions de logement à Derry ainsi que l'un des principaux organisateurs de la manifestation à Derry de la Northern Irish Civil Right Association, le 5 octobre 1968. Cet événement est considéré comme l'un des événements qui a contribué à déclencher les « Troubles ». Pour le rôle joué par Eamonn McCann et d'autres étudiants dans le

Queen's University de Belfast. En 1980, McCann sera le cofondateur d'une société de production de concerts, MCD Productions, mais à ce stade il a très peu d'expérience dans le domaine. Il tente tant bien que mal d'organiser des concerts de rock à Belfast, mais il a peu de contacts ou de ressources à sa disposition. Lorsque le punk rock émerge à Londres et encourage des dizaines de groupes à se former, il voit en cela l'opportunité d'organiser des concerts en Irlande du Nord, mais il est confronté à la difficulté de trouver des compagnies d'assurances prêtes à se porter garantes pour de tels concerts à une époque où le punk rock inquiète²²⁴. Selon Kyle Leitch, qui est alors le jeune gérant du magasin de disques indépendant belfastois Caroline Records²²⁵, l'absence d'une infrastructure rock suffisamment développée et connectée à l'industrie de la musique à Londres explique pourquoi l'Irlande du Nord est, pendant plusieurs années, un « désert rock ». Ce vide sera comblé par l'émergence d'une scène punk rock locale particulièrement dynamique.

1.3.3. Magasins de disque indépendants et labels

Dans les scènes étudiées par Crossley, les magasins de disque ainsi que les lieux où sont organisés des concerts sont considérés comme des « espaces punk »²²⁶. Nous préférons éviter ce terme, puisque, comme nous le verrons, ces espaces, bien que « pratiqués » par les punks, ne leur appartiennent pas. Néanmoins, ces lieux jouent un rôle crucial dans les scènes punk :

The distribution of end products is the most telling and obvious feature [of record stores], but record stores like Spillers [in Cardiff] also served as a hub for the culture of independence – flyers for gigs, distribution of local fanzines, musicians' wanted adverts – as well as a place where music fans congregated. That is not to suggest that music cannot thrive and prosper under altered conditions, but by its very nature it will be a different beast, not grounded in the spirit of mutual co-operation that governed the original independent ethos²²⁷.

Concrètement, ce sont des lieux qui attirent dans leur orbite des passionnés de musique et multiplient les possibilités d'interactions entre ces individus. En Irlande du Nord, et en particulier

mouvement des droits civiques en Irlande du Nord, voir PRINCE, Simon. « The Global Revolt of 1968 and Northern Ireland ». *The Historical Journal*, 2006, vol. 49, no. 3, p. 851–875.

²²⁴ Le concert des Clash au Ulster Hall en octobre 1977 sera annulé pour cette raison. Voir chapitre 1.3.4.

²²⁵ Leitch, Kyle. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

²²⁶ CROSSLEY, Nick. 2015. *Op. cit.*, p. 243.

²²⁷ OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 574.

à Belfast, le rôle joué par deux magasins de disques – Caroline Music et Good Vibrations – et leurs gérants respectifs donnent l'impulsion nécessaire à la constitution d'une scène punk locale.

1.3.3.1. Kyle Leitch et Caroline Music

En Irlande du Nord à la fin des années 1970, on se procure les disques soit dans des supérettes, soit dans des magasins de disques. Dans les deux cas, seuls les albums et singles qui correspondent aux goûts du plus grand nombre ont tendance à être stockés : artistes pop ou rock du hit-parade, rééditions d'anciens succès, et, dans le cas de l'Irlande du Nord, albums de country, genre populaire dans les zones rurales et les petites villes irlandaises²²⁸. Il est alors très difficile de se procurer des albums d'artistes qui ne figurent pas parmi ces catégories. A Belfast et dans les villes alentours, les seules boutiques où il est possible de trouver et de découvrir des artistes associés à des labels indépendants sont Caroline Music et Good Vibrations. Le film *Good Vibrations* (2013), qui s'inspire de la vie du Terri Hooley, propriétaire et gérant du magasin Good Vibrations et du label du même nom, a alimenté un mythe « Hooley », qui fait de cette personnalité le « parrain du punk nord-irlandais »²²⁹. Mais ce récit a contribué à passer sous silence l'importance d'autres acteurs qui ont joué un rôle clé dans la scène punk nord-irlandaise, et avant tout Kyle Leitch, le gérant du magasin Caroline Music.

Lorsqu'il est encore lycéen, Kyle Leitch travaille à temps partiel à Smyths for Records, magasin de disques de Lisburn²³⁰. Smyths for Records stocke essentiellement des titres « ennuyants » (« bland »), qui correspondent aux attentes du consommateur nord-irlandais moyen (« middlebrow »)²³¹, donc essentiellement de la country. Ce genre musical intéresse peu Leitch, mais il est capable de prédire avec exactitude quels singles deviendront des hits, ce qui lui permet d'anticiper les commandes. Après avoir quitté l'école, il est embauché à Smyths for Records à plein temps. Il y prend ses marques et devient rapidement sous-gérant du magasin. A travers un

²²⁸ Selon Kyle Leitch, les habitants de petites villes et des zones rurales d'Irlande du Nord n'écoutent pas la même musique que les Belfastois : il existe même des stations radio dédiées à leurs goûts. Aujourd'hui encore, la country est un genre populaire dans l'Irlande rurale. Voir par exemple la série de reportages sur la scène country nord-irlandaise, *Keepin' er Country* (BBC One Northern Ireland, 2016-2017).

²²⁹ Le terme est employé dans le texte de présentation du livre *Hooleygan* ainsi que de nombreux articles de presse qui concernent Terri Hooley.

²³⁰ Lisburn est une ville située à une quinzaine de kilomètres au sud-ouest de Belfast ; elle est associée à la communauté protestante.

²³¹ Leitch, Kyle. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

ami, il rencontre Lawrence Downer, le propriétaire de Caroline Music, magasin de disques indépendant ouvert en 1975²³² et situé au centre-ville de Belfast, à Anne Street, tout près des barrières de sécurité qui entourent le centre-ville²³³. Le magasin est nommé en hommage à Radio Caroline, la célèbre radio pirate qui diffuse des programmes à partir de navires ; un poster d'un des navires est affiché dans la boutique. En 1976 Leitch est recruté pour travailler comme acheteur et comme gérant du magasin, qui stocke de nombreux imports : il peut ainsi se laisser guider par ses propres goûts musicaux. Son arrivée à Caroline Music coïncide avec une période inédite de profusion musicale, liée à l'émergence d'artistes américains qui seront rétrospectivement associés au punk rock, au pub rock britannique puis au punk :

I happened to start out in '76. At the time I knew nothing about music, really. And then all of a sudden this thing happened and I was close to it and I loved it and I was instinctively drawn to the rebellion in it [...]. If you'd been there, it was such an assault, when you bought the music press, it was like there were hundreds of new bands, all wanting to make a statement. There was an explosion of creativity within that. It was extremely healthy. There was a rush to sign bands and all of a sudden punk was in vogue. It was as though the history of music didn't matter for a moment in time. And there was a bit of an arrogance to it. But if you were young and you're starting to get your hair looking a certain way and dressing a certain way... it was just like a big roller coaster, *a big... "slow boken(?)"/[inaudible] down the mountain.* [...] [It] was a very fast-moving environment. You had stuff [punk records] coming from everywhere, y'know²³⁴.

Soudain, des dizaines de singles sortent chaque semaine sur des labels indépendants ; certains groupes n'enregistrent qu'un ou deux morceaux avant de disparaître. Qu'il s'agisse du proto-punk ou punk américain, du pub rock ou du punk européens, la qualité de l'enregistrement et les arrangements sont parfois rudimentaires mais la musique est toujours empreinte d'énergie :

We didn't want to hear twenty-five minute solos... Poor old Emerson Lake and Palmer [the prog rock band]. I liked to look at them as everything that was wrong with music, y'know. A lot of fusion

²³² Roland Link, le biographe du groupe Stiff Little Fingers, donne 1971 comme année d'ouverture de Caroline Music : il s'agit d'une erreur (LINK, Roland. *Kicking Up a Racket: The Story of Stiff Little Fingers, 1977-1983*. Belfast : Appletree Press, 2009, p. 69).

²³³ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 194.

²³⁴ Leitch, Kyle. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15..

[music], big stadium bands. You know. [Whereas] this [punk] was very much your do-it-yourself²³⁵.

Kyle Leitch a seulement dix-huit ans, mais grâce à son expérience à Smyths for Records, il est déjà un acheteur doué. Les liens qu'il établit avec les professionnels du disque à travers l'Irlande, la Grande Bretagne et au-delà lui permettent de découvrir et d'obtenir des titres inédits et difficilement accessibles dans d'autres magasins en Irlande du Nord, à cause du faible tirage et de la distribution limitée de ces disques. Au-dessus du comptoir figure un tableau sur lequel Leitch inscrit le top 75 des sorties de la semaine, classés par ses propres soins : il y a tellement de sorties par semaine qu'il est obligé de rajouter des lignes au tableau et d'écrire en caractères de plus en plus petits. Leitch estime le nombre de vinyles qu'il réussira à vendre et contacte directement les labels par téléphone. Les commandes lui sont envoyées immédiatement, et Leitch envoie un chèque par voie postale. Il n'y a aucun contrat écrit : le système repose sur la confiance mutuelle entre les différents acteurs. En fin de semaine il réduit le prix des invendus afin de faire la place aux nouvelles sorties : selon Leitch, Terri Hooley vient souvent chercher une affaire parmi ces disques afin de les revendre lui-même à un prix plus élevé. La gestion adroite des flux de trésorerie assure la rentabilité et la longévité de Caroline Music, que Leitch gère jusqu'à son départ en 1982²³⁶. Leitch est en contact régulier avec de nombreux petits labels, qui sont en général des microentreprises – qui reposent souvent sur les majors pour la distribution et l'impression des vinyles – et dont il connaît les fondateurs. Ceux-ci font souvent également office de managers de groupes et cherchent à organiser des concerts pour les artistes qui figurent sur leurs labels. « In my capacity as Caroline's record buyer I was continually being asked by the mainland record pushers and promoters if I knew of any suitable live venues in Belfast where mainland bands could play »²³⁷. Ainsi, en 1976, Roger Armstrong, co-fondateur du label britannique Chiswick Records, qui édite plusieurs groupes de pub rock et, plus tard, de punk, demande à Leitch s'il peut organiser des concerts à Belfast²³⁸. Contrairement à ce qu'on entend souvent dans les témoignages de punks

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Selon Leitch, son successeur a des goûts musicaux plus « pop », ce qui semble suggérer que l'identité musicale ou le statut « alternatif » des magasins de disque indépendants sont fortement liés à la personnalité de leurs gérants.

²³⁷ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 69.

²³⁸ Parmi les nombreux artistes de ce label, on compte les Count Bishops, les 101ers (premier groupe de Joe Strummer), les Radiators from Space (Dublin), et, plus tard, les Damned, les Nipple Erectors (premier groupe de Shane

nord-irlandais, les groupes formés en Grande Bretagne n'ont pas trop peur du conflit pour venir se produire en Irlande du Nord : il y a une réelle demande de la part de managers et de gérants de labels. C'est l'absence d'une infrastructure pour ce genre de rock émergent qui empêche la venue de groupes étrangers : seuls les groupes de heavy metal, de rock progressif et de rock que l'on qualifie aujourd'hui de « classique » sont acceptés dans la plupart des lieux de concert. Kyle Leitch peine donc à trouver une salle, mais il finit par convaincre Dermot Moffat, le gérant du Pound, un bar situé à proximité du magasin, de laisser des artistes de pub rock se produire : « Dermot [Moffat] wasn't initially convinced, but eventually agreed after some fairly persistent badgering. I told him something along the lines of, "You've got nothing to lose by letting these bands play, the weekday evenings are always dead" »²³⁹. Des groupes de Chiswick Records commencent donc à se produire à Belfast à partir de l'automne 1976 : c'est le cas du groupe londonien les Count Bishops et des havrais Little Bob Story, par exemple. Les groupes testent leur matériel dans Caroline Records, signent des disques dans la boutique pour faire la promotion des concerts, puis montent sur la scène du Pound. Cet arrangement plaît à tous : le public nord-irlandais a la chance de voir des groupes étrangers ; ceux-ci jouent dans une salle bien remplie ; le Pound fait de bonnes recettes sur les ventes d'alcool ; et Caroline Music accroît ses ventes de disques avant et après les concerts²⁴⁰. Cela n'est pas à négliger : si la passion pour ces genres de musique émergents est un facteur important pour les différents acteurs – à l'exception du gérant du bar – l'espoir de faire des bénéfices reste le plus souvent une motivation centrale. L'ouverture du Pound aux groupes de Chiswick Records sous l'influence de Kyle Leitch permet de mettre l'Irlande du Nord sur le circuit interrégional et international du rock « énergétique » et constitue une étape importante dans la construction d'une scène punk nord-irlandaise et en particulier belfastoise : grâce à la rentabilité de ces concerts, le Pound acceptera par la suite d'ouvrir ses portes à des groupes de punk locaux et deviendra donc un espace « pratiqué » par les punks. Kyle Leitch contribue également à l'émergence d'une scène punk locale grâce à son implication envers les jeunes qui fréquentent Caroline Music. A cause du caractère inédit des disques qui sont vendus dans le magasin, celui-ci attire une clientèle qui provient de tous les quartiers de la ville de Belfast et au-delà. Des jeunes

McGowan), Radio Stars ou encore Motörhead. Le tout premier groupe à signer sur le label est le groupe de pub rock havrais Little Bob Story.

²³⁹ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 69.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 69.

qui travaillent, qui sont au chômage ou toujours scolarisés viennent non seulement pour acheter – et parfois voler – des disques, mais également pour y passer leur temps – parfois en faisant l'école buissonnière, dans le cas des adolescents scolarisés. Dans un contexte où l'offre de loisirs susceptibles d'intéresser les jeunes est pauvre, surtout en journée et en semaine, le magasin devient un point de rassemblement pour les désœuvrés passionnés par la musique²⁴¹. Ceux-ci passent l'après-midi dans la boutique puis, après la fermeture du magasin, se dirigent avec Leitch vers le Roast, le pub le plus proche. Comme de nombreux magasins de disques indépendants, Caroline Music devient l'un des lieux focaux du réseau punk nord-irlandais : « Caroline music was at the centre of the scene, the place where everyone met up, bought a few tunes, and went for a drink afterwards »²⁴². Etant le seul magasin de disques où l'on peut trouver des disques de punk rock, la clientèle qui fréquente Caroline Music est aussi bien catholique que protestante. Alors que d'autres types de commerces (épiceries, boucheries, boulangeries, bars, etc.), bien plus nombreux, sont dédoublés et servent l'une ou l'autre des deux communautés, il n'y a qu'un seul magasin qui stocke des disques de punk : Caroline Music est unique en son genre. De ce fait, jeunes catholiques et protestants se côtoient dans le magasin et leur premières expériences musicales sont souvent communes (écoute de vinyles à Caroline, concerts au Pound). Réceptifs à l'appel aux armes du punk, de nombreux jeunes décident de monter leurs propres groupes, qui, parfois, sont mixtes : « Sean and Billy might be in a band next week because they liked Television [the NYC band] or whatever it was they were listening to »²⁴³. Kyle Leitch prend plusieurs groupes sous son aile, notamment Stiff Little Fingers à ses débuts, et RUDI, deux des premiers groupes de punk à émerger à Belfast. Bientôt, la plupart des clients punk de Caroline Records sont dans des groupes²⁴⁴. Leitch soutient les formations locales non seulement en faisant leur promotion dans son magasin mais également en les aidant à trouver des concerts : c'est parfois lui-même qui réserve les salles. Il autorise les groupes à faire leur sonorisation dans le magasin, et assiste aux concerts afin de les encourager. Dans le cas de Stiff Little Fingers et de RUDI, il apporte une aide

²⁴¹ « [I had] a passion for rebellious sounding music. Not much else to do in war torn belfast if you didn't like sports ». Aidan, questionnaire.

²⁴² O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 473.

²⁴³ Leitch, Kyle. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

²⁴⁴ Afin de gagner en lisibilité, nous avons décidé de placer les biographies de quelques-uns des principaux groupes de punk nord-irlandais en annexe de cette thèse. Nous abordons la question de la chanson punk dans la troisième partie de cette thèse.

logistique importante, et transporte parfois le matériel de groupes dans son véhicule : « I can also remember when the back of a Mini Clubman was all that was needed to transport Henry, Ali, Jim + most of SLF's gear PLUS some PA to gig at Wolsey's in Bangor »²⁴⁵. Lorsque des représentants du label anglais Island Records viennent à Belfast en recherche d'un nouveau groupe à signer, Leitch mobilise ses contacts et ses clients afin de remplir la salle lors d'un concert de Stiff Little Fingers et d'un groupe moins connu, les Jags. Impressionnés, les agents signent alors les Jags (plutôt que Stiff Little Fingers)²⁴⁶. Leitch joue le rôle de manager des groupes RUDI et Stiff Little Fingers. Il est tellement impliqué que Gordon Olgivie, l'un des deux journalistes qui a convaincu le groupe de changer de direction musicale et de se lancer dans une carrière punk, demande à Leitch de devenir le manager officiel du groupe lorsque celui-ci commence à prendre de l'ampleur et souhaite tenter sa chance à Londres. Leitch refuse, sachant qu'il devrait alors abandonner son poste à Caroline Records pour un emploi précaire qui nécessiterait de nombreux déplacements. Il conserve son poste et continue d'aider les groupes locaux, et devient le manager de Moral Support, un groupe local de punk chrétien. L'aide qu'il apporte au groupe RUDI est également précieuse, puisque c'est lui qui organise l'enregistrement de leur premier single, « Big Time » en janvier 1978²⁴⁷. Il réussit à obtenir la location d'un studio de qualité appartenant à l'un des fournisseurs de Caroline Records, Solomon and Peres : Emerald Studios, à Templepatrick²⁴⁸. C'est la première fois qu'un groupe de punk y enregistre. C'est dans ce studio que le célèbre humoriste nord-irlandais James Young a enregistré plusieurs de ses sketches ; la plupart des groupes qui y enregistrent sont ce que Leitch appelle des « groupes à accordéon ». Le cousin de Leitch étant comptable chez Solomon and Peres, il réussit à obtenir un tarif préférentiel. Il embauche George Doherty, un producteur qui travaille à Emerald Music²⁴⁹. Doherty, les membres du groupe et Leitch participent tous activement à la production du single dans le studio. Or RUDI n'a pas de label pour éditer le single. Leitch, trop occupé par son emploi à Caroline pour créer un label, décide de proposer à un autre de le faire : il se tourne vers le disquaire amateur Terri Hooley²⁵⁰.

²⁴⁵ Kyle Leitch cité dans O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p.43.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁴⁷ Le single comporte deux morceaux, « Big Time » et « No One ».

²⁴⁸ Plus tard, Leitch créera son propre réseau de distribution, Streets Ahead.

²⁴⁹ Voir note de page p. 79.

²⁵⁰ Selon l'une des versions racontées par Hooley, lui-même est présent lors de l'enregistrement du single, chose que Leitch dément.

Kyle Leitch est donc un acteur central dans le réseau punk nord-irlandais. L'ouverture du magasin non seulement comme point de vente mais comme lieu de sociabilité a pour conséquence d'agrandir la taille du réseau puisque de plus en plus de clients sont confrontés à la musique punk rock. Le soutien logistique et moral que Leitch apporte aux jeunes qui fréquentent Caroline Music donne une impulsion à des groupes qui, autrement, n'auraient peut-être jamais pu se représenter sur scène. Malgré son jeune âge – en 1978 Kyle Leitch n'a que vingt ans, donc quelques années de plus que nombre des punks à Belfast – son professionnalisme lui vaut le respect de ses pairs et lui permet d'entretenir des relations avec des professionnels de la musique au niveau régional et international. Cela l'autorise à organiser des concerts de groupes étrangers et à ouvrir plusieurs salles de Belfast aux groupes de punk locaux. Leitch joue donc un rôle essentiel dans la construction d'une scène punk à Belfast.

1.3.3.2. Terri Hooley et Good Vibrations

A la fin de 1976, alors que Caroline Music est devenu l'un des lieux focaux du réseau punk, Terry Hooley ouvre son propre magasin de disques. Personnage emblématique de la scène rock nord-irlandaise, et sujet du film *Good Vibrations*, il convient de donner quelques éléments biographiques à son propos. Né en 1948 et élevé dans un quartier protestant de l'est de Belfast, sa mère est une méthodiste très pratiquante, mais son père, anglais, est un militant travailliste impliqué dans les mouvements syndicaux. Parmi les loyalistes, le socialisme a tendance à être vu d'un mauvais œil, puisqu'ils l'associent au mouvement républicain. Terri Hooley grandit donc dans un milieu atypique, à la frontière de deux mondes, mais n'appartenant véritablement ni à l'un ni à l'autre. Ce sentiment d'être différent sera renforcé par la perte de son œil lors d'un accident lorsqu'il est enfant. Hooley grandit dans l'Irlande du Nord d'après-guerre et comme beaucoup de jeunes de sa génération fait l'expérience de la libération des mœurs des années 1960. Il s'investit dans les grandes causes « contre-culturelles » de l'époque et, passionné par la musique populaire, il assiste régulièrement à des concerts et organise des fêtes auxquelles assistent aussi bien des catholiques que des protestants. Cependant, lorsque l'Irlande du Nord sombre dans le conflit, il voit se dresser les barrières entre ses amis de groupes ethno-nationaux différents. Hooley et quelques autres amis essaient tant bien que mal de prolonger l'expérience libertaire de la « contre-culture » dans leur vie quotidienne. Dans les années 1960, Hooley travaille dans une usine Kodak et vend des disques par correspondance à partir de chez lui, puis sur les

marchés, notamment celui de Saint George²⁵¹. En 1976, un militant anarchiste, Dave Hyndman, loue un local dans un immeuble sur Victoria Street, à Belfast, pour y installer une imprimerie et une librairie libertaire nommée *Just Books Print Workshop*²⁵². Il cherche d'autres personnes pour contribuer au loyer et propose à Terry d'utiliser une petite salle au premier étage pour ouvrir un magasin de disques au-dessus d'un magasin d'aliments naturels²⁵³. Hooley s'y installe à la fin de l'année : « I set up Good Vibes by buying 1,000 singles for £40 and selling them out of my back bedroom. When there was no space left we took over this derelict building in Great Victoria Street »²⁵⁴. Le magasin est situé près de la gare et de l'hôtel Europa, qui a la réputation d'être l'hôtel en Europe ayant connu le plus grand nombre d'attentats à la bombe. Non sans ironie, la boutique est nommée *Good Vibrations*, en hommage à un morceau des Beach Boys qui, en 1975, est repris par les Troggs. Une silhouette en carton de Elvis Presley, posée à l'entrée du magasin, devient rapidement emblématique²⁵⁵. Contrairement à Caroline Music, Good Vibrations est fondamentalement un projet amateur, et ne fonctionnera jamais comme une entreprise professionnelle. Hooley n'a pas les mêmes compétences que Kyle Leitch en matière d'achat, de vente et de gestion de la trésorerie. S'il dispose de nombreux contacts, il n'entretient pas les mêmes liens professionnels que Leitch avec l'industrie de la musique, qu'il dit toujours détester. Le catalogue de Good Vibrations est moins complet et à jour que celui de Caroline Music car la sélection des disques dépend des goûts et de Hooley et des affaires qu'il réussit à conclure. Cependant, en tant que passionné de musique, il a une bonne connaissance discographique. Lorsqu'un client lui demande un album qu'il n'a pas, Hooley se rend à vélo à Symphola, un fournisseur de disques situé au centre-ville, pour placer une commande²⁵⁶. Bien qu'il travaille dans le domaine de la musique, Hooley ignore l'existence d'une scène punk locale²⁵⁷. Cela est peut-être dû à son âge – approchant la trentaine en 1977, il n'appartient pas au segment démographique de

²⁵¹ OGG, Alex. *Op. cit.*, p.375.

²⁵² A ce propos, suivre les travaux de Fabrice Murlon, qui au moment de publier cette thèse, étudie le mouvement anarchiste en Irlande du Nord et la librairie *Just Books*.

²⁵³ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 51-52.

²⁵⁴ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 88.

²⁵⁵ La silhouette d'Elvis fera l'objet d'un reportage dans le journal télévisé lorsqu'il sera enlevé par des étudiants de Queens' University. OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 375.

²⁵⁶ HOOLEY, Terry. *Op. cit.*, p. 54.

²⁵⁷ Il est difficile de comprendre comment Hooley a pu apprendre si tardivement l'existence d'une telle scène alors qu'il se rend régulièrement à Caroline Music – pour y dénicher des disques à bon marché – qui est alors un lieu important dans la scène punk émergente.

ceux qui se passionnent pour le punk – et au fait que la scène belfastoise est encore très petite. D’après plusieurs de ces témoignages²⁵⁸, en janvier 1978, un jeune client lui demande un album d’un groupe local qu’il ne connaît pas et lui parle d’un concert qui a lieu au Pound. Curieux, Terri décide de s’y rendre : les groupes RUDI et les Outcasts s’y produisent ce soir-là. Hooley n’aime pas les Outcasts – qui, selon l’aveu du chanteur lui-même, n’est pas très bon à l’époque²⁵⁹ – mais il est frappé par l’énergie et le talent de RUDI, ainsi que l’esprit rebelle (« the youthful spirit of rebellion »²⁶⁰) des deux groupes et des spectateurs. Lorsque des patrouilles de la RUC et du UDR entrent dans le bar, les jeunes scandent d’une seule voix « SS RUC, SS RUC ». Selon un récit répété dans plusieurs témoignages, Hooley décide alors de se renseigner sur le prix de flexi disques pour aider le groupe à enregistrer un single²⁶¹. Or, comme nous l’avons relaté précédemment, c’est Kyle Leitch de RUDI qui approche Hooley pour lui proposer de sortir un disque du groupe sur un label²⁶². Une fois que le single est enregistré, Hooley envoie le master à l’usine EMI à Dublin, car il n’y a aucune usine pour imprimer les vinyles en Irlande du Nord. Hooley fonde ensuite un label qui porte le même nom que son magasin : « Big Time » est le premier single édité par le label Good Vibrations. Ce qui donnera à ce label sa renommée est le succès d’un des groupes qui le rejoint : les Undertones. Le groupe de Derry est sur le point de se séparer lorsque Hooley propose d’éditer leur EP *Teenage Kicks*. Le succès inattendu de l’EP – suite aux multiples diffusions du morceau « Teenage Kicks » sur la BBC par le disc-jockey John Peel – permet au groupe de signer un contrat avec une major (Sire Records) et d’avoir une carrière musicale professionnelle. Il donne également une visibilité internationale au label Good Vibrations, et permet d’attirer l’attention de plusieurs labels et majors anglais en recherche de nouveaux talents. La réussite des Undertones donne une impulsion aux scènes punk nord-irlandaises, aussi bien à Belfast qu’à Derry, et encourage d’autres groupes à tenter leur chance. Comme Kyle Leitch, Terry Hooley devient donc

²⁵⁸ O’Neill, Sean, and Guy Trelford. O’NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 90.

²⁵⁹ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

²⁶⁰ OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 376.

²⁶¹ Leitch refuse que le single soit imprimé sur un flexi disque, à cause de la mauvaise qualité de ce format. Lorsque Hooley découvre que le prix de pressage sur format vinyle standard n’est guère plus élevé, il accepte. RUDI joue de nombreux concerts afin de pouvoir financer l’enregistrement et l’impression des disques.

²⁶² Le rôle ou même le nom de Leitch ne sont pas mentionnés dans un des récits de cet épisode dans les témoignages de Hooley. O’NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 90. L’importance du rôle joué par Leitch sur la scène punk est sous-estimée dans HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 65. Dans *Independence Days*, Hooley ne dit pas que c’est Leitch qui est venu vers lui avec cette proposition (OGG, Alex. *Op. cit.*).

un acteur central sur la scène punk. Si la réussite des Undertones ne dépend pas de lui, sa décision d'éditer leur EP, sa générosité avec son temps et son argent, et son intervention auprès de John Peel – il dépose des copies de l'EP directement dans le bureau de celui-ci à la BBC à Londres – y contribue. Par ailleurs, pendant toute l'existence du label Good Vibrations, Hooley soutient de nombreux groupes locaux. Nous n'allons pas donner une biographie ou une liste complète des groupes que Hooley a pris sous son aile, mais à titre d'exemple, en 1978, outre RUDI et les Undertones, il édite des singles de Victim, des Outcasts, des Xdreamysts et de Protex. Par la suite, il signe les Tearjerkers, Cruella de Ville, Andy White, les Moondogs (de Derry) et les Bankrobbers. Il est si enclin à donner une chance à des groupes locaux amateurs que des prisonniers de la prison The Maze lui font parvenir des enregistrements²⁶³. En plus de signer des groupes de punk sur son label, il participe activement à la scène locale. Il organise et participe à des soirées discothèques punk, il distribue un bulletin d'informations avec les sorties de disques et les dates de concerts, et il participe au comité du Harp – où ont lieu la plupart des concerts punk à partir d'avril 1978 – et au collectif le *Punk Workshop*²⁶⁴. Par ailleurs, il fournit une aide logistique et financière importante aux groupes de son label, et parfois même à d'autres groupes locaux. Puisque les disques sont imprimés à Dublin, il entreprend souvent lui-même le voyage pour récupérer les vinyles. Il prête souvent de l'argent, sans être remboursé. Il achète un système de sonorisation pour le groupe les Outcasts (à six cents livres, selon lui)²⁶⁵. Comme Caroline Music, Good Vibrations devient un espace où peuvent se mêler, en toute tranquillité, les jeunes punks de Belfast et des alentours, qu'ils soient catholiques ou protestants.

Hooley organise également plusieurs concerts et tournées. Par exemple, le 14 juin 1978, il organise un concert (*battle of the bands*) pour lever des fonds pour permettre à Dave Hyndman d'ouvrir une librairie anarchiste *Just Books* à un nouvel emplacement, mais également pour donner une plateforme aux groupes locaux : il ne fait appel à aucun groupe étranger. Hooley se fait passer pour un membre de la Belfast Music Society, une association de promotion de musique de chambre, afin de réserver une salle de concert appartenant à la Queen's University, la McMordie

²⁶³ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 147.

²⁶⁴ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 90. Selon certains témoignages, c'est Hooley qui a fondé (HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 83) ou co-fondé (OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 366) ce collectif, qui cherche à partager du matériel et à organiser des concerts.

²⁶⁵ Hooley, Terri. Entretien mené à Belfast, le 12/07/14.

Hall. Lorsque la direction de l'université se rend compte du tour qui leur a été joué, ils essaient d'empêcher que soit organisé le concert, mais renoncent à l'annuler en raison du grand nombre de spectateurs qui se présentent le jour du concert ainsi que de la présence du chapitre belfastois des Hell's Angels, à qui Hooley a demandé d'assurer la sécurité²⁶⁶. Sept groupes locaux se produisent ce soir-là : RUDI, les Outcasts, les Detonators, les Idiots, Ruefrefex, Rhesus Negative et les Undertones, venus de Derry, qui jouent pour la première fois à Belfast. Le concert est une réussite :

Hundreds and hundreds of kids turned up from all over the country that night, making it one of the best gigs of my life. All my old hippy friends, the bikers, the punks, they were all there – it was a mad mixture of mad people. But most surprising of all, we actually received a telegram from John Lennon and Yoko Ono wishing us luck in our brave new venture!²⁶⁷

Le concert démontre que des groupes locaux et amateurs ont non seulement la capacité de se représenter sur scène devant un large public – chaque groupe se produit pendant une trentaine de minutes – mais également de remplir une salle : il donne donc une impulsion à la scène punk parce qu'il permet aux groupes qui ont participé de gagner en expérience et en assurance et encourage les autres groupes locaux. L'événement témoigne également de l'importance de Terri Hooley pour la scène punk nord-irlandaise. Si les jeunes punks réussissent par eux-mêmes de convaincre les gérants de quelques bars et hôtels à les laisser organiser des concerts²⁶⁸, ils ne réussissent pas à gagner la confiance – ou à tromper – les gérants des grandes salles de concert.

Terri Hooley souhaite donner une chance aux groupes de son label de tourner et aux fans vivant dans des villes plus éloignées d'entendre des groupes de punk rock. En août 1978, il emmène les Ouctasts, dont il est devenu le manager, au *Free Peace Phoenix Park Festival* à Dublin, ce qui leur permet de jouer devant un public de trois mille spectateurs²⁶⁹. Sur une scène

²⁶⁶ Après le concert, plusieurs jeunes punks décident de « venger » Hooley en jetant des pierres à travers les vitres du de l'université. Par conséquent, Hooley est exclu à vie de cette association.

²⁶⁷ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 93. L'anecdote du télégramme peut sembler surprenante, et comme plusieurs récits de Hooley, est peut-être à prendre avec précaution. Mais il se peut que ce soit vrai : Hooley, qui était très impliqué dans la contre-culture pendant les années 1960, avait précédemment rencontré John Lennon à Londres. Ce dernier se montre très intéressé par le conflit nord-irlandais, mais Hooley et lui se disputent car Lennon soutient la PIRA, qu'il perçoit comme une armée de libération nationale.

²⁶⁸ Voir chapitre 1.4.4.

²⁶⁹ Plus de quatre-vingt-dix groupes sont à l'affiche (dont Horslips, Clannad, Paul Brady et U2), mais la météo est peu clémente lors du premier jour du festival et le matériel de sonorisation est endommagé par la pluie, ce qui empêche

dublinoise où il y a très peu de groupes de punk rock, le public a l'occasion de voir s'en produire un, comme le témoigne le chanteur d'un groupe local, Ronán :

We played at about 4pm, directly in advance of The Outcasts, who seemed a little bit like the real deal shapes-wise, compared to all the middle-class kids like us from Dublin. There was actually a decent crowd by that time, definitely a couple of thousand. The atmosphere was good, The Outcasts were drunk, basic, thuggish and pretty damn good too²⁷⁰.

Au mois d'avril de l'année suivante, Hooley organise une tournée irlandaise avec plusieurs groupes de son label : RUDI, les Outcasts et les Tearjerkers. Le *Good Vibrations Irish Tour* comprend des concerts dans toute l'Irlande du Nord ainsi qu'un concert à Dublin au *Dark Space Festival*, aux côtés de groupes sud-irlandais comme les Boomtown Rats, les Virgin Prunes et U2²⁷¹. Hooley encouragera souvent les groupes nord-irlandais à se produire à Dublin, où la scène punk est beaucoup plus petite que dans le nord :

Having successfully taken our music to the people of Northern Ireland, we decided to turn our attention to Dublin, which eventually became an incredibly important market for us. In the early days there were very few outlets for punk bands in the south so it was very difficult for new bands to get their music heard. [...] I loved taking the bands down to Dublin to play. The Belfast music scene seemed to be years ahead of what was going on down there, so the audiences were appreciative of what we were trying to do. The bands loved playing there too, as they had built up a good following²⁷².

En effet, les scènes belfastoise et dublinoise sont très différentes. « Punk happened in the North in a different way », a déclaré Adam Clayton, le bassiste de U2²⁷³. Alors que la scène punk nord-irlandaise est dynamique et compte de nombreux groupes, la scène punk est moins développée en République d'Irlande pendant la même période. Il existe quelques groupes pionniers

de nombreux groupes de jouer. Hooley propose aux organisateurs de leur prêter son matériel, à condition que les Outcasts (non programmés à l'origine) puissent se produire plusieurs fois sur scène. HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 87.

²⁷⁰ « 05-06-07/08/1978 Phoenix Park, Dublin Free Peace Festival ». *Ghostown: The Dublin music scene 1976-1980* [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse <http://www.u2theearlydayz.com/05-06-07081978-phoenix-park-dublin.html>

²⁷¹ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 93.

²⁷² HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 119.

²⁷³ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 69.

(les Radiators from Space, les Boomtown Rats) mais ceux-ci émigrent, comme l'explique Deko, le chanteur du groupe de punk dublinois Paranoid Visions²⁷⁴ :

In Dublin there wasn't a real scene here. All the bands like the Boomtown Rats and the Radiators From Space went away. There was nowhere for the bands to play. Everybody was looking at Top of the Pops, looking to England. There was no unity. A lot of punks in Dublin moved to England.

Les groupes restants sont relativement isolés et la scène est petite, selon Gavin Friday, le chanteur du groupe dublinois les Virgin Prunes :

The scene in Dublin was a small one. There was one shop, Advance Records, that would get imports, and one shop, No Romance, run by the sister of Johnny Fingers (from the Boomtown Rats) selling clothes. Weirdly enough, McDonalds had just arrived in Dublin. We'd sit in there and eat burgers. I'd get the ferry over to the UK and buy records²⁷⁵.

Pour cette raison, de nombreux punks sud-irlandais se tournent vers les groupes du nord de l'île. Ainsi, le journaliste rock dublinois Dave Fanning diffuse régulièrement des morceaux de groupes de punk nord-irlandais dans l'émission radiophonique sur RTÉ Two, radio nationale lancée en 1979 pour diffuser la musique populaire.

To get behind the Outcasts did seem to be a bit of a folly to a lot of people down here [in the Republic of Ireland], because of the fact that surely there were bands in Dublin who were doing as well. Well we didn't think so, frankly. I'm not saying the be all and end all of my life was between '77 and '79 in Belfast, it certainly wasn't, but the vibe, the whole idea of the new music, 'bye bye' Rod Stewart, 'bye bye' Elton John was coming much more from Belfast than it was from Dublin [...]. We were really into bands from the street and bands from Ireland. We saw Belfast and Derry as much more happening places than anything that was going on in Dublin, Cork or Galway [...]. A lot of me WAS NOT me saying praise. It was more like, here it is, it's great and if I found out a week later that they were from Belfast, then that was fine by me²⁷⁶.

Citant Bob Geldof, le chanteur des Boomtown Rats, McLaughlin et McLoone soulignent le fait qu'à Dublin comme à Belfast, les infrastructures rock sont sous-développées : « There was nothing in Ireland. No studios, no paper, no gigs, no nothing. We were trying to create a pop

²⁷⁴ ROBB, John. *Op. cit.*, p. 227.

²⁷⁵ ROBB, John. *Op. cit.*, p. 227.

²⁷⁶ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 157.

sensibility in 1975 and 1976 that could make these things thrive »²⁷⁷. Comment expliquer la différence entre ces deux scènes ? Une étude comparative mériterait d'être menée mais nous pouvons déjà avancer deux hypothèses. D'une part, en raison des « Troubles », peu de Belfastois s'aventurent dans le centre-ville la nuit. Les bars du centre-ville en souffrent et sont donc plus enclins à accueillir les punks à une époque où l'on se méfie encore de cette subculture. D'autre part, on peut émettre l'hypothèse que les punks de la République d'Irlande se heurtent au conservatisme culturel et moral, encore plus prononcé que dans le nord, ce qui dissuade les jeunes de créer des groupes de punk. Nous donnerons deux exemples : invité sur le plateau de l'émission *Late Late Show* sur la chaîne télévisée RTÉ en janvier 1978, Bob Geldof fustige le conservatisme de la société irlandaise et qualifie l'Irlande de « république bananière », ce qui lui attire les foudres de l'état, de l'Eglise catholique et de la presse²⁷⁸. Suite à ce scandale, le groupe peine à trouver des salles où donner des concerts en République d'Irlande. L'année suivante, le film *Shellshock Rock*, documentaire réalisé par John T. Davis qui porte sur la scène punk nord-irlandaise, est déprogrammé à la dernière minute lors du *Cork Film Festival*. Martin McLoone impute cette décision au conservatisme du comité de sélection: « [It is] likely that it was banned for moral and aesthetic reasons. There is a certain racy vernacular in the songs and in the comments made to camera (also there is one incidence of 'mooning') and this was always going to annoy a conservative and complacent middle-class jury »²⁷⁹. Il faudra attendre la réussite de U2 au début des années 1980 pour qu'une réelle impulsion soit donnée aux scènes rock en République d'Irlande. C'est donc en raison du sous-développement des scènes rock sud-irlandaises à la fin des années 1970 que Terri Hooley encourage les groupes de son label à se produire en République d'Irlande.

Les concerts en République d'Irlande permettent aux groupes nord-irlandais d'acquérir une audience plus large. Hooley envoie et vend des disques de son label ainsi que des pin's et une lettre de nouvelles à des magasins de disques partout dans le monde afin de faire connaître les groupes de son label. Il reçoit des invitations à festivals situés aussi loin que le Japon, l'Australie et la

²⁷⁷ MCLAUGHLIN, Noel, *et al. Op cit.*, p. 122.

²⁷⁸ Geldof tient notamment les propos suivants : « The banana republic is riddled with prejudice, stymied by the dead hand of conservatism, tainted by the false martyrdom of nationalism, in the thrall of medieval-minded clerics, despoiled by the greed of corrupt politicians, it suppurated in a sea of self-pity and hypocrisy ». MCLAUGHLIN, Noel, *et al. Op cit.*, p. 124.

²⁷⁹ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 33.

Nouvelle Zélande. En partie grâce à Terri Hooley et à Good Vibrations, la scène punk nord-irlandaise atteint donc une certaine notoriété dans les milieux punks à l'échelle internationale. Plusieurs personnalités rendront visite à la boutique lors de leur passage en Irlande du Nord et rencontrent Hooley : John Peel, les membres des Clash, Ian Dury, Jools Holland ou encore Johnny Thunders des New York Dolls²⁸⁰. Si en 1978 Terry Hooley devient un participant de la scène punk « en grande partie par accident »²⁸¹, et de manière assez tardive, il est donc néanmoins un acteur enthousiaste et incontournable de cette scène. Selon ses propres mots :

Good Vibrations [the label] happened more by accident than by design. John Peel described the office as a 'dinky toy telephone booth' and couldn't believe that so much good music came out of such a small place. I believe that the label gave a chance to bands that otherwise might not have been heard outside NI²⁸².

La scène punk ne doit pas son existence à Hooley, mais par son engagement et sa générosité, celui-ci lui donne une impulsion ainsi qu'une visibilité à l'étranger, grâce au label Good Vibrations. Contrairement à Kyle Leitch, Terri Hooley est avant tout un amateur et un idéaliste. Cela signifie qu'il soutient des groupes locaux même lorsqu'ils semblent avoir peu de talent ou qu'ils ont peu de chance d'obtenir de l'aide de la part d'autres personnes (c'est le cas des Outcasts, par exemple). Cependant, la multiplication de projets peu ou pas rentables ainsi que son approche peu professionnelle ont également des conséquences négatives pour la scène nord-irlandaise. Tout d'abord, le magasin de disques Good Vibrations rencontre de graves problèmes financiers à cause de problèmes de gestion des flux de trésorerie, et en particulier le paiement tardif ou le non-paiement par les distributeurs, qui amèneront Hooley à déclarer banqueroute et à fermer la boutique en 1983 :

We were owed at least £5,000 from distributors in England who had failed to pay us for goods we had already supplied. I also remember getting an order from Italy for five hundred Outcasts' albums and I was so pleased that there was such demand for the record that I didn't think twice. I just packed up the records, sent them over and we never got paid. At one stage the shop was doing

²⁸⁰ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 157.

²⁸¹ OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 275.

²⁸² O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 95.

phenomenal business but we just didn't seem to have the money to show for it. Looking back I suppose what I really needed was a good accountant to look after the money side of things²⁸³.

La boutique ouvrira à nouveau ses portes un an plus tard, mais, « le moment était passé »²⁸⁴. Dans une scène et à une époque où tout change très vite, une année est une période très longue. Un lieu important qui était devenu pendant un temps un espace « pratiqué » par les punks disparaît. Par ailleurs, l'amateurisme de Hooley coûte également aux groupes : son manque de connaissances techniques peut l'amener à prendre de mauvaises décisions. Par exemple, plutôt que d'investir dans la location d'un studio de qualité, comme c'est le cas de Kyle Leitch avec Emerald Studios, Hooley envoie les groupes de son label enregistrer leurs morceaux à Wizard Studios : il s'agit d'un studio installé dans une ancienne usine à vêtements par un couple, Davy et Valerie Smyth, qui jouent dans un showband. Les gérants de cet espace sont donc des amateurs n'ayant aucune expérience professionnelle dans l'enregistrement de disques ; le matériel est rudimentaire ; et ils sont passionnés de country ou de pop plutôt que de rock. Les enregistrements des groupes de punk en pâtissent, comme l'illustrent les deux témoignages suivants :

A little known Detonators' fact is that the band were signed to the Good Vibrations Record label and Terri Hooley booked them into Wizard Studios for a six hour recording session. However, the session was a disaster for the band, as the bloke who ran the studio was unavailable and his pal who normally looked after the Wizard clothes was left in charge; he didn't seem to have a clue what he was doing, so The Detonators left without recording anything and the Good Vibes with nothing to release²⁸⁵.

On July 8th [RUDI] recorded 'Overcome By Fumes' for the 'Battle Of The Bands' EP on the Good Vibes label. Also lined up for the EP were The Outcasts, The Idiots and The Undertones (who were later replaced by Spider). [RUDI guitarist] Brian Young recalls[:] “Davy 'Wiz' who produced the song, lost the bands original mix and so decided to remix it himself and ballsed it up!”. Unfortunately, Rudi didn't find this out until after the single was released! A second Good Vibes single ‘Time To Be Proud’/’Alcohol’ was planned but fell through at the last minute²⁸⁶.

²⁸³ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 153.

²⁸⁴ OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 383. La traduction est la nôtre.

²⁸⁵ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 68.

²⁸⁶ « RUDI ». *Spit Records*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/rudi.htm>

Hooley admet lui-même dans son autobiographie que la qualité des enregistrements laisse à désirer :

Dave [Smyth] was a nice enough guy but I don't think he had that much enthusiasm for punk in general, or for any of the local punk bands in particular. He often let mistakes go that should have been corrected, and so most of the Northern Ireland punk records – most of which were recorded in Wizard – can sound a little weedy and embarrassing today. Granted, a lot of the bands themselves were to blame for this as none of them really had a clue about recording, but that's why an experienced and enthusiastic producer would have made the difference²⁸⁷.

Or, en tant que fondateur et gérant du label Good Vibrations, qui prend sous son aile des groupes qui bien souvent n'ont pas la moindre expérience, c'est à lui qu'il aurait dû incomber de trouver des professionnels et en particulier des producteurs compétents. C'est ce que sous-entend Brian Young, le chanteur de RUDI, dans le témoignage suivant :

After [RUDI's] 'Big Time', Terri arranged most of the Good Vibes recordings via Wizard Studios. That was fine for The Undertones who were tight and knew what they were at, but not so fine for everybody else. What Good Vibes sorely lacked was a competent producer with vision and imagination who would both encourage and motivate the local acts into making the best goddamn records they could and which they could be proud of [...]. Instead, we had to make do with a guy who owned a string of hippy shops selling platforms and satin flares who mostly used the studio to record demos for his own shortband circuit combos. The bands most certainly had the material – but Wizard's lamentable production jobs steered far too many potentially great records straight into the dumper. But they were the only studio in Belfast who would let Terri run up a tab²⁸⁸.

Comme le suggère la dernière phrase de cette citation, Terri Hooley se tourne vers le seul studio qui accepte de travailler avec lui et de le laisser payer à crédit. Hooley n'a pas la même réputation dans le milieu de l'industrie de la musique que Leitch. Sa réputation sulfureuse, son opposition proclamée aux professionnels de l'industrie de la musique et son refus de faire des compromis ou de négocier nuisent à son label aussi bien qu'aux groupes qui y sont associés. Par exemple, Hooley espère sortir un single de Glen Maltlock (l'ancien guitariste des Sex Pistols) sur son label mais le projet ne se concrétise pas car il ne s'entend pas avec le manager de Matlock²⁸⁹ :

²⁸⁷ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p.. 95.

²⁸⁸ OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 382.

²⁸⁹ *Ibid.*

pourtant, la présence d'un ancien Sex Pistol sur le label Good Vibrations aurait pu donner du prestige au label et aux groupes associés. Pire, après que les Undertones ont rejoint Sire Records, plusieurs majors, dont EMI et CBS, contactent Hooley dans le but de recruter d'autres artistes : « CBS asked if I had any other bands. I took great pleasure in telling them, "Plenty, but I wouldn't let them sign for you bastards" »²⁹⁰. Le mépris que Hooley voue aux majors correspond certes à l'attitude rebelle que l'on associe communément au punk, mais il empêche potentiellement les groupes du label d'avoir une carrière professionnelle à l'extérieur de la scène punk nord-irlandaise. Hooley lui-même avoue qu'il est plus un passionné de musique qu'un professionnel : « I'm not a businessman and never really have been »²⁹¹. Cela amène le journaliste, animateur radio et ancien punk Stuart Bailie à décrire Hooley en ces termes : « Terri Hooley [was a] garrulous veteran of the 1960s scene [...]. He appreciated the art of the happening, a situation that could provoke friction and dispute, even an amount of anarchy. So Terri became a trickster, a folk devil and a propagandist for the punk movement here »²⁹². Hooley ressemble à bien des égards à Malcolm McLaren, le manager des Sex Pistols, qui est lui aussi un entrepreneur amateur. Tous deux sont idéalistes et contestataires ; ils dépensent beaucoup d'énergie et d'argent pour aider des petits groupes et pour lancer de nouveaux projets ; ils sont adeptes de la promotion et ont un penchant pour la controverse. Ils ont également tous deux une difficulté à mener à terme leurs projets et ont une propension à l'auto-sabordage. Finalement, ils souffrent l'un comme l'autre d'un égo démesuré. Comme McLaren pour la scène londonienne, Hooley a tendance à exagérer l'étendue de sa propre implication dans la scène nord-irlandaise, chose qu'il reconnaît parfois lui-même : « Hooley relished being at the hub of the phenomenon »²⁹³. Il ne s'agit pas de faire un procès à Hooley, qui est généreux, sympathique en tant que personne, et dont l'importance pour la scène punk nord-irlandaise est considérable. Cependant, Hooley et le récit du punk nord-irlandais qui lui est associé sont en voie de mythification. Par exemple, le récit de la découverte de RUDI et des Outcasts par Hooley est souvent répété dans ses propres témoignages mais également dans les articles de presse, et est pris comme « récit fondateur » de la scène punk belfastoise. Or le fait de se focaliser sur le personnage de Hooley occulte le fait qu'une scène punk existe déjà, et qu'elle

²⁹⁰ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 99.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² BAILIE, Stuart. « Pop Matters » dans CARRUTHERS, Mark, *Op. cit.*, p. 202.

²⁹³ OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 377.

ait émergé grâce à la motivation de jeunes passionnés de musique et aux efforts d'autres acteurs. Un élément clairement important dans l'expérience personnelle de Hooley est transformé en élément biographique, ce qui a pour conséquence de passer sous silence les voix des multiples acteurs de la scène punk. Terri Hooley lui-même admet qu'il a parfois tendance à exagérer les faits. Par ailleurs, alors que dans la société nord-irlandaise, le fait de se mettre en avant a tendance à être mal perçu, Hooley est loquace et facilement abordable, il n'hésite pas à raconter ses anecdotes à qui veut l'entendre, aujourd'hui encore : « I have always been a bit of an exhibitionist and I loved getting up in front of a crowd, so I would do it any chance I got »²⁹⁴. Personnalité omniprésente à Belfast, son récit personnel de la scène punk s'est rapidement imposé comme discours officiel accepté par ceux qui n'ont pas fait partie de la scène, mais également par certains des membres des groupes qui lui sont proches. Parfois, la réécriture du passé n'est pas simplement le résultat d'une focalisation trop importante sur la trajectoire d'un individu mais est le produit de contre-vérités. Par exemple, selon son autobiographie, Terri Hooley est présent à Emerald Studios lorsque RUDI enregistre son premier single²⁹⁵. S'il fait référence à Kyle Leitch, il minimise le rôle que celui-ci a joué. Or Leitch insiste sur le fait que Hooley n'est jamais venu au studio : seuls Leitch, le producteur George Doherty et les membres du groupe sont présents. Dans le film *Good Vibrations*, qui met en scène cet épisode, le personnage de Terry Hooley est présent dans le studio alors qu'aucun personnage représentant Kyle Leitch n'apparaît dans le film. Les scénaristes du film, Colin Carberry and Glenn Patterson, sont pourtant au courant de ces faits : « The guys who made the film know this and have said that they couldn't let the truth get in way of [a] good story...I'm OK with that », a affirmé Kyle Leitch²⁹⁶. Or la licence poétique prise dans cette fiction inspirée de la vie de Terri Hooley contribue au « mythe Hooley ». Il devient encore plus difficile de séparer le personnage de l'individu, ou de séparer Hooley de la scène punk, ce qui a eu un impact sur les récits du punk nord-irlandais qui ont émergé depuis la sortie du film, dans lesquels Terri Hooley est invariablement présenté comme « le parrain du punk nord-irlandais ». Même dans les travaux universitaires qui font référence à la scène punk nord-irlandaise, son rôle est exagéré. Par exemple, dans *Noisy Island*, il est perçu à tort comme le premier à avoir monté un label

²⁹⁴ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 131

²⁹⁵ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 65.

²⁹⁶ Leitch, Kyle. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

indépendant en Irlande du Nord²⁹⁷. Dans *Rock and Popular Music in Ireland : Before and After U2*, le magasin Good Vibrations (avec le Pound et le Harp) est décrit comme l'épicentre de la scène punk nord-irlandaise, mais nulle mention n'est faite de Caroline Music, qui est pourtant le plus grand magasin de disques indépendant de Belfast²⁹⁸. Les pouvoirs publics participent également de ce processus de mythification. En 2012, la ville de Belfast a inauguré une plaque à l'ancien emplacement du bar le Harp en hommage à la « contribution de Terri Hooley et Good Vibrations au patrimoine musical de Belfast »²⁹⁹. Même lors des entretiens avec les punks, le récit « Hooley » est pris comme référence, soit à enrichir et à nuancer, soit à remettre en cause. Ce récit réduit au silence les efforts et voix d'autres acteurs de la scène, les collaborateurs, et en particulier les jeunes qui constituent la majeure partie des participants. On ne peut le nier, Hooley a joué un rôle primordial et déterminant dans la scène punk – et la scène rock nord-irlandaise en général – mais les études consacrées au punk nord-irlandais qui se focalisent presque exclusivement sur lui occultent des individus restés anonymes mais qui ont joué un rôle important sur la scène. Par exemple, lorsque le magasin Good Vibrations ouvre, Hooley a un ami et collaborateur, Rick Flanagan, qui conseille et soutient les groupes, même s'il est moins « proactif » que Hooley³⁰⁰. Pourtant, son nom n'apparaît dans aucun des témoignages de Hooley. De la même façon, le rôle joué par Dave Hyndman, propriétaire de Just Books, et sa compagne Marilyn sont absents de la grande majorité des récits, alors que ceux-ci impriment à un prix dérisoire les fanzines, les affiches promotionnelles des groupes ainsi que les pochettes des singles et des albums : de grandes feuilles en format A3 que les membres des groupes et leur entourage passent des heures à plier dans le magasin Good Vibrations. Tout comme Leitch et Hooley, le soutien logistique qu'ils apportent aux jeunes groupes fait d'eux des contributeurs précieux sur la scène punk :

²⁹⁷ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p.58.

²⁹⁸ MCLAUGHLIN, Noel, *et al. Op cit.*, p. 136. Dans Hooleygan, lorsque référence est faite à Caroline Music, le magasin est décrit comme étant « Belfast's biggest record shop », sans préciser qu'il s'agit d'un magasin indépendant. HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 64.

²⁹⁹ Voici l'inscription complète: « On this site stood THE HARP BAR home of Belfast PuNk [sic] Rock. For the contribution made by TERRI HOOLEY and the role of GOOD VIBRATIONS to Belfast's musical heritage and putting Belfast on the international music map. The HARP BAR and its shared history of the people and the bands who played here, The Outcasts, Rudi, SLF, The Defects, The Undertones and many more. 1978-1982 ». La plaque est située 35, Hill Street, Belfast.

³⁰⁰ Peter, questionnaire.

They were very much from an anarchist background and I think imagined that a lot of the bands here might share their politics. They had an artists [sic] workspace in Lombard Street which they let bands rehearse in and hire vans for us and provide folks who would drive us to gigs outside Belfast³⁰¹.

La contribution de Rick Flanagan et de Dave et Maria Hyndman, ainsi que des dizaines d'autres personnes tombées dans l'oubli, témoigne du fait que ce ne sont pas que des individus qui s'identifient comme *punks* ou qui apprécient la musique punk rock qui jouent un rôle déterminant sur la scène punk nord-irlandaise. Les punks, qui sont très souvent des adolescents mineurs ou même des préadolescents, dépendent de l'expertise et des ressources d'acteurs plus âgés pour pouvoir organiser des concerts et parfois même exister en tant que groupes. Cependant, le passage sous silence de tels acteurs n'est pas propre à Belfast ou même aux scènes punk : sur toutes les scènes musicales, le travail mené en coulisses n'est pas toujours reconnu : « this is a story with its fair share of credit-hoggers »³⁰². Toutefois, malgré l'exagération de l'importance de Terri Hooley, celui-ci joue un rôle central sur la scène punk nord-irlandaise de 1978 à 1983. Rapidement considéré comme ambassadeur de la scène, à cause de son aisance face à l'exposition médiatique, sa personnalité excentrique et ses talents en matière d'organisation de coups publicitaires, il attire l'attention de fans et de professionnels de la musique étrangers sur la scène nord-irlandaise. Par ailleurs, animé par ses souvenirs de la scène *beat* des années 1960, il souhaite qu'une scène musicale locale perdure, plutôt que de voir tous les artistes locaux s'exiler en Angleterre ou aux Etats-Unis, comme c'est souvent le cas pour les groupes irlandais : « Although Terri takes more credit than he's due, it was his idea to concentrate on N. Ireland, taking Punk to the provinces instead of running off to London in search of the 'big deal' like so many of our contemporaries »³⁰³.

1.3.3.3. Autres maisons de disques et labels

Outre Caroline Music et Good Vibrations, il existe d'autres magasins de disques à Belfast : Rocky Mungos est une petite boutique située sur Linenhall Street, près de l'hôtel de ville de Belfast

³⁰¹ OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 377.

³⁰² *Ibid.*, p.573.

³⁰³ Greg Cowan cite dans O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 134.

(*City Hall*), et gérée par Richard Sholdis³⁰⁴. Mais ces magasins ne deviennent pas des « lieux focaux » de la scène punk. A l'extérieur de Belfast, il est encore plus difficile de se procurer des disques de punk rock. C'est le cas à Derry, par exemple, où les punks doivent soit passer commande, soit se rendre à Belfast, comme l'explique l'un de nos interviewés :

There was a wee small shop near the cathedral at the start [...]. There was some Stooges stuff there. But it got bombed, I don't know why. Somebody said it was an insurance thing. You could order but it would take days, weeks... It was hard to get things from smaller labels. So we would go to Belfast sometimes, to Good Vibes³⁰⁵.

Quant aux labels, Good Vibrations est sans doute le label rock nord-irlandais le plus important de ces dernières décennies, selon le journaliste, animateur BBC et ancien punk Stuart Bailie : « '[N]o other local label has managed to sustain such a strong roster or so appealing an ethos in the intervening decades »³⁰⁶. Cependant, il n'est ni le seul ni même le premier label sur lequel paraissent des titres de punk rock pendant la période que nous étudions. En 1977 – ou au début de l'année 1978, selon les sources – après avoir visité des magasins de disques londoniens, qui ont leur propre label, Cliff Moore, le propriétaire d'une petite chaîne de magasins de disques, décide de fonder son propre label, It Records, dans la ville de Portadown, dans l'espoir de sortir des disques de new wave. Sean O'Neill a conservé et retranscrit une interview que Cliff Moore a donné dans l'émission BBC Radio Ulster *From Them To Us* le 26 décembre 1976 :

It had become somewhat routine, the actual shops and then I happened to be in London going around Chiswick, Bonaparte and Stiff records etc, just buying stuff actually and the shops were so small, so disorganised, I thought there mustn't be nothing to this starting a record label, so I just came back and did just that. There's no big mystery about a record label³⁰⁷.

³⁰⁴ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 163. Richard Sholdis est le membre d'un groupe de pub rock, le Duggie Briggs Band, qui sortira un single de punk parodique sur le label It Record.

³⁰⁵ Mickey G. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

³⁰⁶ BAILIE, Stuart. « Pop Matters » dans CARRUTHERS, Mark, *Op. cit.*, p. 206.

³⁰⁷ « It Records ». *Spit Records*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/itrecords.htm>. Cliff Moore tient ensuite les propos suivants: « Local labels are really only doing demos of bands in the hope that some of the big companies based in London pick up on it. It's just to bring the groups to the attention of DJs such as John Peel. From there the big companies then scurry after the artists which he takes an interest in. I'm very cynical of the whole record business having been on the edge of it for so long. It's one of the most disreputable trades that I can think of. I hoped to record the Northern Ireland equivalent of the New Wave ». Cette remarque met en lumière la dépendance des petits labels et des scènes musicales locales vis-à-vis les majors, surtout à une époque où des circuits de diffusion parallèles ne sont pas encore mis en place. Alex Ogg donne

Le label ne produira que cinq disques : trois singles de pub rock, un single punk (un morceau parodique intitulé « Punk Rockin' Granny », du groupe le Duggie Briggs Band), et notamment le tout premier disque des Outcasts, un disque 45 tours³⁰⁸. Cliff Moore espère signer Stiff Little Fingers, mais il ne peut pas se le permettre financièrement, et il doit mettre fin au label à la fin de 1978. Par ailleurs, le bureau de It Records est endommagé lors d'un attentat à la voiture piégée perpétré par la PIRA au centre-ville de Portadown : tous les documents administratifs relatifs au label, et les stocks de disques, sont détruits.

La même année, en 1978, George Doherty, le producteur de Emerald Music qui produit le premier single de RUDI (sorti sur Good Vibrations) et le premier single des Outcasts (sorti sur It Records) demande à son supérieur, Mervyn Solomon, s'il peut enregistrer de nouveaux artistes sur Emerald Music. Solomon refuse mais lui donne cinq cents livres pour qu'il puisse créer son propre label, qu'il appellera Rip Off Records. Le label sort la première compilation de groupes de punk nord-irlandais, *Belfast Rock*, ainsi que plusieurs disques de groupes de punk et de pub rock locaux (Pretty Boy Floyd And The Gems, Lenny and The Lawbreakers, et les Zippys). Doherty enregistre les groupes dans HydePark Studios, un studio appartenant à Emerald Music et situé à Mallusk, une commune de Newtownabbey. Les membres du groupe les Detonators, dont deux chansons figurent sur la compilation punk *Belfast Rock*, sont déçus par la production :

la définition suivante des labels indépendants : « In theory, any label that is not tied to [the main six major labels] can be considered independent. In practice, an independent record label for my purpose is taken as one that does not resort to majors for help with its production, distribution or marketing. However, while a puritanical view is possible, it is not necessarily useful, in that all of the larger independents have at some stage moved in and out of relationships with major record labels. Though this may have produced ideological discomfort, it was often a necessary entanglement, in several instances key to survival » (OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 1). En raison d'un faible capital économique et de restrictions logistiques, les labels indépendants, malgré leur nom, dépendent dans la majorité des cas des ressources des grandes maisons de disques (accès limité aux studios, producteurs, réseaux de distribution, etc.). Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction de notre thèse, les subcultures – et les scènes musicales – des années 1970 sont inscrites dans l'économie marchande dès leur origine, puisqu'elles reposent sur les activités économiques de petits entrepreneurs qui gèrent des magasins de disques, des boutiques de vêtements, des labels, etc. Les actions de ces entrepreneurs sont souvent motivées aussi bien par une logique économique que par leur passion pour la musique ou pour la subculture : le profit n'est pas le seul facteur déterminant. Il est donc difficile d'admettre l'idée que les scènes musicales ou les subcultures émergentes constitueraient une résistance aux forces du marché, ou que toute expression de la culture populaire serait systématiquement vouée à être récupérée, puisque le lien entre musique populaire et économie marchande existe dès le début.

³⁰⁸ Cliff Moore sort également un album et deux singles sur un sublabel, Band-it Records.

We left the studio that night feeling pretty pleased with our efforts, it wasn't until August that we got a tape of the final production, both Howard and I were appalled at the the final version of Light at Your Window. George [Doherty] had for some unknown reason decided to overdub a sound similar to a police siren over the choruses. Perhaps he had a wicked sense of humour (given the song was about a person look[ing] at the window of of [sic] a girl), we can laugh about it now, but at the time it was a kick in the guts for us³⁰⁹.

Comme souvent en Irlande du Nord, les jeunes artistes ont peu de contrôle sur le processus d'enregistrement de leurs disques, car ils travaillent avec des amateurs qui ont peu ou pas d'expérience dans le domaine de la production (Davy Smith de Wizard Studios) ou avec des producteurs qui ne maîtrisent pas les codes de la musique punk, comme c'est le cas ici. Malgré le potentiel et la créativité des groupes nord-irlandais, la qualité sonore des enregistrements issus de la scène punk nord-irlandaise pendant cette période est souvent médiocre. Le label Rip Off Records continuera de sortir des disques pendant quelques années : la dernière sortie du label sera un single de *synthpop*, en 1980³¹⁰. Mais il n'aura jamais la même renommée que Good Vibrations au sein de la scène punk, car peu de groupes du label participent activement à cette scène, et aucun des groupes du label ne connaîtra un succès susceptible de donner du prestige à Rip Off.

Deux autres labels indépendants sont créés pendant cette période : Budj Records et Shock Rock. Budj Records, fondé par John « Budgie » Coulter, le fils d'un pasteur presbytérien, est un label de *heavy metal* et de punk chrétien créé en 1979. Une des formations du label, What Of The Night, un groupe de punk, aura un certain succès dans le milieu de la musique chrétienne en Grande Bretagne³¹¹. Le groupe suscite la méfiance du reste de la scène punk, et est critiqué avec encore plus de virulence par des églises et organisations fondamentalistes qui prétendent qu'il s'agit de la « musique du diable ». Le label existera pourtant jusqu'en 1981. Quant à Shock Rock Records, il s'agit d'un sous-label fondé en 1980 par Cel Fay, un ingénieur du son de Outlet Recording

³⁰⁹ « Hydebank Recording Studio ». *Ballyclarian. Reflections on The Tearjerkers power pop band*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <https://thetearjerkers.wordpress.com/2016/04/09/hydebank-recording-studio/>

³¹⁰ « Rip Off Records », *Discogs*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <https://www.discogs.com/label/112436-Rip-Off-Records-3>

³¹¹ La musique chrétienne contemporaine, appelée *gospel* à l'époque mais plus tard renommé *CCM* (*Christian Contemporary Music*) est un marché important au Royaume-Uni et surtout aux Etats-Unis. Il est possible de trouver des groupes chrétiens dans tous les genres de musique imaginables, y compris le black metal (renommé *unblack metal*).

Company, un label de musique traditionnelle et country, qui souhaite tirer profit de l'engouement pour la new wave. Shock Rock ne sort qu'un ou deux disques de groupes de punk (Strike et les Ex-Producers) et une compilation punk nommée *Belfast* (1980). Si les producteurs ont plus d'expérience que Davy Smyth, le propriétaire de Wizard Studios – où les artistes de Good Vibrations enregistrent leurs disques – ils ne savent pas comment enregistrer des groupes de punk, puisque le label mère, Outlet Recording Company, travaille avant tout avec des artistes de country et de musique traditionnelle irlandaise :

Engineers Cel Fay and Crawford Bell were two very nice people, but very much fish out of water. They were more used to the Colum and The Sunsetters variety of Northern Irish 'Country' music than Punk Rock. We were their introduction to that genre. I remember Cel chain-smoking and scratching his head but he rose to the challenge with enthusiasm³¹².

Les labels que nous venons de citer n'ont pas la même renommée que Good Vibrations, ni le même nombre d'artistes, mais ils jouent tous un rôle sur la scène punk nord-irlandaise puisqu'ils permettent à des groupes locaux amateurs d'enregistrer des disques et donc de conserver une trace de leur production musicale. Par ailleurs, certains groupes sortent leurs disques sur des labels qu'ils créent eux-mêmes, souvent pour pouvoir sortir un premier single avant de rejoindre un label plus grand. C'est le cas par exemple de Rigid Digits, fondé en 1979 par Stiff Little Fingers, ou Casualty Records, créé en 1981 par le groupe les Defects. Lorsque les Outcasts sont expulsés du label Good Vibrations ils créent les labels GBH puis Outcasts Only en 1981³¹³.

1.3.3.4. Conclusion : magasins de disques et labels

A eux seuls, les individus, magasins de disques et labels que nous avons évoqués jouent un rôle fondamental dans la constitution d'une scène nord-irlandaise. Celle-ci aurait pu difficilement prendre forme sans le soutien logistique, financier et moral apporté par ces individus. Les espaces qu'ils mettent à la disposition des jeunes punks, même s'il s'agit de lieux de consommation, permettent à ceux-ci de se rencontrer, de tisser des liens, d'investir un espace qui, sans être le leur, est « pratiqué » par eux. Grâce à eux, les interactions entre les individus intéressés par le punk rock se multiplient, ou, pour revenir à l'approche de Nick Crossley, il y a une augmentation du nombre

³¹² « Shock Rock ». *Spit Records*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/shockrock.htm>

³¹³ Voir volume 2, annexe D.

de chemins qui se créent entre tous les nœuds qui constituent le réseau social punk. Or un événement va multiplier ces interactions et permettre au réseau de se constituer en véritable scène locale.

1.3.4. Le concert annulé des Clash : un événement catalyseur

Si la scène punk s'est construite progressivement, par les interactions et liens qui se tissent entre punks grâce aux magasins de disques que nous venons d'évoquer ainsi que dans les tous premiers lieux de concert³¹⁴, plusieurs événements vont agir comme catalyseurs et permettre au réseau punk d'atteindre une masse critique et donc, selon la théorie de Nick Crossley, de se constituer en scène locale. Malgré le rôle fédérateur que joue Caroline Music à partir de 1976 – ce n'est qu'en 1978 que Good Vibrations remplit à son tour cette fonction – dans un premier temps les individus et les groupes intéressés par le punk restent relativement isolés. Dans l'imaginaire punk nord-irlandais, l'événement qui va agir comme un véritable catalyseur est en quelque sorte un non-événement. Le 20 octobre 1977, il est prévu que se produise dans la Ulster Hall, la salle la plus célèbre de Belfast, le groupe de punk londonien les Clash. Le concert est organisé à l'initiative d'une association étudiante de l'institut universitaire de technologie, la Northern Ireland Polytechnic de Jordanstown. Des fans provenus des quatre coins de la province se sont rassemblés et attendent que l'on ouvre les portes de la salle. En fin d'après-midi, le conseil municipal de Belfast annonce que les Clash ne peuvent pas se produire à cause d'un problème d'assurance. Les membres du groupe apprennent la nouvelle à leur arrivée à Belfast³¹⁵. Dans la plupart des récits et des témoignages concernant cet incident, les punks accusent la ville d'utiliser la question de l'assurance comme prétexte pour ne pas organiser de concert de punk. Cependant, cela n'a guère de sens puisque la décision a été prise tardivement et que les membres du conseil se doutent très certainement que les fans ne pourront pas être prévenus à temps et que cela risque de susciter le mécontentement. Par ailleurs l'interdiction de concerts punk par les conseils municipaux de villes britanniques frappe avant tout les Sex Pistols en décembre 1976, lors du *Anarchy Tour*, et ce à cause du scandale Grundy. Un an plus tard, le punk suscite moins la controverse, en raison d'un changement de ton dans les médias et grâce au succès (relatif) de groupes de punk comme les Clash, les Adverts ainsi que de nombreux groupes de new wave. En réalité, c'est la compagnie

³¹⁴ Voir le chapitre suivant.

³¹⁵ *Belfast Newsletter*, 21/10/77.

d'assurances, Medical And Professional Insurance Limited³¹⁶, qui avait été sollicitée pour assurer le concert, qui décide de se retirer le matin même. L'association tente de négocier avec l'entreprise, puis d'en trouver d'autres, mais sans succès, comme l'explique le vice-président de l'association, un étudiant nommé Austin Smith, dans un article du *Belfast Newsletter* écrit le lendemain de l'événement :

“The insurance company told us they were withdrawing cover yesterday morning,” he said. “We offered a premium of up to £500, but this was turned down. We tried other companies in Ireland and across the water but it was no good. I feel very badly about the insurance company. They said it was because outstanding claims arising out of The Clash concerts but the group say that's nonsense”³¹⁷.

Sans assurance, le conseil municipal ne peut donc pas autoriser le déroulement du concert. Austin Smith assure à la presse que ce n'est pas parce que le concert a lieu à Belfast que la compagnie d'assurances a changé d'avis. C'est bien à cause de la réputation des Clash et des punks. Le concert n'est donc pas annulé par la ville parce que les conseillers auraient peur des punks, mais à cause d'une compagnie d'assurances qui a peur des pertes qu'elle pourrait encourir à cause d'éventuels dommages matériels : il s'agit d'une question financière et économique plutôt que politique. A cause de la décision tardive de la compagnie d'assurances, il est trop tard pour prévenir les fans, qui convergent sur le Ulster Hall. Certains sont venus d'aussi loin que Coleraine ou Enniskillen³¹⁸. Déçus, se sentant trahis par la ville, et furieux de s'être déplacés pour rien, les punks décident de bloquer la route en formant une chaîne humaine. Trois vitres de la Ulster Hall sont brisées, selon le *Belfast Newsletter* et le *Belfast Telegraph*. Les autorités font alors appel à la police, la RUC, qui envoie une demi-douzaine de *Land Rovers*³¹⁹. Certains punks s'allongent devant les véhicules en guise de protestation : cinq d'entre eux sont arrêtés. « There was some trouble when a handful of the fans smashed three windows in the hall, and some others lay down on the road. Police made five arrests »³²⁰. Les policiers tentent en vain de disperser les punks à l'aide de matraques, et au moins deux jeunes se retrouvent à l'hôpital. Les membres des Clash, pendant ce

³¹⁶ Article de *Sounds*, 29/10/977, retranscrit sur « The Clash ». *Spit Records*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/clash.htm>

³¹⁷ *Belfast Newsletter*, 21/10/77.

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

temps-là, se font photographier devant des fourgons blindés et des barrières de fil barbelé, mais rejoignent les fans devant la salle de concert afin d'appeler au calme :

Outside the Ulster Hall they are mobbed. "Come on Joe [Strummer], play!" "Don't sell out, Paul [Simonon]." "We wanna play," The Clash yell back. And their presence and pleas to "Keep cool" reassures the fans and the angry scene turns into a mammoth, good-humoured autograph session and talk-in³²¹.

Les membres du groupe retournent à leur hôtel, l'Europa, suivis par une centaine de fans³²², alors que le manager, Bernie Rhodes, tente de trouver une solution. Plus tard, l'attaché culturel de la Queen's University de Belfast propose finalement de mettre à leur disposition une salle appartenant à l'université, et le groupe s'y dirige, accompagné par les fans. Cependant, d'autres responsables de l'université autorisent le groupe à jouer à condition que la salle n'accueille que des étudiants de l'université³²³ : les Clash refusent, mais les responsables campent sur leur position. Les membres du groupe finissent par retourner à leur hôtel, promettant aux fans déçus qu'ils reviendront jouer à Belfast bientôt. Fidèle à leur promesse, le groupe reviendra deux mois plus tard, et se produira au McGordie Hall le 17 décembre. L'année suivante ils joueront au Ulster Hall, en octobre 1978.

Le concert annulé des Clash est très fréquemment cité dans les témoignages des punks de la première vague, et les faits souvent exagérés ou simplifiés. La confusion semble régner sur qui est le véritable responsable de l'annulation du concert, même si c'est souvent le conseil municipal qui est accusé d'avoir délibérément fait en sorte que le concert ne se déroule pas :

The Clash's October '77 gig was a watershed. They didn't actually get to play as the city fathers pulled the insurance hours before the gig was due to start. Outside the intended venue, The Ulster Hall, a huge crowd of angry punks refused to disperse. Displaying their customary tact and diplomacy the cops raced up and beat the crap out of anyone who got in their way. We wrote a song about it called Cops, with the catchy singalonga [sic] chorus of "We hate the cops" and

³²¹ Article de *Sounds*, 29/10/977, retranscrit sur « The Clash ». *Spit Records*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/clash.htm>

³²² *Belfast Newsletter*, 21/10/77.

³²³ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 47.

adapting the well known [sic] Ulster street chant of S.S.R.U.C. as an intro. This was the single most popular punk anthem here at the time³²⁴.

[My] first gig was seeing Dr. Feelgood play the Ulster Hall, then The Clash gig that never happened, as the 'powers that be' pulled the insurance on the concert and scuppered it³²⁵.

To be a punk was to be a pariah, and nothing highlighted this sentiment better than the now-infamous Clash gig which was scheduled to take place in Belfast on 20 October 1977. It was the first visit to Ireland by one of the major London punk bands, so hundreds of people had travelled from far and wide for the gig [...] At the very last minute, however, the gig was cancelled (by order of the Belfast City Council) and, since these were pre-mobile phone days, it was too late to let anyone know³²⁶.

L'événement prend des proportions apocalyptiques dans le récit de Guy Trelford, dont voici un extrait :

[The] Elders from the Great Temple (Belfast City Hall) decreed that the words pouring forth from the words of the Three Wise Men (Rotten, Strummer, Vanian) were blasphemous and, afraid that the nation's youth would be led from the path of righteousness, bigotry and sectarianism, hurriedly passed a new command declaring "Thou shalt not play that nasty punk rock!", and so the sermon (gig) was cancelled³²⁷.

Comme nous l'avons vu, c'est en réalité la compagnie d'assurances qui refuse de se porter garante du concert. Cela ne signifie évidemment pas que le conseil municipal voie les punks d'un bon œil, mais ils ne semblent pas s'y opposer activement (contrairement à l'administration de la Queen's University). Mais ces détails importent peu aux punks : le punk est construit autour de l'idée de révolte et de confrontation. Il ne s'agit pas pour autant d'une révolte politique, comme le souligne Nick Crossley : « Their non-conformism, as they understood it, was an existential and aesthetic rather than a political statement »³²⁸. Il s'agit par ailleurs d'une lutte générationnelle. Les punks se révoltent contre toute entrave à leur liberté de jouir. Les parents, l'école, la police, l'armée, le conseil municipal, tous représentent une vieille garde, une autorité dont il faut se

³²⁴ Brian Young cité dans SLEAZEGRINDER. *Op. cit.*, p. 102-103.

³²⁵ William, questionnaire.

³²⁶ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 60

³²⁷ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 46.

³²⁸ CROSSLEY, Nick. 2015. *Op. cit.*, p. 54.

défaire. Cette idée est évoquée explicitement par Bernie Rhodes, le manager des Clash, dont les propos sont reproduits dans l'article du *Belfast Newsletter* :

Mr. Rhodes said his message would be for the punk fans to form their own bands in Belfast.

“We identify with the kids in the street, who work hard and get up early, and they should be able to listen to the music they want to.”

Mr. Rhodes said punk rock was about the group expressing itself and was a counter to the “boredom created by other generations”³²⁹.

La reproduction de cette déclaration, sans commentaire apporté par le journaliste, lui donne un air d'objectivité, et conforte le récit de lutte générationnelle des punks. Ainsi, dans le morceau « Cops », composé par RUDI suite à cet incident, le slogan d'ouverture « SS RUC » attaque la police non pas parce qu'elle est perçue comme défenseur de la cause unioniste, mais parce qu'elle empêche les jeunes punks de s'amuser ; le slogan sera scandé par les punks lors du concert de RUDI et des Outcasts au Pound en janvier 1978, qui est interrompu par la RUC³³⁰. Pourtant, comme en témoigne la dernière citation, l'annulation du concert des Clash est parfois décrite en termes qui évoquent un affrontement grandiose entre un groupe transcommunautaire de jeunes punks et un conseil municipal intolérant : un événement qui rassemble jeunes catholiques et protestants de manière accidentelle et transitoire est transformé en lutte égalitaire et émancipatoire (« afraid that the nation's youth would be led from the path of righteousness, bigotry and sectarianism »). Nous verrons plus tard que les choses sont en réalité plus ambiguës que cela. Cela semble traduire une volonté d'ériger l'histoire du punk nord-irlandais en contre-récit, en histoire parallèle de l'Irlande du Nord. Par ailleurs, il participe d'un discours fréquemment porté qui place le phénomène punk dans sa totalité au cœur des grandes luttes émancipatoires et libertaires, alors qu'en réalité le punk de la première vague entretient un rapport ambigu avec celles-ci³³¹.

Le nombre de punks présents lors de l'incident a également tendance à être exagéré. Guy Trelford parle ici en termes de milliers (« a couple of thousand punks », voir ci-dessous), alors que

³²⁹ *Belfast Newsletter*, 21/10/77.

³³⁰ Peu après, le groupe arrêtera de jouer le morceau de peur qu'elle ne soit interprétée comme une prise de position par rapport au conflit nationaliste-unioniste.

³³¹ Voir chapitre 3.2.2.

selon un article du *Belfast Newsletter*, paru le jour du concert, peu de billets pour le concert sont vendus. Le lendemain du concert annulé, le *Belfast Telegraph*, indique que huit cents billets ont été vendus, ce qui représente seulement la moitié des places disponibles³³². Au sein même de l'ouvrage *It Makes You Want to Spit*, les témoignages sont discordants. Doit-on compter deux milliers de punks présents (Guy Trelford) ou des centaines (Brian Young) ? De la même manière, l'ampleur de l'échauffourée est souvent exagérée, et les punks parlent parfois « d'émeute ». En effet, l'événement est rapidement surnommé par les punks belfastois *The Bedford Street Riot*³³³.

[The Belfast punks] always showed solidarity. There was the famous occasion in 1977 when a Clash gig at the Ulster Hall was cancelled by the organisers and kids from both sides of the divide very nearly staged a riot. That might [sic] have qualified as the first [sic] integrated riot in Belfast. The Clash came out on the street and calmed things down³³⁴.

Le terme d'*émeute*, dans le contexte nord-irlandais, est fortement connoté : il renvoie généralement aux affrontements entre jeunes catholiques et protestants, ou entre un de ces deux groupes et la RUC, aux « zones interface » des quartiers populaires de Belfast. Et en effet, quelques voix discordantes s'élèvent pour tenter de nuancer l'ampleur de l'événement :

I know this has entered into some kind of folklore, lionised as it was by middleclass journos [journalists] and the boys themselves. Quite exciting at the time to be running around the Europa [hotel] and trying to see Mick Jones, but really... storm in a teacup. We lived in Ardoyne and the Shankill area. You want riots...?³³⁵

The Clash gig, totally ridiculous, overreaction to nothing³³⁶.

Le débat se prolonge sur les réseaux sociaux, où de longs échanges peuvent avoir lieu entre anciens punks autour de la véracité de certains faits. L'extrait suivant provient d'une discussion qui a lieu sur le réseau social Facebook le 18 juin 2014, en réaction à l'organisation à Belfast d'un colloque universitaire sur le groupe les Clash :

³³² *Belfast Telegraph*, 21/10/77. Cela ne tient pas compte des billets que certains espéraient peut-être acheter sur place. Par ailleurs, les punks s'introduisent parfois clandestinement dans les concerts. Selon Tony, un videur du Ulster Hall laisse entrer les punks par la porte arrière de la salle s'ils lui donnent cinquante pence. Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15.

³³³ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 47.

³³⁴ Peter, questionnaire.

³³⁵ Paul Burgess, Ruefrefx, O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 47.

³³⁶ Henry Cluney (chanteur de Stiff Little Fingers) cité dans *Ibid.*, p. 49.

DW year ZERO 1977, I think certain journalist [sic] in this country really need to get the fact's straight. Punk in was here in Northern Ireland long before the Clash arrived, plus I was there what fucking riot are they on about.

JF Indeed [DW] I was there too. Never let the truth get in the way of a good story.

DW That always seems to be the case here [JF] lol. an underrated journalist writing from notes taken from a coppers [police officer's] note book.

RH was there for the gig early, met the band at front of city hall, as they knew the concert wouldn't happen due to insurance being pulled on Ulster Hall...we walked together up to Queens as there was the possibility of another venue at SU [Queen's University Students' Union], but to no avail

JF Indeed [RH] ,mythology has overtaken reality. At the Ulster Hall there were maybe 50 people at best. Those who claim to have been there, and claimed to have witnessed a full scale riot????

TS 500,000 were at the Free Trade Hall to see the first [Sex] Pistols gig just as 200,000 will claim to have been at the Ulster Hall for the Good Vibes gig. But sure I guess it's not gonna do any harm. I've bigged up things that I wasn't involved in or at best tenuously took part in - we've all done it and it's good fun. I pretended for years I travelled to Wembley to see The Jam in their last gigs³³⁷

L'estimation de JF est sans doute l'une des plus vraisemblables, et semble corrélérer l'observation de l'auteur de l'article du *Belfast Telegraph* (voir ci-dessus). Alors pourquoi exagérer l'ampleur du phénomène, ou, comme certains, prétendre avoir été présents alors que ce n'est pas le cas, d'autant plus que les Clash reviendront à Belfast quelques semaines plus tard ? Quelle que soit l'importance réelle du concert annulé des Clash dans la constitution d'une scène punk belfastoise (et nord-irlandaise), ce (non-) événement est perçu par les punks de la scène locale comme un moment fondateur dans leur histoire. Le fait d'avoir été présent lors d'un événement qui a pris une telle importance dans l'imaginaire punk nord-irlandais confère donc un certain capital subculturel³³⁸ : c'est pour cela que, tout comme pour le premier concert des Sex Pistols, le nombre de personnes qui prétendent avoir assisté aux événements dépasse le nombre de personnes réellement présentes. Dans un article où le spécialiste des médias Martin McLoone s'interroge sur la question de la nostalgie pour le punk nord-irlandais au début des années 2000, il affirme que

³³⁷ Les noms des intervenants ont été modifiés.

³³⁸ Voir chapitre 2.3.1.

celle-ci s'explique par le fait que dans un contexte où les tensions communautaires persistent³³⁹, l'expérience transcommunautaire punk exerce un attrait considérable :

What is being remembered and what is being longed for is the opportunity that punk music once offered of an imagining beyond the sectarian politics of Northern Ireland's older generation. In this regard, punk was not just a revolt into style. It was also a revolt into the substance of a new politics³⁴⁰.

Par ailleurs, en 2012, le punk nord-irlandais a acquis ses lettres de noblesse, comme l'illustre l'inauguration d'une plaque rendant hommage à Terri Hooley, à Good Vibrations et à divers groupes de punk. Le punk, jadis raillé, est aujourd'hui une subculture à laquelle certains rêvent d'avoir participé, ce qui peut pousser certains à exagérer l'ampleur de leur participation et de certains événements³⁴¹.

Si les débats sur le nombre de personnes présentes et sur l'ampleur de l'affrontement avec la RUC persistent, la plupart des punks s'accordent à dire que l'événement agit comme un catalyseur pour la scène nord-irlandaise :

It was a crazy, exciting, but ultimately disappointing night. They came, they saw, they didn't play – but they still conquered! The Clash's visit to Belfast was the catalyst that united and ignited the whole punk movement in Ulster. It was the first time that we realised that there was some kind of scene forming and that there were so many punks. A couple of thousand punks in the city centre, Catholic, Protestant, rich and poor, all united by a common cause. Total strangers became lifelong friends and arrangements were made to form countless bands that night. Punk had transcended all boundaries and barriers!³⁴²

The irony is that the cancelled gig actually became a catalyst for the punk movement in Belfast, drawing more and more people to the music. Where once local bands had played to just a handful of people, there were now hundreds of fans³⁴³.

³³⁹ En 2004, l'année de rédaction de l'article de McLoone, les négociations menés entre Sinn Féin et le Parti unioniste démocrate (*Democratic Unionist Party*, DUP) dans le but de former un gouvernement consociatif, rencontrent un échec.

³⁴⁰ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 32.

³⁴¹ L'un de nos interviewés affirme que plusieurs personnalités politiques nord-irlandaises ont faussement prétendu avoir été au Harp pendant la période punk. Etre ancien punk conférerait-il un certain capital politique ?

³⁴² Guy Trelford cité dans O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 47-48.

³⁴³ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 61

Martin McLoone semble accepter cette hypothèse :

According to journalist John Bradbury, the 1977 concert by the band was the main catalyst for kick-starting the Belfast punk rock scene (Bradbury claims December but it was probably in October of that year). In fact, the concert was cancelled (the excuse was a problem with insurance but throughout 1977, throughout the UK, punk rock concerts were cancelled regularly as local councils and nervous promoters reacted to the moral panic that followed the infamous Pistols' television interview with Bill Grundy). The disappointed Belfast punks who turned up for the gig in a sense found each other. The evening ended in a riot and the RUC found itself battling a different kind of 'white riot' from those it was used to. On that night, in other words, the individual punks of Belfast coalesced into 'a scene' and many of the bands that would emerge in the next few months could trace their genesis back to these events³⁴⁴.

McLoone donne une légitimité universitaire non seulement à cette hypothèse, mais également à l'idée qu'il y eut une « émeute » transcommunautaire³⁴⁵. De manière plus problématique, il ne mentionne pas ou ignore les autres facteurs qui contribuent à la constitution d'une scène punk nord-irlandaise : le rôle du Viking et du Trident à Bangor, les concerts de RUDI, Stiff Little Fingers, des Outcasts et d'autres groupes pionniers dans les salles polyvalentes d'hôtels et les maisons de quartier³⁴⁶, l'importance de Caroline Music, etc. En omettant ces facteurs, et en insistant principalement sur le rôle joué par le concert annulé des Clash, on risque d'occulter l'importance de l'infrastructure qui a déjà commencé à se mettre en place, et sans laquelle une scène n'aurait pas pu se former. Par ailleurs, les membres des premiers groupes de punk nord-irlandais estiment qu'un autre concert – qui lui a bien eu lieu, en 1976 – est tout aussi important que le concert annulé des Clash :

The Feelgoods [Dr. Feelgood] had already torn apart Whitla Hall at Queen's - an oft overlooked catalyst for nascent NI punk - in an event which was every bit as significant as the much lauded Clash visit in October 1977³⁴⁷.

³⁴⁴ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 29.

³⁴⁵ « white riot » est une référence à la chanson du même titre des Clash. Joe Strummer, après avoir été témoin des émeutes qui éclatent parmi les jeunes noirs de Notting Hill à la fin du carnaval en 1976, décide que les jeunes ouvriers blancs devraient suivre leur exemple.

³⁴⁶ Voir le chapitre suivant.

³⁴⁷ Brian Young cité dans HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. p71

For me, it was seeing Dr. Feelgood on a Tyne Teen music show called ‘Get It Together’, which, strangely, was beamed into NI on weekday afternoons. Wilko Johnson’s eye-popping guitar playing was simply a revelation. Things had really changed! When the Feegoods played at Belfast’s Whitla Hall (a gig of such bona fide *hipness* was a real rarity at the time), my feelings were confirmed ten-fold, and my mates and me changed our run of the mill covers band into a brash energetic little four-piece³⁴⁸.

Le passage à Belfast du groupe de pub rock anglais Dr. Feelgood le 19 octobre 1976³⁴⁹ prépare les oreilles nord-irlandaises au punk et encourage plusieurs groupes, y compris RUDI et Protex, à changer de direction musicale. Plutôt qu’être un catalyseur de la scène punk, il s’agit d’un événement qui a une influence déterminante sur les trajectoires de plusieurs groupes et individus. Owen McFadden, le batteur de Protex, retient donc le concert annulé des Clash comme un moment charnière : « It was The Clash who connected us with Northern Ireland’s embryonic punk scene »³⁵⁰. En effet, malgré l’exagération des faits, il demeure que le concert annulé des Clash agit comme véritable catalyseur du réseau punk belfastois, et ce pour plusieurs raisons.

Tout d’abord, les Clash sont un groupe qui suscite un grand engouement parmi les punks, alors que cela ne fait que quelques mois que leurs premiers disques sont sortis³⁵¹. C’est pendant l’été 1977 que le grand public découvre le punk en tant que genre musical – plutôt que simplement une subculture iconoclaste – grâce à l’apparition à la télévision de plusieurs formations punk. Les Clash se produisent – ou sont censés se produire – à Belfast dès le mois d’octobre, pour lancer leur tournée en Irlande et en Grande Bretagne. C’est le tout premier groupe de punk international qui se rend en Irlande du Nord, et leur venue à Belfast pourrait être comparée à celles des Beatles ou des Rolling Stones une dizaine d’années auparavant. Les membres du groupe et en particulier le chanteur, Joe Strummer, sont vénérés par les fans du groupe. Ils ont la réputation d’être proches de leurs fans. Comme le dit Strummer lui-même : « Although having the first concert cancelled

³⁴⁸ Owen McFadden, le batteur de Protex, cité dans O’NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 152

³⁴⁹ « Dr. Feelgood Past Gigs Archive ». *Dr. Feelgood*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l’adresse : <http://www.drfeelgood.de/drfdates.htm#1976>

³⁵⁰ O’NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. p152

³⁵¹ Leur premier single, « White Riot », sort en mars 1977, et leur premier album, simplement nommé *The Clash*, paraît le mois suivant.

was a big disappointment for everyone, at least it allowed for some close band/audience contact »³⁵².

Ensuite, le concert prévu attire de nombreux punks venus de tous les quartiers de Belfast mais également d'autres villes de la région. D'abord relativement isolés, ils se rendent compte qu'il y a davantage de punks qu'ils ne le pensaient : « Why it was so important is that it showed that where there once had been only a mere handful of the faithful, now there were hundreds of us nasty 'punk wavers' and that one night was the catalyst for many new friendships, bands to be formed and fanzines started »³⁵³. Plusieurs projets de groupes sont lancés, qui souvent, se concrétiseront. Les groupes déjà existants composent des chansons inspirées par l'événement : « Black Riot » de Protex et en particulier le morceau « Cops » de RUDI, évoqué ci-dessus. Il met par ailleurs en contact les groupes déjà existants et les punks qui ne connaissaient pas encore leur existence : « Where once local bands had played to just a handful of people, there were now hundreds of fans »³⁵⁴. Le concert annulé des Clash permet donc de créer des liens entre des acteurs du réseau punk qui jusque-là étaient restés isolés.

Par ailleurs, le concert annulé et la rixe qui s'ensuit sont diffusés par plusieurs médias nord-irlandais, ce qui confère une visibilité au punk dans la région. Un reportage apparaît dans le journal télévisé³⁵⁵ et aux moins trois articles paraissent sur le sujet dans la presse nord-irlandaise (*Belfast Telegraph* et *Belfast Newsletter*). Un article au sujet du concert annulé apparaît également dans le magazine *Sounds*, qui est diffusé dans tout le Royaume-Uni : cela contribue à fait connaître la scène belfastoise émergente au-delà des frontières de l'Irlande du Nord. Pourtant, les médias qui couvrent l'événement ont tendance à être perçus de manière négative par les punks :

It may have been a storm in a tea cup (or more appropriately in a bottle of Olde English) compared to what else was going on in N. Ireland – but it was the first time that punk had made it's [sic] presence felt in the media to any degree. Next day the papers and TV were filled with 'punk rock shock horror' [NO EVIDENCE FOR PRESS] exposes with such illuminating snippets that [sic] 'one punk girl used a kettle as a handbag' ... uh?³⁵⁶

³⁵² O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 50

³⁵³ Brian Young cité dans O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 49.

³⁵⁴ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 61.

³⁵⁵ Nous n'avons malheureusement pas pu retrouver ce reportage, qui ne semble pas avoir été archivé.

³⁵⁶ Brian Young cité dans O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 49.

La « fille à la bouilloire » semble faire référence à la citation suivante, extraite d'un article du *Belfast Telegraph* du 21 Octobre 1977 :

The Belfast public got its first glimpse of punk rock as teenagers with safety pins in their ears and noses crowded the pavement. One fan carried an old kettle as his handbag, and others had torn trousers and stars in their hair.

En réalité, le ton n'est pas particulièrement moqueur, mais met l'accent sur l'aspect fantaisiste et incongru du fait punk ; cela ne ressemble en rien au discours sensationnaliste adopté par les tabloïdes au début de l'année. Peut-être que le ton est davantage railleur à la télévision, mais il nous est impossible de le vérifier. Que la couverture soit négative – comme dans les tabloïdes britanniques pendant la « panique morale » qui s'étend de la fin de l'année 1976 jusqu'aux premiers mois de 1977 – ou neutre voire plutôt positive – comme c'est le cas ici – les médias permettent aux punks qui n'étaient pas présents de se rendre compte qu'ils ne sont pas isolés : ils font partie d'un réseau plus large. Les punks des quartiers cloisonnés de Belfast mais aussi de Derry, de Newry, de Bangor, de Coleraine, de Portrush et d'ailleurs savent dès lors qu'il y a des centaines d'autres jeunes et adolescents qui partagent leurs préoccupations et leur passion pour la musique punk. Ils font partie, en quelque sorte, d'une même « communauté imaginée ». Etant donné le contexte nord-irlandais, c'est non sans une certaine ironie que nous déployons ce terme, conceptualisé par Benedict Anderson pour rendre compte de l'émergence des nationalismes et de l'idée d'état-nation. Bien entendu, le concept défini par Anderson ne peut être qu'appliqué partiellement et superficiellement au punk, mais certaines de ses observations nous sont utiles : « [An imagined community] is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion »³⁵⁷. Pour Anderson, cet imaginaire commun prend forme grâce au rôle joué par le capitalisme d'imprimerie (*press-capitalism*) qui permet la diffusion d'idées sur un vaste territoire. Dans le cas du réseau punk, ce sont les médias de masse mais également la presse spécialisée (*NME*, *Sounds*) et parallèle (les fanzines) qui remplissent cette fonction. Le sentiment d'appartenance à une communauté n'est pas seulement lié à ce que ses membres ont en commun, mais se construit sur la notion de différence avec le reste de la société : « The nation is

³⁵⁷ ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections On the Origin and Spread of Nationalism*. Londres : Verso, 2006, p.6.

imagined as *limited* because even the largest of them, encompassing perhaps a billion living human beings, has finite, if elastic, boundaries, beyond which lie other nations »³⁵⁸. Nous reviendrons sur cette idée lorsque nous aborderons la question de la tenue punk. Nous nous contenterons de dire pour le moment que le punk est perçu par les punks eux-mêmes comme une forme de contre-culture qui se démarque profondément de la culture dominante. Le sentiment de faire face au même adversaire, imaginé ou non (la RUC, le conseil municipal, les parents, les jeunes souscrivant à la mode dominante, etc.) crée un esprit de corps : « Finally, it is imagined as a *community*, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship »³⁵⁹. Nous écartons de cet emprunt à Anderson l'idée de *souveraineté*, qui ne peut être appliquée à un phénomène de culture populaire. De plus, il est évident que peu de punks seraient prêts à sacrifier leur vie pour le punk – du moins de manière volontaire – comme l'affirme Anderson pour les nationalistes du dix-neuvième siècle. Pour autant, le terme de *communauté imaginée* qualifie bien la prise de conscience par les punks nord-irlandais de l'existence d'un vaste réseau punk. Le sentiment d'être membre de cette communauté s'ajoute – mais ne se substitue pas – à l'identification ethno-nationale et de classe sociale. La communauté imaginée punk est actualisée lors des concerts de groupes locaux ou internationaux ou lorsque les jeunes punks se rencontrent dans les magasins de disque Caroline Music et Good Vibrations ou, simplement, dans la rue, puisque leur tenue est aisément reconnaissable. Les médias, en s'intéressant au concert annulé des Clash, permettent cette prise de conscience. Ils galvanisent le réseau punk et participent, dans une certaine mesure, à l'émergence d'une scène.

Enfin, l'importance du concert annulé est considérable car il survient à un moment propice. Il coïncide avec l'ouverture du Pound aux punks : grâce aux efforts de Kyle Leitch, ce bar accueille le groupe de pub rock anglais les Count Bishops la semaine suivante. Trois mois plus tard, les premières formations punk locales s'y produiront également. En effet, les groupes établis plus tôt dans l'année ou même précédemment ont déjà un peu d'expérience : Stiff Little Fingers et les Outcasts ont donné plusieurs concerts, alors que RUDI est déjà monté sur scène une trentaine de fois. Ruefrefx et Victim se lancent également. Le concert annulé des Clash associe ces groupes à un nouveau public, bien plus large. Le concert annulé des Clash permet donc au réseau social punk

³⁵⁸ *Ibid.*, p.7.

³⁵⁹ *Ibid.*

en Irlande du Nord d'atteindre une masse critique et de se constituer en scène. Cette transformation n'est pas immédiate : nous pouvons avancer le 12 janvier 1978 comme le début symbolique de la scène punk nord-irlandaise ou du moins belfastoise. Il s'agit du concert de RUDI et des Outcasts au bar le Pound : c'est la première fois que des groupes de punk nord-irlandais se produisent dans un bar au centre-ville de Belfast. Nous nous proposons à présent d'analyser les « lieux focaux » de cette scène punk nouvellement constituée³⁶⁰.

1.4. Les « lieux focaux » de la scène punk nord-irlandaise

Nick Crossley estime qu'une scène musicale apparaît lorsqu'un réseau social atteint une masse critique. Pour qu'une scène subsiste, il faut que le réseau social qui a rendu possible son émergence continue d'exister. En d'autres termes, l'existence d'une scène locale dépend de la participation et des interactions des individus qui y sont associés. Crossley indique que ces interactions ou ces « situations d'interactions » doivent donc être régulières et récurrentes :

Worlds form when and because actors are brought together by a shared interest or circumstance. Or, rather, when they are repeatedly brought together in interaction situations such that shared meanings, habits and conventions begin to take shape.

Dans son analyse des scènes punk de Londres, Liverpool, Manchester et Sheffield, Nick Crossley considère qu'à l'instar des magasins de disques, les lieux de concerts constituent des « lieux focaux » pour leurs réseaux punk respectifs :

Place contributes to the formation of networks because they attract lovers of types of music, drawing these people together and increasing the likelihood that they will meet and both form and maintain ties. Music places are [...] network 'foci'. Many key players in Liverpool's punk and post-punk world met at Eric's [music club], for example, because Eric's was the place to go for punks in Liverpool. And these ties were maintained because punks returned repeatedly to Eric's and kept bumping into one another³⁶¹.

³⁶⁰ Il est difficile d'estimer le nombre total de personnes ayant participé à la scène punk nord-irlandaise, et encore plus difficile de deviner le nombre de membres de la subculture punk nord-irlandaise (puisque tous ne peuvent pas se rendre aux concerts). A l'échelle de Belfast, le nombre se compte sans doute en centaines. A l'échelle de toute l'Irlande du Nord il se peut qu'il y ait eu quelques milliers de punks, puisqu'il y a eu des petites scènes locales à Derry, Bangor, Omagh, Antrim, Portrush et dans d'autres villes de la région.

³⁶¹ CROSSLEY, Nick. 2015. *Op. cit.*, p. 41.

Selon Crossley, ces lieux attirent les acteurs du réseau parce qu'ils acquièrent une « réputation ». Les « lieux focaux » génèrent des réseaux et les réseaux à leur tour permettent aux lieux de devenir des focales : « lieux focaux » et réseaux entretiennent une relation interdépendante. C'est cette relation interdépendante qui permet à une scène musicale d'exister. Dans le présent chapitre, nous présenterons les « lieux focaux » de la scène punk nord-irlandaise.

1.4.1. Salles de spectacle

A la fin des années 1970 il existe plusieurs salles de concert en Irlande du Nord et notamment à Belfast, les plus grandes étant le Ulster Hall, située à quelques rues de l'hôtel de ville, le Whitla Hall et le McMorde Hall (aujourd'hui appelé Mandela Hall), deux salles appartenant à la Queen's University. Dans un premier temps, ces salles ne sont pas accessibles aux groupes de punk locaux. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, le punk inquiète encore suffisamment en 1977 pour que l'assurance du concert prévu des Clash soit révoqué, même si à partir de la fin de l'année les grandes salles de la ville accepteront d'ouvrir leurs portes aux groupes de punk ou de new wave internationaux (les Ramones, les Adverts, Siouxsie and The Banshees, Elvis Costello...). En juin 1978, un concert de groupes de punk locaux est organisé par Hooley dans le McMordie Hall, mais ce type d'événement reste exceptionnel³⁶². La scène locale punk repose sur d'autres lieux, avant tout parce que les groupes de punk, composés de musiciens amateurs dans la grande majorité des cas, n'attirent pas un public assez large pour justifier l'investissement des lieux de concert institutionnels.

1.4.2. Domiciles

Dans un premier temps, les groupes répètent généralement à leur propre domicile, si les parents le permettent (c'est le cas par exemple des Undertones) ou dans des garages, s'ils vivent dans des quartiers plus favorisés. Parfois ils jouent devant un public : c'est le cas des Defects, qui donnent plusieurs concerts au domicile du chanteur, Buck Defect³⁶³. L'espace domestique est assez peu évoqué dans les témoignages de punks, si ce n'est pour relater les conflits avec les parents. Or il ne faut pas sous-estimer le rôle que joue la musique populaire dans le champ familial et intime, comme le souligne le sociologue Simon Frith :

³⁶² Voir chapitre 1.3.3.2.

³⁶³ CALDER, Tina. *Survival: The Story of The Defects*. Excalibur, 2015, p. 16.

It is not just a matter of music in public spaces; music is equally important in organizing domestic space. [...]. How is family space regulated musically? Family members (teenagers most notoriously) mark off their own space with their music – volume as a barrier. But what happens in communal spaces – the kitchen, the car? Who decides what plays? What music is ruled out *tout court* and why?³⁶⁴

La chambre de l'adolescent, ou l'espace de l'adolescent – le grenier, la cabane, la cave, le garage – sont importants dans un monde où il ou elle n'a pas de lieu qui lui soit véritablement « propre » (nous reprenons le terme de Michel de Certeau)³⁶⁵. Son importance est accrue dans le cas de l'adolescente, qui, le plus souvent, ne bénéficie pas de la même liberté que les garçons, et dont les mouvements – surtout à l'extérieur du domicile – sont soumis à un contrôle plus strict³⁶⁶. Dans le contexte nord-irlandais, le domicile est sans doute l'espace le moins propice à la mixité intercommunautaire, surtout dans les quartiers populaires de Belfast et de Derry, puisque peu de catholiques ou de protestants osent s'aventurer dans les zones qui ne sont pas associées à leur communauté d'appartenance. Cependant, cette sphère intime ségréguée est parfois bousculée par la visite d'un membre de « l'autre camp » (*the other side*) lorsque les punks invitent chez eux des amis. S'il est possible d'écouter de la musique enregistrée, seul ou en compagnie, dans le cadre du domicile, il est plus difficile d'écouter et de produire de la musique *live* : il y a peu de place pour les instruments ou pour des spectateurs, l'acoustique n'est pas idéale, et, surtout, les lieux ne sont pas insonorisés. L'utilisation de l'espace domestique est donc une mesure temporaire. Les musiciens vont chercher d'autres lieux, plus propices à la représentation musicale. Ainsi, les membres du groupe Victim doivent chercher un lieu de répétition à l'extérieur du domicile de leurs parents lorsque les voisins se plaignent du bruit qui émane du garage : ils se servent alors des locaux d'une imprimerie à Belfast³⁶⁷. Les Defects, quant à eux, donneront leurs premiers concerts à l'extérieur du domicile dans une maison de quartier, le Clomduff Community Centre³⁶⁸. Le

³⁶⁴ FRITH, Simon. 2012. *Op. cit.*, p.153.

³⁶⁵ Voir chapitre 1.6.1.

³⁶⁶ Pour une analyse du rapport des jeunes filles et des adolescentes à la consommation, voir les travaux de Angela McRobbie, et notamment l'article « Young Women and Consumer Culture », qui s'interroge sur les différentes manières dont ce rapport a été interprété par les chercheurs en *cultural studies* depuis les années 1970. MCROBBIE, Angela. Young Women and Consumer Culture. *Cultural Studies*, vol. 22, n°5, p. 531-550.

³⁶⁷ « Victim ». *Spit Records*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/victim.htm>

³⁶⁸ CALDER, Tina. *Op. cit.*, p.16.

passage du domicile à la maison de quartier ou à d'autres espaces similaires représente une étape importante dans la trajectoire d'un groupe, puisqu'il signale le fait que celui-ci se sente prêt à jouer devant un public.

1.4.3. Maisons de quartier et espaces institutionnels

Les maisons de quartier étant des espaces de proximité, il n'est pas étonnant que ce soit souvent les lieux des premières représentations de formations musicales locales. La plupart des groupes nord-irlandais semblent avoir joué dans ces espaces, nombreux à Belfast. C'est le cas, par exemple, du groupe Ruefrefx, qui le soir après l'école répète dans la cave de la maison du bassiste, puis répète et donne ses premiers concerts dans le Glenbryn Community Centre³⁶⁹. Ces espaces continueront d'être utilisés même lorsque des bars du centre-ville s'ouvriront au punk : leur proximité permet aux groupes qui émergent d'y avoir accès facilement et de faire l'expérience de leurs premières représentations. Cependant, ce ne sont pas seulement les groupes nouvellement formés qui s'y produisent : les formations plus aguerries continuent d'y donner des concerts. Comme nous l'avons vu, le massacre du Miami Showband a pour conséquence d'enraciner les groupes locaux dans les salles situées dans les quartiers ou villes associés à leur propre communauté ethno-nationale. La peur de jouer en dehors de ces circuits familiers n'est pas infondée. En effet, de nombreux bars ou maisons de quartiers sont contrôlés par des organisations paramilitaires ou par les adolescents qui les soutiennent³⁷⁰. Cela explique pourquoi il faut attendre l'ouverture aux punks des bars le Pound et le Harp, situés au centre-ville, pour qu'une scène puisse exister : ces lieux permettent un décroisement et une déségrégation du réseau punk nord-irlandais. Par ailleurs, en dehors du Pound, du Harp et une poignée d'autres bars, et du Casbah pour la scène de Derry, il est difficile pour les punks de trouver des espaces où se produire. En Irlande du Nord, avant même que le punk n'émerge, les groupes qui ne sont pas déjà établis et reconnus au niveau local, et surtout ceux qui ne jouent pas le genre de musique qui est recherché par les promoteurs et propriétaires des bars – c'est-à-dire des reprises de blues rock, de rock

³⁶⁹ « RUDI », *Spit Records*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/rudi.htm> ; « Introducing the band ». *Ruefrefx*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <https://ruefrefxtheband.wordpress.com/2014/09/30/introducing-the-band/>

³⁷⁰ Ruefrefx est l'un des rares groupes de punk à jouer dans des salles dans des quartiers des deux communautés. Voir chapitre 3.2.2.2.

progressif, de heavy metal ou de morceaux du hit-parade – sont rarement autorisés à jouer. Ceci amène Jackie Hamilton, le chanteur des Moondogs, à déclarer : « In truth, writing original songs was the easy bit – getting somewhere to play them was infinitely more difficult »³⁷¹. Pour les punks, ce problème est exacerbé par leur représentation peu flatteuse dans les médias³⁷². Ainsi en 1976, lorsque les Undertones, au début de leur carrière, souhaitent jouer dans les bars faisant partie des « Favourite Five », un groupe de cinq bars appartenant à un homme d'affaires de Derry nommé PK O'Doherty, le fils de celui-ci organise une audition. Le groupe ne plaît pas au jeune homme et n'est pas autorisé à se produire dans ces bars. Les Undertones continuent donc à jouer dans des maisons de quartiers ou des maisons de jeunesse, avant de commencer à se produire au Casbah en 1977³⁷³. Les maisons de quartier restent donc des espaces importants pendant toute l'existence de la première scène punk nord-irlandaise.

D'autres espaces – que l'on pourrait appeler « institutionnels » – permettent aux groupes de punk de se produire. Il y a par exemple les espaces scolaires ou étudiants. Les jeunes musiciens qui sont toujours lycéens ou étudiants peuvent parfois jouer dans des salles appartenant aux établissements où ils sont inscrits. Ainsi Stiff Little Fingers joue à deux reprises à l'institut de technologie Jordanstown's Polytechnic, où est inscrit Ali McMordie, le bassiste du groupe³⁷⁴. Plusieurs groupes jouent également dans les locaux du Art and Research Exchange, à Lombard Street, au centre-ville de Belfast. Ouverte en 1978³⁷⁵, le Art and Research Exchange se destine à être une antenne nord-irlandaise de l'Université Libre Internationale pour la créativité et la recherche interdisciplinaire, association fondée en 1973 par l'artiste avant-gardiste allemand Joseph Beuys :

The [Art and Research Exchange] organisation housed two unexceptional exhibition spaces - which intermittently were used for seminars, conferences and rehearsal space for wonderful bands like the Idiots and Stiff Little Fingers - a screen printing workshop/design studio, photographic

³⁷¹ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 118

³⁷² LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 55.

³⁷³ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 27-28.

³⁷⁴ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 55

³⁷⁵ Selon la base de données en ligne du National Irish Visual Arts Library (NIVAL), le Art & Research Exchange ouvre en 1977 et ferme en 1988.

darkroom, two artists studios, and eventually the first headquarters of the Artists Collective of Northern Ireland (A.C.N.I) and Circa contemporary art magazine (C.C.A.M)³⁷⁶.

Avec l'aide du groupe les Androids, Stage B réussit à obtenir le droit de répéter dans cet espace. Les membres du groupe y stockent également leur matériel les jours où ils donnent un concert : « Stage B stored their gear there and on a number of Saturday afternoons [the singer] Fletch [Colon Fletcher] would round up a posse of punks to ferry the gear the short distance to the Harp Bar in order to set up for a gig that night »³⁷⁷. Les groupes jouent également dans d'autres espaces, moins conventionnels dans le contexte du punk. Selon Aidan Murtagh, guitariste et chanteur de Protex, le groupe joue dans des salles paroissiales. Plus surprenant encore, RUDI ainsi que les Tinopeners répètent parfois dans la salle orangiste locale (*orange hall*) de Craigtantlet.

1.4.4. Hôtels

Avant l'ouverture du Pound et du Harp au punk en 1978, les premiers espaces à accepter les punks en dehors des maisons de quartiers et espaces institutionnels sont le Girton Lodge et les Glenmachan Stables, deux hôtels quelque peu dilapidés qui sont situés à l'est de Belfast. Plusieurs des premiers groupes de punk nord-irlandais – RUDI, Stiff Little Fingers, les Outcasts, les Idiots – louent leurs salles polyvalentes et y organisent des concerts en 1977 :

Still only sixteen or seventeen, we hired beat-up function rooms in run-down hotels and put on our own gigs, plucking places out with our mates. Nobody else much had heard of punk over here and we had a ball! Marathon two-hour sets honed our chops and soon we were knocking out our own stuff as well as the tried and trusted faves. These gigs were great... pure teenage testosterone thunder and underage sin, sex and savagery. And even though we played real dives there was not trouble – so long as we packed the place with (underage) drinkers, the proprietors were more than happy to have us back³⁷⁸.

Ces espaces privilégient en général le blues rock et le rock progressif, mais comme pour le Harp en 1978, les groupes de punk profitent de l'attitude laxiste des propriétaires qui, comme le

³⁷⁶ COPPOCK, Chris, « A.R.E. - Acronyms, Community Arts and Stiff Little Fingers ». *The Vacuum*, vol. 11. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.thevacuum.org.uk/issues/issues0120/issue11/is11artartres.html>

³⁷⁷ « Stage B ». *Spit Records*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/stageb.htm>

³⁷⁸ Brian Young dans SLEAZEGRINDER. *Op. cit.*, p. 102-103.

révèle la citation ci-dessus, tolèrent la présence de punks et de mineurs tant qu'ils leur apportent des bénéfices. Selon un témoignage divergent, les videurs des Glenmachan Stables laissent entrer les mineurs qu'ils connaissent à l'insu du gérant de l'hôtel. Lorsque Stevie Boyd, qui fonde le fanzine *No Fun*, réserve subrepticement la salle pour organiser une soirée punk et reggae pour ses seize ans, le gérant, furieux de découvrir que tant de mineurs sont présents, lui dit : « I should be serving fucking milk here not liquor, wee man »³⁷⁹. Quoiqu'il en soit, les punks louent ses salles, pour la somme de onze livres (aux Glenmachlan Stables), pour des soirées censées être privées ; ils vendent alors des « invitations » à qui veut assister aux concerts³⁸⁰. Lors des soirées discothèques organisées par les Glenmachan Stables, le disc-jockey passe des singles de punk³⁸¹. Mais lorsqu'il diffuse « Anarchy in the UK » des Sex Pistols, il enlève le disque avant la strophe qui mentionne l'IRA et l'UDA³⁸². En effet, l'hôtel est situé dans un quartier loyaliste et est fréquenté par les hommes durs (*hoods*) du coin. Il s'agit également de l'un des repaires des paramilitaires loyalistes du voisinage. Ceux-ci connaissent les membres de RUDI, qui ont grandi dans le quartier, mais les punks qu'ils ne reconnaissent pas sont parfois attaqués : « Punks who came to see us from outside our area often went home beaten and bloodied and venues started banning anything “punk”, even though it was rarely the punks who started any trouble »³⁸³. Dee, l'une des personnes que nous avons interviewées, le dit dans un langage plus coloré : « It was full of paramilitaries, and it was fucking dangerous. You looked at the wrong person the wrong way and you got your bollocks kicked clean in »³⁸⁴. Pourtant, Dee est protestant, et il joue même dans une fanfare loyaliste. La violence en Irlande du Nord n'est pas seulement communautaire : elle est également liée, comme en Grande Bretagne, à des considérations territoriales. A cause de cela, le Girton Lodge et les Glenmachan Stables sont peu accueillants pour les punks qui ne sont pas directement issus de l'entourage des groupes qui s'y produisent, et potentiellement dangereux pour les punks venant de quartiers catholiques. Puisque les Glenmachan Stables sont associés aux paramilitaires loyalistes, la polémique qui suit la sortie du single « God Save the Queen » des Sex Pistols le 27 mai 1977 conduit les gérants à y interdire l'organisation de concerts de punk. Les

³⁷⁹ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. p82

³⁸⁰ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 55

³⁸¹ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 52

³⁸² « RUDI ». Spit Records, *Op. cit.*

³⁸³ SLEAZEGRINDER. *Op. cit.*, p. 102-103/102

³⁸⁴ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

groupes réussiront néanmoins à y organiser encore quelques représentations, en demandant à des amis de réserver la salle pour eux sous un prétexte, tel qu'un anniversaire : « We'd turn up to play unannounced – only to get banned again after the gig (never before the gigs, as the venue wouldn't turn away paying and drinking customers) »³⁸⁵. Cependant, ces tactiques ne peuvent être déployées qu'un nombre limité de fois. Les groupes cherchent alors d'autres espaces :

Now firmly identified in the public eye as one of those 'nasty punk bands', RUDI were kicked out of our regular practice hall on the Albertbridge Road and banned from our regular east Belfast haunts, the Glenmachan Hotel and Girton Lodge – and so we kept pestering The Pound for the chance to play³⁸⁶.

C'est à cause de la panique morale qui entoure le punk que RUDI et les autres groupes existants sont contraints à délaisser les salles qui se trouvent dans leurs propres voisinages et communautés et à chercher ailleurs : ironiquement, l'hostilité des loyalistes envers les punks – qu'ils perçoivent comme anti-monarchistes – les poussent à investir des espaces « neutres » qui faciliteront la mixité intercommunautaire. Plus tard, lorsque le punk ne suscitera plus autant la polémique, et lorsqu'ils auront besoin de clients, les gérants du Girton Lodge et des Glenmachan Stables n'hésiteront pas à autoriser les punks à revenir se produire dans leurs salles. Cependant, le centre de gravité de la scène punk se sera alors déplacé sur le centre-ville de Belfast.

1.4.5. Bars et pubs

1.4.5.1. Bangor : le Viking et le Trident

Les premiers bars qui accueillent les punks en Irlande du Nord, le Viking et le Trident, ne sont pas situés à Belfast mais à Bangor. Le Viking est fréquenté par les « Young Americans », une bande de jeunes férus de mode et passionnés par la musique de Bowie et de Roxy Music³⁸⁷. Lorsque les Young Americans découvrent la musique punk, ils demandent au disc-jockey du Viking de la diffuser. Selon Greg Cowan des Outcasts, celui-ci ne possède que trois singles de punk : « The DJ there had three punk singles, which he used to play back to back. I remember we'd sit there all night until the three records came on then we'd get up, jump about and sit down

³⁸⁵ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 10.

³⁸⁶ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 71.

³⁸⁷ Ces jeunes tiennent leur nom de l'album *Young Americans* de David Bowie (RCA Records, 1975).

again. That was our night out! »³⁸⁸. Des jeunes punks de Belfast et des alentours commencent alors à se rendre à Bangor pour fréquenter ce bar :

We had our own younger YA [Young Americans] crowd at the Glenmachen Stables, but the aim was to make it to the Viking which we tried to get in to using false ID and eventually after a couple of times we made it in. The first night I saw a couple dancing to The Stranglers and I thought I had arrived!! The Viking only played a couple of punk songs and then it went back to soul. The crowd in the Viking were very posy and stood round the bar, some wearing white dinner jackets like Brian Ferry, some in ripped plastic bin bags, some in mo-hair jumpers with leather trousers and some in Bowie suits, it was fantastic. A few months later our crowd started going to the Trident. It felt more comfortable there with people our own age, still posy, less YA and more punky. The Outcasts and Rudi went there, the DJ played more punk at the beginning of the night, but mostly soul to dance to. Each time there was a venue change the crowd became more diluted with less girls but meanwhile building up a core group of punks. Eventually when the Trident closed down, The Harp bar opened in April 1978 and that became the real core group of the punk movement in Belfast. Again, less girls but the crowd that went were 100% punk!³⁸⁹

Les punks fréquentent de plus en plus le Trident, où ils se sentent mieux accueillis, et c'est là qu'a lieu un des premiers concerts de punk dans un bar : les groupes RUDI et les Outcasts s'y produisent 17 novembre 1977³⁹⁰. Il est difficile de dater l'arrivée des punks dans ces bars – aucun punk ne semble s'en souvenir précisément – mais étant donné que le premier single des Stranglers (groupe mentionné dans le témoignage ci-dessus) sort le 28 janvier 1977³⁹¹, cela ne peut être qu'après cette date. Par ailleurs, les premiers singles de punk rock londonien ne sortent qu'à la fin de l'année 1976³⁹², donc ce n'est que pendant une très courte période que Bangor se trouve à l'épicentre du phénomène punk en Irlande du Nord. En effet, le centre de gravité de la scène punk se déplace bientôt à Belfast. Cela est dû à la fermeture du Trident, mais aussi au fait que Bangor est située à une vingtaine de kilomètres de Belfast, et est difficilement accessible pour les punks de la région qui souhaitent s'y rendre le soir. Néanmoins, comme le Viking et le Trident comptent

³⁸⁸ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 52.

³⁸⁹ Maureen. Interview menée par courrier électronique le 04/09/16. Ce témoignage soulève plusieurs questions sur lesquelles nous reviendrons, notamment la tenue et les liens entre le glam et le punk.

³⁹⁰ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

³⁹¹ "(Get A) Grip (On Yourself)", United Artists, 1977.

³⁹² « New Rose » des Damned sort le 22 octobre 1976 (Stiff), « Anarchy in the UK » des Sex Pistols le 26 novembre de la même année (EMI).

parmi les premiers lieux où le punk rock est diffusé publiquement en Irlande du Nord, ils conservent une place importante dans la mémoire punk nord-irlandaise³⁹³.

1.4.5.2. Le Pound

Situé sur Townsend Street à Belfast, non loin du quartier du marché Saint George et des docks, et tout près du magasin Caroline Records (dans Ann Street), le Pound fait partie de Roddy's Bar. Pendant les années 1960, on peut voir se produire sur la scène de ce bar les plus grands showbands irlandais ainsi que des artistes locaux tels que Them (sans Van Morrison), Sam Mahood (soul) ou le Jim Daly Blues Bland. Terri Hooley attribue le nom du bar au fait que le prix de l'entrée ne coûte qu'une livre (*pound*)³⁹⁴. En réalité, le bar tient son nom de la fourrière qui y était autrefois installée, dans le but d'y confiner les animaux qui s'étaient échappés du marché à bétail situé à proximité. Le confort du bar est minimal, comme le rapporte sobrement Roland Link : « It was old, dark, dirty, low ceiling-ed, stone walled, stone floored and central »³⁹⁵. Dans le *NME*, il est décrit en ces termes : « [it was] a cross between a Bier Keller and a sheep dip »³⁹⁶. Hooley apporte davantage de précisions :

A shabbier place I have yet to see. Comfort was not high on the list of priorities at The Pound – it had the look and feel of a stable, but in the centre of the city. It had the worst toilets for miles around – which is quite a claim to fame considering some of the dumps I drank in back then – and was even closed down on more than one occasion because of the bogs [toilets]³⁹⁷.

D'après Brian Young, on y voit même des rats pendant la journée. Mais la salle offre une bonne acoustique et sa superficie réduite est idéale pour des concerts avec un public de taille moyenne : « It was easy to get a good sound and the audience was directly in your face »³⁹⁸. Dans

³⁹³ Stiff Little Fingers rend hommage à Bangor dans la chanson « Alternative Ulster » : « Nothin' for us in Belfast/The Pound's so old it's a pity/OK, there's the Trident in Bangor/Then walk back to the city/We ain't got nothin' but they don't really care » (Rigid Digits, 1978). Aujourd'hui encore, la scène musicale de Bangor est particulièrement active. De nombreux groupes ou artistes reconnus internationalement se sont formés dans cette ville : Snow Patrol, Two Door Cinema Club, Foy Vance, etc.

³⁹⁴ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 61.

³⁹⁵ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 69. Voir photographies C1 et C2, volume 2, annexe C.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 61.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 74.

les années 1970, le Pound est l'un des rares bars du centre-ville qui organise encore des concerts³⁹⁹. Il est devenu un bastion de groupes qui, à l'instar des showbands, reprennent des morceaux de heavy metal, de rock progressif et de blues rock. Des concerts y sont donnés l'après-midi et le soir, généralement du jeudi au samedi, mais également parfois plus tôt dans la semaine. Le samedi après-midi en particulier, un large public vient voir jouer Light, Bronco ou Sk'Boo, diverses formations dans lequel joue Jim Armstrong, le guitariste de Them⁴⁰⁰. Les jeunes membres du groupe RUDI se rendent pour la première fois au Pound en 1976, après avoir entendu dire qu'on peut facilement s'y procurer des « substances illicites » et y rencontrer des jeunes femmes. Mais ils n'ont pas une très bonne impression de la clientèle :

After managing to bluff our way past the manager, Dermot Moffatt, who didn't seem to like the look of us, we found ourselves in a grimy, dank, whitewashed stable-like building, packed wall to wall with horders of long-haired bedenimed and bearded hippies who didn't exactly welcome us with open arms! [...] Mebbe [sic] if I'd splashed out on a flea-bitten afghan coat and grown a beard I'd have more luck [with the 'hippy chicks']? But I guess my spiffy ensemble of sawn-off skimmers, Wrangler coat, and Crombie (with the red pocket lining pulled up!), all topped off with a particularly scrappy *DIY* Bowie spiky haircut, was somewhat out of place in those august environs⁴⁰¹.

C'est pourtant ce lieu fréquenté par des hippies, qui viennent écouter des groupes jouant du blues rock qui sera le premier à accueillir des groupes style de rock plus énergique. Kyle Leitch réussit à convaincre le propriétaire, Dermot Moffat, de laisser jouer le groupe de pub rock les Count Bishops, à la fin du mois d'octobre 1977. Little Bob Story, un groupe havrais du même label, Chiswick Records, vient également se produire au Pound⁴⁰²:

Though both [The Count Bishops and Little Bob Story] pulled decent enough crowds, the bands still looked positively geriatric, having more in common with the fag end of pub rock than punk

³⁹⁹ Le 21 juillet 1972, après « Bloody Friday » – attentat causé par la PIRA qui fait neuf morts et des douzaines de blessés – le Pound est utilisé comme morgue de fortune.

⁴⁰⁰ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 61

⁴⁰¹ Brian Young cité dans HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 70.

⁴⁰² Little Bob, le chanteur du groupe, ne se rappelle plus du concert au Pound, mais il se rappelle d'un concert donné à « Queen University où le crowd [sic] nous rappelai[t] sur scène à la fin du show en chantant G.L.O.R.I.A de Van Morrison. Nos tournées en Irlande [étaient] organisées par le frère de Rory Gallagher. [B]ons moments, inoubliables!!! ». Selon lui, Little Bob Story s'est produit dans toute l'Irlande, « sud et nord, de Cork à Londonderry ». Interview menée par courrier électronique le 30/03/17.

rock. Also, let's face it, once you'd seen Dr. Feelgood during their Wilko [the singer] era, every other pub rock band was just pissing in the wind. [...] But for The Pound it was a huge leap in the right direction⁴⁰³.

Les membres de RUDI profitent de cette ouverture du bar à un style de rock plus énergique – malgré les réserves de Brian Young quant à la « punkitude » des deux groupes qu'il cite – pour demander à Dermot Moffat de les laisser se produire, eux aussi. Après de nombreuses négociations, le gérant accepte et RUDI y donne un concert en janvier 1978, avec le groupe les Outcasts. Selon Brian Young, il s'agit du jeudi 12 janvier, un jour de semaine : la plupart des autres bars étant fermés, il n'y a pas de risque de compétition, et Dermot Moffat a peu de chance de perdre des clients qui pourraient être perturbés par la musique punk⁴⁰⁴. C'est lors de ce concert que Terri Hooley entend pour la première fois RUDI, qui joue le morceau « Big Time » pour la toute première fois⁴⁰⁵. Pendant le concert, plusieurs lampes sont brisées par des membres du public, et Moffat interdit aux groupes de punk de revenir se produire dans le bar. Deux autres groupes de punk (Stiff Little Fingers et Victim)⁴⁰⁶ y donnent tout de même des concerts le mois suivant, pour un reportage de UTV, *It Makes You Want to Spit*. Bientôt, les punks belfastois trouvent un lieu qui leur est plus favorable : le Harp, un bar qui devient rapidement l'épicentre de la scène punk nord-irlandaise. Face à la concurrence, le Pound ouvre à nouveau ses portes à RUDI ainsi qu'à des groupes anglais comme les Doomed, les Lurkers, Radio Stars⁴⁰⁷, mais il est trop tard : le Pound ne réussit pas à rivaliser avec le Harp, qui accueille des groupes qui n'ont aucune expérience. Cependant, en 1981, le Harp commence à organiser des soirées country, et les punks ne sont plus les bienvenus. Entretemps, un nouveau gérant, Chris Roddy, a commencé à travailler au Pound. Celui-ci est mieux disposé envers les groupes de punk, qui reviennent au Pound. RUDI y joue régulièrement à partir de 1979, et Roddy les autorise à répéter dans le bar pendant la journée⁴⁰⁸. A partir de 1978 le Pound devient donc, malgré lui, un des « lieux focaux » de la scène punk nord-irlandaise et en particulier belfastoise. Le Harp le dépasse en importance, mais contrairement à ce

⁴⁰³ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 71.

⁴⁰⁴ Selon une annonce reproduite dans *Hooleygan* le concert a lieu le lendemain, le vendredi 13.

⁴⁰⁵ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 72.

⁴⁰⁶ Selon Brian Young, c'est RUDI plutôt que Victim qui devait figurer dans le reportage, mais le groupe a été remplacé à la dernière minute, pour des raisons que nous n'avons pas pu élucider.

⁴⁰⁷ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 74.

bar, le Pound continuera à accueillir des groupes de punk jusqu'en 1983. Cette année-là, le Pound est gravement endommagé lorsqu'une bombe éclate à une station de bus avoisinante, et est forcé de fermer définitivement ses portes.

1.4.5.3. Le Harp

Après le refus du gérant du Pound de programmer des groupes de punk suite au concert de RUDI et des Outcasts en janvier 1978, plusieurs punks (membres du groupe Victim) se tournent vers le Harp, bar situé à Hill Street⁴⁰⁹, non loin de la cathédrale anglicane Saint Anne. Comme la plupart des pubs et bars de Belfast pendant le conflit, l'entrée est munie d'un système intercom, est entourée d'une grille protectrice, surveillée par des caméras de sécurité, et protégée par des bornes (des barils de pétrole remplis de ciment) pour empêcher que des véhicules contenant des explosifs ne se garent trop près⁴¹⁰. Le Harp est plus sordide encore que le Pound, selon la plupart des récits. Pendant la journée, il s'agit d'un club de striptease :

[The Harp] had also achieved some local infamy as one of the few venues in town that staged regular strip/sex shows, and believe you me this was the real deal, with shoddily projected XXX films and hard-faced strippers who would often perform group hand hobs in the toilets for a few quid!⁴¹¹

Comme pour le Pound ou le Casbah à Derry, les témoignages abondent sur l'état de ce lieu. Ces récits s'inscrivent dans un discours rock ou « rock'n'roll » qui célèbre la décadence, l'excès et la démesure, qu'il s'agisse de consommation de drogues, d'exploits sexuels ou d'actes de violence. Les témoignages ou récits punk qui viennent nourrir ce discours ont la particularité de mettre l'accent sur le caractère abject de ces lieux. Plutôt que de les décrédibiliser, cela a pour effet de les consacrer et les sacraliser : l'exemple sans doute le mieux connu est le CBGB's à New York, dont les toilettes sont devenues par la suite un lieu de pèlerinage pour les fans de rock et de punk⁴¹². Toutes les scènes locales ont leurs hauts-lieux : CBGB's et Max Kansas City à New York, le Masque à Los Angeles, le Gibus à Paris, le 100 Club à Londres, etc. Pourtant, ce processus de

⁴⁰⁹ Le bar n'existe plus, mais un nouveau bar portant le même nom a été ouvert à quelques centaines de mètres de sa position initiale, dans le Cathedral Quarter de Belfast. Il s'agit d'un bar chic qui a très peu de choses en commun avec l'original.

⁴¹⁰ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 195 ; LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 95.

⁴¹¹ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 138.

⁴¹² COLEGRAVE, Stephen *et al. Op. cit.*, p.64.

mythification ne signifie pas que les punks ne font qu'exagérer l'aspect sordide des lieux. C'est en partie à cause de leur état décrépit que les gérants ou propriétaires de ces bars acceptent d'accueillir les membres d'une scène musicale qui elle-même souffre d'une mauvaise réputation. A Belfast, le Harp, en plus d'être perçu comme un bar sordide, a la réputation d'être un lieu dangereux. Le propriétaire et gérant, Pat Lennon, est républicain, et selon plusieurs témoignages, le bar est l'un des repaires des paramilitaires de la OIRA⁴¹³. Le bar fut à plusieurs reprises la cible d'attentats. Le 30 août 1975, deux civils catholiques, Denis McAuley et John Doherty, meurent suite à une attaque à l'arme à feu et à la bombe par des membres des Ulster Freedom Fighters, un nom de code employé par l'UDA. Malgré cette réputation, une poignée de punks demandent à Pat Lennon s'ils peuvent organiser des concerts dans le Harp Lounge, une salle à l'étage du Harp qui est peu utilisée. Le lieu leur semble propice :

Sure, [The Harp] was dilapidated, grimy and the toilets had to be seen to be believed, but it also had a decent-sized stage, was easy enough to fill sound-wise, had proper seats, tables, and even some booths. Best of all, it had a biggish dance floor right in front of the stage with plenty of room to pogo to your heart's content⁴¹⁴.

Pat Lennon accepte, et le premier concert punk qui s'y tient est celui de Victim (avec les Androids en première partie), le 21 avril 1978⁴¹⁵. Les tout premiers concerts punks n'attirent pas suffisamment de spectateurs pour remplir la salle, qui est pourtant petite : elle est décrite comme faisant la taille de deux lits doubles placés côte à côte, bien que l'un de nos sondés affirme qu'elle a une capacité d'accueil de trois cents personnes⁴¹⁶. Quoi qu'il en soit, il y a suffisamment de recettes pour que Lennon accepte que d'autres groupes viennent s'y produire. Lorsque le groupe RUDI – qui maintenant réunit un nombre assez important de fans – y joue pour la première fois en mai 1978, les membres se rendent compte qu'il y a beaucoup de visages qu'ils n'ont jamais vus auparavant : des jeunes sont venus de différents quartiers de Belfast, mais également d'autres

⁴¹³ Dee affirme qu'il ne s'agit que d'une rumeur : « [The journalist] Stuart Bailie has claimed that the Official IRA used to meet at the Harp. That's a lie. There was no connection whatsoever. A couple came into it from time to time but it wasn't an official meeting place. And it's a dangerous thing to say for the owners. Patsy Lennon has a company who fits out bars, works in the Shankill, works all over Belfast, has bars in Castle Street. Provos could go after him if they believe he's paying protection money to Officials »⁴¹³. Néanmoins, Dee admet que des paramilitaires fréquentent parfois le bar (Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15).

⁴¹⁴ Brian Young cité dans HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 141.

⁴¹⁵ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 96.

⁴¹⁶ Rick, questionnaire ; LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 95.

viles, parfois assez éloignées, telles que Newtownabbey, Antrim, Carrickfergus et Portrush⁴¹⁷. Rapidement, le Harp devient l'épicentre de la scène punk belfastoise et nord-irlandaise et accueille des groupes locaux tels les Outcasts, RUDI, Ruefrefx, les Androids, Stage B, les Idiots, les Tearjerkers, les Moondogs (de Derry), et bien d'autres. Pat Lennon accepte que se produisent des groupes récemment formés ou qui n'ont jamais encore donné de concert, chose impensable au Pound ou dans les quelques autres bars du centre-ville de Belfast qui accueillent des musiciens :

For Ulster's budding punk musicians The Harp was truly a godsend! Realising that if chancers like us [RUDI] could do it, then anyone could and now – with a readily accessible venue in which to strut their stuff – zillions of local hopefuls took their first faltering steps on-stage. Amazingly, most of 'em weren't half bad, more than making up in enthusiasm and sheer panache what they lacked in musical ability⁴¹⁸.

Grâce à l'intervention de Terri Hooley, des groupes venus de Grande Bretagne viennent également y donner des concerts, notamment les Nipple Erectors (ou les Nips), premier groupe du londonien Shane MacGowan (qui formera plus tard les Pogues). Les Clash se font photographier devant le Harp, et John Peel rend visite au bar en mai 1979. Des équipes de tournage venues de toute l'Europe s'y rendent pour tourner des documentaires⁴¹⁹. Puisque le Harp est devenu l'épicentre de la scène punk locale, le bar devient un espace mixte, même si le propriétaire est républicain :

Punk flocked to the venue from all over the city and farther afield. Punk kids from both sides of the religious divide, working class, middle class, and even the rich kids from the Malone Road, mixed freely in the Harp without fear or intimidation, and drank alongside hoods [local slang for thugs], dockers and strippers!⁴²⁰

Nous aborderons la question de l'aspect transcommunautaire dans le chapitre suivant. Il convient de remarquer que l'un de nos interviewés remet en question l'idée que le Harp ait attiré beaucoup de punks venus des quartiers populaires :

The Harp was a no man's land but it was close to republican areas. The middle-class from Antrim and all over came over. There wasn't a lot of working-class Catholic punks. As in Belfast and

⁴¹⁷ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 140.

⁴¹⁸ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 96.

⁴¹⁹ Maureen. Interview menée par courrier électronique le 04/09/16.

⁴²⁰ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. p97

London it was mostly kids from middle class suburbia. When the working-class came in to Belfast, just like in London, punk died⁴²¹.

Tony, qui à l'époque vit dans ces quartiers républicains, explique qu'on lui dit souvent qu'il est trop jeune pour entrer dans les bars et boîtes de nuit du centre-ville⁴²². Le Harp est l'un des rares bars qui ouvrent ses portes aux mineurs, mais beaucoup de concerts ont lieu en semaine, alors que les collégiens et lycéens ont cours : ses parents ne le laissent pas sortir. Par ailleurs, les concerts sont payants, à une époque où les gens ont peu d'argent, surtout s'ils sont encore trop jeunes pour avoir un emploi. Ceci permet peut-être d'expliquer pourquoi – d'après Dee – la plupart des punks catholiques qui viennent au Harp sont issus des classes moyennes. Declan, qui est issu d'un quartier populaire catholique, explique qu'il se rend rarement au Harp parce que c'est un lieu violent⁴²³. Malgré cela, le Harp reste un des seuls lieux en Irlande du Nord où des jeunes issus de groupes ethno-nationaux différents peuvent se fréquenter et tisser des liens d'amitié.

Si le Harp devient en 1978 l'épicentre de la scène punk belfastoise, et le demeure jusqu'en 1981, c'est avant tout parce qu'il s'agit du seul bar du centre-ville qui accepte les punks à bras ouverts. Comme nous l'avons évoqué ci-dessus, les groupes avec peu ou pas d'expérience sont autorisés à monter sur scène. Contrairement au Pound, il n'y a pas de concerts rock ou de clientèle « rocker » habituée qui risquerait d'être aliénée par l'organisation de tels concerts. Le bar est dans un tel état que l'on peut supposer que Pat Lennon n'a pas peur d'encourir des dommages matériels : il prend peu de risques en laissant les punks investir les lieux, et ceux-ci lui permettent d'augmenter ses recettes. Même si le Harp a la réputation d'être un bar républicain, les jeunes catholiques et protestants sont acceptés, sans distinction. Par ailleurs, le gérant et les barmans ont tendance à fermer les yeux sur le fait que beaucoup des punks sont mineurs⁴²⁴. Selon Tony, beaucoup de punks ont onze, douze ou treize ans. Plus de quatre-vingt-treize pour cent de nos sondés disent avoir été adolescents lorsqu'ils se sont passionnés pour le punk : cinquante pour cent ont quatorze ans et moins. Le laxisme des gérants du Harp permet donc aux punks de participer pleinement à la

⁴²¹ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

⁴²² Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15.

⁴²³ Declan. Entretien téléphonique mené le 12/09/14. Voir chapitre 1.5.1.5.

⁴²⁴ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 74. La majorité est fixée à 18 ans depuis 1969. « Age of Majority Act (Northern Ireland) 1969 ». *The official home of UK legislation*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.legislation.gov.uk/apni/1969/28>

scène et d'assister à des concerts, alors que dans les autres bars de la ville, y compris le Pound, l'accès leur est souvent interdit, comme l'explique Tony :

Seeing so many bands in tiny pubs, bands who probably never played another gig... I was very lucky to be able to do this [...]. Even though I was 12 or 13, I was phy[s]ically very big and could have passed for much older plus all my friends were 16 / 17 and it was all about trying to get into places. I was able to pass for 18 at the Harp Bar but I never had any luck getting into the Pound and plenty of times I was left outside!⁴²⁵

De plus, Par Lennon laisse les jeunes punks flâner dans le bar l'après-midi, même lorsqu'ils ne consomment pas : le bar dispose d'une table de billards et d'un jukebox. L'accueil et l'attitude laxiste de Lennon et de son équipe permettent au Harp de devenir pendant plusieurs années l'épicentre de la scène punk belfastoise, voire de la scène nord-irlandaise tout entière. En raison de la capacité d'accueil assez limitée du Harp, les groupes qui tirent leur épingle du jeu et commencent à attirer un public plus important préfèrent parfois jouer au Pound, où il y a plus de place. Mais pour les raisons que nous avons évoquées, le Harp ne sera pas détrôné. Pat Lennon n'agit pas par un pur élan de générosité : grâce à la décision de Lennon d'ouvrir les portes du bar aux punks, le Harp attire une large clientèle. Lorsqu'il estime que ce n'est plus rentable, peut-être à cause de l'essoufflement de la première vague de punk, les punks ne sont plus les bienvenus. Au milieu de l'année 1981, pratiquement du jour au lendemain, le Harp se met à organiser des soirées et des concerts de country et les concerts de punks n'y sont plus autorisés⁴²⁶.

1.4.5.4.Derry : le Casbah et le Cave

Dans un premier temps, Derry est à l'écart de la scène punk qui émerge à Belfast, comme le remarque Damian O'Neill, le guitariste des Undertones : « We thought there was nothing going on in Belfast. It was not till 1978 that we found out what was going on in Belfast. It may as well have been Sydney to us. We thought we were out on our own »⁴²⁷. Michael Bradley compare les Undertones à une tribu amazonienne isolée : « We were very far removed from the world of the Roxy club, fanzine or Malcolm McLaren's 'Sex' shop [...]. We operated in our own

⁴²⁵ Tony, questionnaire.

⁴²⁶ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 73-74. Le bar fermera quelques années plus tard. Le lieu sera ensuite rasé et transformé en parc de stationnement.

⁴²⁷ ROBB, John. *Op. cit.*, p. 227.

bubble [...], like a lost tribe in the Amazonian jungle that has yet to be ruined by TV and sausage rolls »⁴²⁸. La scène de Derry se développe indépendamment, plus tardivement et concerne un nombre de groupes plus limités. Le nord-ouest de l'Irlande, comme la plupart des autres zones rurales de l'Irlande du Nord, est encore dominé par deux types de groupes : les showbands, qui subsistent toujours, et qui selon Bradley continuent de porter des costumes assortis et de faire des chorégraphies, comme lors de la décennie précédente ; et les groupes qui jouent des reprises de blues rock et de rock progressif. Lorsque les bars principaux de Derry refusent que les Undertones montent sur scène, ils se tournent vers le Casbah, un bar installé dans un préfabriqué et ouvert en 1975, après la destruction par la PIRA du pub du propriétaire⁴²⁹. La plupart des groupes qui y donnent des concerts reprennent des morceaux de blues rock, mais le propriétaire accepte de donner une chance aux Undertones. Comme le Pound et le Harp, le Casbah est un lieu que les punks décrivent en des de termes peu flatteurs :

In 1978 and beyond the Casbah was a regular favourite, a portacabin done up with 'Ali Baba' plasterwork and sedan windows on the outside, cheap and tacky. But with so many bombs going off, it wasn't seen as worth wasting money on the outside decor ⁴³⁰.

I thought the Casbah was a pit, a hell hole, a right kip, a den of iniquity. It smelled worse than a sewer and looked worse than a slaughterhouse. Its clientele were aging hippies, poofs [sic] and prostitutes. I was appalled and shocked at its low life. If my ma had caught me there she would have murdered me. It made the decadence of Berlin seem almost cathedral like. I liked it...⁴³¹

Inside it was a den of iniquity, frequented by hippies who could smoke dope and a lot of ne'er-dowells, It was a kind of dangerous place to play⁴³².

It was a den... The toilet was a hole in the ground, out the back⁴³³.

Certains des témoignages concernant ce lieu sont sans doute quelque peu hyperboliques : Michael Bradley affirme n'y avoir jamais vu de prostituée. Si le bar a une mauvaise réputation, c'est parce que c'est un lieu fréquenté par les hippies de la ville : « It had a reputation because it

⁴²⁸ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 50.

⁴²⁹ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 37-39.

⁴³⁰ Jackie Hamilton, chanteur des Moondogs, cité dans O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 144.

⁴³¹ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 63.

⁴³² Damian O'Neill cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 227.

⁴³³ John. Entretien mené à Derry, le 26/04/16.

was the only place in Derry where there was any sense of an alternative lifestyle », explique l'un de nos interviewés⁴³⁴. C'est aussi l'un des rares bars de Derry fréquentés par des catholiques aussi bien que par des protestants⁴³⁵. Les Undertones y donnent leur premier concert en février 1977⁴³⁶. C'est alors l'un des rares groupes à Derry qui joue ses propres morceaux : « It was the first place that actually allowed, as far as I know, the Undertones to play. And the Undertones were one of the few bands in Derry if not the only band in Derry at that stage wo wasn't doing cover versions. They did cover versions as well but they had their own songs »⁴³⁷. Le succès des Undertones à l'échelle régionale puis internationale encourage d'autres groupes à se former, comme le souligne John O'Neill : « When the [Teenage Kicks EP] was released in September 1978, at least a couple of other bands with a similar attitude had started writing their own songs and playing live, and a small scene was slowly growing based mainly around the Casbah »⁴³⁸. Les Moondogs comptent parmi ces groupes. La scène punk de Derry est bien plus petite que celle de Belfast, et n'accueille que très peu de groupes internationaux, même si aujourd'hui beaucoup de monde prétend y avoir participé : « Everyone claims to have been at the Casbah »⁴³⁹. Lorsque le Casbah ferme au début des années 1980, les punks de Derry se tournent vers un autre bar dont la réputation n'est pas moins sordide, le Cave :

The Casbah closed down, there was a wee bar just opposite to it [called The Cave]. It was a dingy we place as well, like, but... It was all full of bikers and rockers. It was a complete mix⁴⁴⁰.

The Cave was a rough bar. There was bikers, like proper bikers. There was hippies. There was punks. [But] there was never trouble, never any trouble. And it was a real rank bar, like⁴⁴¹.

Des concerts de punk sont également donnés dans une galerie d'art nommée Orchard Gallery. Le propriétaire, un amateur d'art nommé Declan McGonagle qui est aujourd'hui le directeur du National College of Art and Design à Dublin, autorise les groupes de punk à donner

⁴³⁴ Mick R. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

⁴³⁵ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 38.

⁴³⁶ En février selon Michael Bradley, et en avril selon John O'Neill.

⁴³⁷ Mick R. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

⁴³⁸ O'NEILL, John. « The Undertones and punk in Derry », Nerve Centre, 2000. *Shrout*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.shrout.co.uk/Punk%20In%20Derry.html>

⁴³⁹ Mickey G. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ Geraldine. Entretien mené à Derry, le 26/04/16. Geraldine est la sœur de Michael Bradley, batteur des Undertones.

des concerts à condition qu'ils l'aident à nettoyer les locaux après la représentation⁴⁴². Ces lieux produisent le même effet que le Pound et le Harp à Belfast : ils permettent à des jeunes catholiques et protestants, des jeunes hommes et des jeunes femmes de fréquenter des lieux où ils peuvent écouter le genre de musique qu'ils aiment.

1.4.5.5. Autres bars

A Belfast, le Pound et le Harp sont les bars qui accueillent le plus régulièrement les punks mais la scène repose également sur d'autres établissements : Lavery's Bar, le Labour Club, le Hitchin Post, le Queen's Inn, Paddy Reas, et bien d'autres. Parfois, ces bars autorisent des groupes de punk à se produire. Souvent, ce sont simplement des lieux où les punks se retrouvent. Quand le Harp ferme ses portes aux punks au milieu de l'année 1981, deux membres des Ex-Produsers réussissent à convaincre le gérant du bar le Manhattan (sur Victoria Street) de laisser les punks organiser des concerts, ce qu'ils font à partir de la fin de 1982. Mais le Manhattan n'ouvrira ses portes aux punks que pendant cinq mois : en 1983, après la dégradation des toilettes lors d'un concert, les gérants décident de ne plus les accueillir. Même si le Manhattan et d'autres bars accueillent les punks, ils ne deviennent pas des épices de la scène punk belfastoise. D'une part, il semblerait qu'ils n'organisent pas des concerts de punk de manière régulière, comme c'est le cas du Pound et du Harp. D'autre part, l'investissement de ses espaces survient au moment où la première vague de punk s'essouffle : les groupes se séparent ou changent de direction musicale. Les nouveaux groupes qui émergent dans les années 1980 font partie d'une deuxième vague punk, plus violente musicalement, plus politisée, et associée au Warzone Collective⁴⁴³ : Stalag 17, Rebel, Toxic Waste, Asylum et Bad Babies, et ils privilégieront d'autres lieux. Cependant, pendant une période d'environ quatre ans, le Pound le Harp et d'autres bars jouent un rôle essentiel sur la scène punk nord-irlandaise. En partie grâce à leur localisation au centre-ville, ce sont des lieux « neutres »⁴⁴⁴ à une époque où il y en a très peu à Belfast. En plus de cela, ils permettent aux punks d'avoir accès à un lieu où ils peuvent organiser des concerts, des soirées discothèques et, tout simplement, se fréquenter, dans une sécurité relative. Mais ces bars ne sont jamais le « propre » des punks. Leur accès à ces lieux, et leur usage, dépendent du bon vouloir des gérants ou des

⁴⁴² Mick R. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

⁴⁴³ Voir chapitre suivant.

⁴⁴⁴ Cela ne signifie pas qu'ils soient « dépolitisés » dans le contexte du conflit nord-irlandais. Rappelons-le, Pat Lennon, le propriétaire du Harp, ainsi que la clientèle avant l'arrivée des punks, sont républicains.

propriétaires, qui répondent à des impératifs commerciaux. Le Pound et le Harp ne sont jamais des « bars punks » ; ils deviennent, à court ou à moyen terme, des « espaces pratiqués » par les punks⁴⁴⁵. Tout en permettant à une scène punk locale d'exister, ils participent de la fragilité et de la précarité de celle-ci. En 1981, un lieu d'un autre type ouvre ses portes aux punks, dans l'espoir de permettre aux punks d'avoir un espace qui leur est propre.

1.4.6. Le Anarchy Centre

En 1981, le collectif anarchiste de Belfast (*Belfast Anarchist Collective*), qui gère la librairie Just Books et auquel participe Dave Hyndman, cherche des locaux. Voici comment Hyndman décrit le collectif : « A group of individualistic idealists, ageing hippies, post republicans, anti-nuclearists, schizophrenics, aunty-mint imperialists, feminists, eco-warriors, gays and time-bound prophets. Its great ambition is to be, at least, 'a thorn in somebody's side' »⁴⁴⁶. En août 1981, le collectif négocie avec la communauté homosexuelle de Belfast et obtient le droit d'utiliser les locaux du Carpenter Club, une discothèque gay, située à Long Lane, ruelle aujourd'hui inexistante, près de la cathédrale Sainte Anne. Le *Anarchy Centre* ou le *A Centre* ouvre ses portes le 7 novembre 1982, et pendant plusieurs mois, il sera ouvert au public le samedi après-midi. Dans la salle d'entrée, il y a un café végétarien et un étalage de publications libertaires, et des affiches politiques ornent les murs. Le centre dispose également d'une grande salle adjacente, dans laquelle peuvent être projetés des films ou organisés des concerts, même si la salle ne dispose pas de scène. Dès le début, la majorité des individus qui fréquentent le Anarchy Centre sont des punks. Le collectif les accepte à bras ouverts : c'est l'un des rares lieux où les punks peuvent se retrouver un samedi après-midi, sans avoir besoin de consommer. Par ailleurs, le collectif met en place très peu de règles : « the rules of the A centre were that there were no rules ». La consommation d'alcool et de drogues (la colle notamment) est tolérée. En partie pour cette raison, le centre est sous surveillance constante par la police. En 1981 Dave Hyndman réalise un film amateur documentaire sur le Anarchy Centre qui dure deux heures et demi. Nous n'avons pas pu accéder à ce film, mais un montage d'une trentaine de minutes en a été fait par Northern Visions et est sorti en 2011, sous le nom de *The A Centre or the Lost Tribe of Long Lane*⁴⁴⁷. Dans le

⁴⁴⁵ Voir chapitre 1.6.1.

⁴⁴⁶ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 3.

⁴⁴⁷ *The A Centre or the Lost Tribe of Long Lane*, Northern Visions, 2010. Dans le court-métrage, on aperçoit les organisateurs, qui portent les cheveux longs et, pour les hommes, la barbe. Bien que cette tenue soit à l'origine associée

documentaire, un membre du collectif explique que des riverains se sont plaints de la présence d'une foule de personnes au centre, et il appelle ensuite les punks à limiter leur consommation de colle : « This week I hope you all enjoy yourselves. I'd like to take this chance to say to you'se, would you'se try and keep the sniffin' down coz we've had a bit of bother with the police ». Puisque le Anarchy Centre ouvre l'après-midi de quatorze heures à dix-huit heures, il permet aux jeunes qui n'ont pas le droit de sortir le soir d'y accéder et d'assister à des concerts, qui ne coûtent en général qu'une livre. Comme le centre ferme en début de soirée, les punks qui ne viennent pas de Belfast peuvent prendre un bus pour rentrer chez eux. Finalement, le Anarchy Centre, situé tout près du Harp, ouvre quelques mois après que le bar a arrêté d'accueillir les punks, à un moment où les punks cherchent un nouvel espace. La programmation musicale du Anarchy Centre reflète les goûts de son public : la plupart des concerts qui y sont organisés sont donnés par des groupes locaux de punk ou de post-punk : RUDI, Dogmatic Element, les Outcasts, les Defects, Stalag 17, 10 Past 7... Mais il y a également un concert de reggae (Steve Rekab's Reggae Dub), des lectures de poésie, et une représentation de l'humoriste « alternatif » anglais Tony Allen, de passage en Irlande du Nord pour le festival annuel de Queen's University. En conjonction avec les concerts, des films sont projetés : (1975), *Rude Boy* (1980, avec les Clash), *Babylon* (un film de 1980 sur des jeunes noirs fans de reggae dans le quartier londonien de Brixton), (1979, interdit par le conseil municipal de Belfast). Mais toute cette activité, menée essentiellement par les membres du collectif, nécessite beaucoup d'organisation :

But it's not all fun and games. The Anarchist Collective is showing signs of stress from running the A Centre. At the end of each gig punks are strewn on the floor like beached whales, out of their heads on glue and anything else circulated at the time. It is certainly a sticky situation, not least of which is the dilemma of whether to lay down rules banning drugs. We are also fed up with having to take the posters down each week, repaint the walls, de-glue the floor and car pets and fix the damaged plumbing. We decide to park the A centre to recharge the batteries and review the situation⁴⁴⁸.

à la « contre-culture » des années 1960, ses codes sont intégrés par la mode dominante au cours des années 1970. Elle contraste avec les personnes qui fréquentent le centre, qui sont presque toutes habillées en tenue punk et sont visiblement très jeunes.

⁴⁴⁸ Dave Hyndman cité dans O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 7.

Accueillir les punks et organiser des concerts est une tâche épuisante, d'autant plus que les locaux sont prêtés par le Carpenter Club et doivent être remis en état après leur utilisation. La politique de tolérance de la consommation de drogue a pour conséquence de rendre la tâche encore plus difficile, et expose le centre à des descentes de la police. Les membres du collectif, épuisés, décident alors de fermer le centre, en janvier 1982, à peine trois mois après son ouverture :

So the A Centre is shut – for now at least. Two months of non-stop Saturday energy multi-media multi-coloured entertainment in Belfast City Centre that no one could turn down or slow up. It was an experiment in a way, and one that showed the possibilities and potentialities for young people in our priest-ridden, ministered, policed, occupied, over-priced, no-work society. Entertainment by ourselves for ourselves [...]. The premises weren't ours, we had to decorate them, enjoy it, then clear it all up to pretend, it hadn't happened, we had to scrounge, beg, borrow the PA. and other technical and video equipment... all time consuming, nitty-gritty work... which inevitably meant less time putting our ideas and energies into the event In the end it was too much work for too few people. We need our own premises, our own space... and for that we need a lot of money. So this is no obituary⁴⁴⁹.

La fermeture est censée être temporaire, car le collectif souhaiterait ouvrir un centre dans un espace qui leur est propre. Ils n'en trouveront pas dans l'immédiat. Mais le Anarchy Centre ouvre ses portes une dernière fois, le weekend du 11 et 12 octobre 1982 pour accueillir les groupes anarcho-punk Crass, Dirt et Annie Anxiety⁴⁵⁰. Pour le dernier concert, qui a lieu sur un weekend et qui comprend vingt-six personnes issues de l'entourage de ces trois groupes, une scène est montée dans la salle de concert du Anarchy Centre. Le samedi après-midi, des groupes locaux,

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ L'anarcho-punk apparait en Grande Bretagne au tournant des années 1980 lorsque l'esprit *DIY* (voir le chapitre 2.3.) et la musique punk sont associés à diverses idéologies liées à l'anarchisme. Le collectif Crass est considéré comme l'inaugurateur de ce phénomène. Ian Glasper, l'auteur d'une histoire de l'anarcho-punk, le décrit de la manière suivante : « Crass ushered in a whole new concept of punk as a movement as opposed to merely an outlandish fashion statement, and that movement – for all its naïve shortcomings – made its mark around the world. Fuelled by the very real evils of Thatcherism, economic depression and the nuclear threat that hung over the UK like a funeral pall during the early Eighties, anarcho punk kick-started the mindset of a generation that would ultimately make serious headway in the struggle for human and animal rights. [...] The 'anarchy and chaos' punks, as examined in 'Burning Britain', professed not to care, but the 'anarchy and peace' punks did care. They wanted their children to inherit a planet where the sun still shone, where the air could still be breathed, where you could walk down the street without flashing an ID card, free of the cold hard stare of CCTV cameras, free of curfews... free of oppression, free of fear ». GLASPER, Ian. *The Day the Country Died: A History of Anarcho Punk 1980 to 1984*. Londres : Cherry Red Books, 2012, p.10-11.

alley, British soldiers watched on passively from what looked like a Nazi troop carrier, guns and prejudices at the ready, while in the leaden skies above, a helicopter dum-dummed its thunderous melodies of oppression⁴⁵³.

Le lendemain, le concert de Crass, Dirt et Annie Anxiety se déroule sans incident – Penny Rimbaud explique que pendant leur voyage du retour, le groupe rencontre des hommes qui prétendent que la PIRA les a protégés pendant le deuxième jour du concert, ce qui lui semble fort improbable. C'est la dernière fois que le Anarchy Centre ouvre ses portes. Le collectif, fatigué par les descentes de la RUC et de l'armée ainsi que par les comportements des punks, décide de fermer le centre.

Si le concert annulé des Clash en octobre 1977 peut être perçu comme le catalyseur de la scène punk de la première vague, les concerts de Crass du 11 et 12 octobre 1982 vont donner une impulsion à une nouvelle vague de groupes de punk, musicalement plus violents et davantage politisés. Il amène Stalag 17, qui joue en première partie de Crass, à se politiser davantage, et encourage de nouveaux groupes à se former, par exemple Toxic Waste, un groupe de Newtownards. Il n'est donc sans doute pas étonnant que le moment fondateur de cette nouvelle scène soit envisagé par ceux qui y participent en termes politiques : Dave Hyndman et Penny Rimbaud établissent tous deux une opposition entre d'un côté le collectif anarchiste et les punks, et de l'autre les forces de l'ordre et l'état. Si les tensions entre punks et police ont tendance à être perçues comme une lutte générationnelle dans les témoignages portant sur le concert annulé des Clash – où le conseil municipal et la RUC empêchent les punks de s'amuser – le conflit est vu en termes politiques – anarchistes – dans les témoignages de Dave Hyndman et Penny Rimbaud. Hyndman donne l'extrait suivant, issu d'une lettre de nouvelles imprimée par le collectif anarchiste et distribué aux punks lors du concert :

The A centre isn't open again just a one off...a borrowed venue, one we have to hand back every time we use it. And there's nowhere else. Well not exactly, there's plenty of halls... for the churches, state, youth clubs, blue lamps, the masons... plenty of venues but nowhere for real energy. Like everything else in this society, fun must be regulated, disciplined, controlled... and never on a Sunday⁴⁵⁴.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

Le collectif attribue la fermeture du Anarchy Centre et l'absence d'espaces disponibles pour les jeunes à l'Etat, plutôt que simplement à la police ou aux anciennes générations. Par ailleurs, il accuse l'Etat de réguler le plaisir (*fun*). C'est également le système capitaliste qui est remis en cause, puisque selon l'idéologie anarchiste du collectif, l'Etat et le capitalisme sont deux formes d'oppression indissociables. Penny Rimbaud, qui est lui-même anarchiste, adopte une rhétorique similaire dans son témoignage du concert de Crass au Anarchy Centre. Il condamne le « colonialisme » et « l'étatisme capitaliste », et établit un parallèle entre Belfast et l'Espagne fasciste de Franco. Il adopte un ton ironique pour parler des forces de l'ordre pas seulement pour créer un effet humoristique : en évoquant leur « machisme » et leur attitude violente face au pacifisme des anarchistes et aux punks sans défense et malchanceux (« helpless and hapless », dans la citation ci-dessus), il dépeint ces attributs de la RUC et de l'armée comme étant les symptômes d'une société autoritaire. A la fin de son témoignage, il se demande s'il est légitime pour lui en tant qu'Anglais de porter un jugement sur le conflit nord-irlandais : « It also made me painfully conscious of the dangers of sticking one's nose too deeply into other peoples' wars – white liberal shit ? I hope not, but who knows ? »⁴⁵⁵. Or cette problématisation et politisation des situations dans lesquelles se trouvent les punks sont largement absentes lors de la première vague de punk. Elles annoncent la couleur de la nouvelle scène punk locale qui émergera après la fermeture du centre et qui se concentrera sur l'activité du Warzone Collective, un collectif anarcho-punk qui ouvrira en 1986 Giro's, un centre qui s'inspire du Anarchy Centre et qui, en plus d'un café végétarien et végétalien, comporte une imprimerie, un studio, et une salle dans laquelle sont organisés des expositions artistiques et de concerts⁴⁵⁶. Cependant, cette scène anarcho-punk sera très petite : la plupart des punks qui fréquentent le Anarchy Centre ne semblent pas intéressés par l'idéologie anarchiste. Or, si les membres du collectif anarchiste accueillent si généreusement les punks, allant jusqu'à tolérer la consommation de drogues et d'alcool, c'est parce qu'ils espèrent les politiser, comme l'illustre l'extrait suivant du témoignage de Dave Hyndman livré dans *It Makes You Want to Spit* :

The opening the building provides the opportunity for a breakthrough in Belfast, young people seeing little else to do than to be ripped off by the abundant amusement arcades, record shops and

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵⁶ Giro's est situé sur sur Donegall Street Place puis, à partir de 1991, sur Donegall Lane. L'histoire de Giro's et du collectif Warzone dépasse le champ de cette étude.

the like. It is hoped that participation between those using the building will be the key to future developments – unfortunately such desires were not respected by the ‘forces of law & order’, who maintained a presence outside the building throughout the day... what a shame it would be if people were to be drawn away from the usual rip-off merchants who have a stranglehold on all forms of so-called entertainment in the city.

Perhaps not surprisingly, most of those attracted to the centre are punks... possibly drawn by the circled used as an emblem for centre. Should be interesting to see if any real affinity with anarchist practice develops in the days ahead. But don't think that the building was created for the exclusive use of punks... it is there for anyone who wants to contribute to the general happenings.

The building itself is spacious, with different activities going on simultaneously, meaning that people can wander around and decide what they want to do, or where they want to be. It is hoped that future developments will provide more than enough stimulus, without punks feeling the need to resort to sniffin' glue for kicks and for us all to be able to enjoy ourselves without feeling the need to artificially induce feelings of freedom.

In the future we would like the present activities extended to include theatre, discussion, possibly craft workshops, time devoted to themes such as culture and oppression, reggae, feminism etc., but above all the emphasis will be on participation from all those who use the building.

Difficult but not impossible to make a break from the stereotyped passive consumption scene and to move on to greater things⁴⁵⁷.

Les termes employés dans cet extrait identifient implicitement les lieux de loisirs commerciaux comme faisant partie d'un système capitaliste qui profite et s'enrichit sur le dos des jeunes (*rip off*, qui signifie *arnaquer* ou *escroquer*, apparaît à deux reprises) et les maintient dans un état de passivité, alors que le collectif recherche leur participation. Cette dichotomie est renforcée dans les paragraphes suivants, avec l'établissement d'un contraste entre d'un côté, passivité et loisirs (« the need to resort to sniffin' glue for kicks », « the need to artificially induce feelings of freedom », « the stereotyped passive consumption scene ») et, de l'autre, action, participation et autonomie (« participation between those using the building will be the key to future developments », « contribute to the general happenings », « decide what they want to do, or where they want to », « stimulus », « decide what they want to do, or where they want to », « to

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 6-7.

move on to greater things »...). Les termes « participation », « future », et « activities » sont répétés plusieurs fois. En d'autres termes, Hyndman et le collectif anarchiste souhaitent réveiller les consciences des jeunes qui fréquentent leur centre. Ironiquement, Hyndman associe les magasins de disques à des « marchands escrocs » alors que c'est lui qui a proposé à Terri Hooley d'ouvrir son magasin dans les locaux qu'il loue ; peut-être ne considère-t-il pas Good Vibrations comme une réelle entreprise commerciale. Mais si Caroline Records et Good Vibrations répondent à des impératifs économiques, les gérants de ces magasins accueillent les punks dans leurs magasins même lorsqu'ils n'achètent pas de disques, leur permettent d'y passer leurs après-midis, et apportent un soutien logistique aux groupes locaux. A l'instar de ces espaces commerciaux, le Anarchy Centre n'accueille pas les punks sans arrière-pensée. La générosité du collectif anarchiste se double d'un objectif éducatif : il cherche à politiser les jeunes punks. Les membres du collectif voient dans le punk un potentiel de subversion ; ils espèrent donner une orientation libertaire et anarchiste aux sentiments de révolte exprimés dans le punk rock. Cette volonté est également exprimée dans le documentaire par un membre du collectif qui arbore une touffe et une barbe hirsute, évoquant la tenue hippie :

Belfast is starved of anything for alternative-minded people. Your choice is a capitalist place, a place where you have to pay your money in, and they throw you out as soon as you've spent your money, more or less. This place is entirely different. This is how we like to see it developing. A sort of libertarian culture. Which exists in Belfast⁴⁵⁸.

Cette tentative de politiser les punks ne rencontre pas un grand succès. La majorité des punks ne semblent pas sensibles à ce qu'ils perçoivent comme une attitude moralisatrice, qui leur rappelle celle des hippies et des membres de la « contre-culture » des années 1960. Ils viennent au Anarchy Centre simplement parce qu'ils veulent s'amuser et parce c'est l'un des rares espaces qui tolère leur présence. Dans le documentaire, lorsque le caméraman (Hyndman) demande à plusieurs punks ce qu'ils pensent du centre, les réponses sont positives mais généralement sans grand enthousiasme. Un jeune punk répond timidement : « It's good craic⁴⁵⁹ ». D'autres ne cachent pas leur apathie : une jeune femme provenant de l'ouest de Belfast affirme : « There's nothing to do anywhere else ». Une autre jeune femme, fortement maquillée et arborant une tenue punk, répond :

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ En anglais nord-irlandais, *craic* – également orthographié *crack* – signifie *fun*.

« Hm. It's OK ». Quand on lui demande pourquoi elle revient au Anarchy Centre semaine après semaine, elle rétorque : « There's nowhere else to go, I suppose. [...] And, y'know, it's a nice atmosphere ». Plusieurs autres punks expliquent que si ce n'était pas pour le centre, ils traîneraient en ville, dans le froid, ou flâneraient dans les centres commerciaux. Les propos de Greg Cowan, le chanteur des Outcasts, qui se livre également à la caméra, témoignent de l'apolitisme d'une grande partie des punks qui fréquentent le centre :

[The Outcasts] don't try to put any messages in our songs for anyone and our songs are about us. We don't care how anybody else take them. We don't try to tell anybody anything 'cause we're not really into that. Our songs are really just for entertainment.

Les propos de Dave Hyndman dans *It Makes You Want to Spit* semblent révéler une certaine frustration vis-vis de cette attitude apathique :

Aside from the media hype surrounding the posturing Sex Pistols and circled A's did punk have any substance other than a fashion, which looked like you were a survivor from a nuclear war? Was it the catalyst for absolute political turmoil and the complete overthrowing of the state? Was it f***! Most local punks were mindless po-goers, 'English' clones adopting their political agenda or at best the 'plague on both their houses' attitude⁴⁶⁰.

Qu'ils soient volontairement hyperboliques ou non, ces propos sont particulièrement durs. Hyndman rejette l'esthétique et la « mode » punk comme purement superficielles, alors que, comme nous le verrons dans la partie suivante, la tenue punk est source de plusieurs transgressions. Il accuse les punks de ne pas être des militants anticapitalistes et anti-état, et, insulte suprême, de ne faire qu'imiter les groupes anglais. Or Hyndman projette sa propre vision politique sur un phénomène de culture populaire qui ne s'est jamais voulu révolutionnaire, du moins lors de la première vague.

La vision du collectif anarchiste de Belfast participe du grand récit de la Nouvelle Gauche britannique. Comme les socialistes et communistes de Rock Against Racism en Grande Bretagne, les membres du collectif croient voir en l'individualisme et l'attitude insoumise et dans les pratiques *DIY* du punk une sensibilité révolutionnaire. Or l'idéologie punk peut être interprétée autrement :

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 4.

This was the edge of individualism, the antithesis of the collective, the dawn of the self-obsessed 1980s. Is it really that fanciful to argue that punk - the revolution against communal taste, tribal loyalties, even class prejudice - had paved the way culturally for Thatcherism, with its emphasis on the individual, career-open-to-talent and the 'anarchy of the market'? Is it the ultimate sacrilege to suggest that Thatcher's most important mission statement, that there was 'no such thing as society only individuals and their families', was the natural progression of the anti-collective *DIY* entrepreneurial spirit of punk? [...] Is it really that outlandish to argue that the death of the old post-war British consensus, coming as it did during the mid-1970s when punk reared its angry head, was pushed towards the grave of history by this iconoclastic, pan-class, ruthlessly individualist lifestyle? Certainly the anti-politics of the majority of punks (if you exclude the anarchist faction that followed bands like Crass and Poison Girls) suited the new times. Many of the teenagers who fought for personal freedom through punk entered adulthood in the 1980s mentally equipped to cope with the age of individual endeavour and innovation⁴⁶¹.

La déception de Hyndman et du collectif est donc inévitable. Peut-on vraiment attendre des jeunes punks qu'ils embrassent la cause anarchiste alors qu'ils évoluent depuis leur enfance dans une société polarisée et hyperpolitisée ? Le fait de rejeter aussi bien le loyalisme que le républicanisme (« plague on both their houses ») – et rien n'indique que c'est ce que font la majorité des punks nord-irlandais – est déjà une prise de position singulière dans une société où la reproduction sociale contribue à la ghettoïsation et à l'endogamie. Selon l'ancien punk et journaliste Henry McDonald (issu de la communauté nationaliste), le magasin *Just Books*, lié directement au collectif anarchiste de Belfast, contient des affiches qui célèbrent la résistance anti-impérialiste de l'IRA contre la Grande Bretagne, stocke des publications qui soutiennent les grévistes de la faim et vendent des magazines pro-républicains⁴⁶² : il n'est donc pas étonnant que les punks issus de milieux protestants ou loyalistes ne soient pas séduits par les idéologies prônés par le collectif. Seule une petite minorité de punks s'alignera avec celles-ci. Mais comment reprocher à des adolescents et à des enfants de refuser d'adopter une cause politique – quelle qu'elle soit – et de chercher à échapper temporairement aux conditions dans lesquels ils vivent ? Par ailleurs, l'apolitisme de la scène punk lors de la première vague a contribué à la mixité intercommunautaire ; la politisation du punk risque de faire ressurgir les tensions. Si les auteurs

⁴⁶¹ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 68.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 64.

de *It Makes You Want to Spit* ont tendance à laisser – volontairement ou non – l’expression de voix discordantes dans leur ouvrage, et commentent peu ou pas les propos qu’ils reproduisent, un mot introducteur glissé après le discours rapporté d’un membre du collectif anarchiste, P Checkoff, semble révéler l’opinion des auteurs vis-à-vis de cette posture : « pontificates » (*ponfitier*). L’attitude du collectif et des anarcho-punks nord-irlandais qui se constitueront en scène quelques années plus tard semblent être perçue par les punks de la première vague comme moralisatrice. Par ailleurs, les membres du collectif anarchiste et certains des punks de la scène anarcho-punk belfastoise sont issus des classes moyennes ou sont étudiants, ce qui suscite la méfiance et le mépris de punks issus de milieux plus défavorisés. Colin, l’un de nos interviewés, qui fréquente Giro’s quelques années plus tard, accuse ceux-ci de prendre le contrôle de la scène de la deuxième vague et de tenter de politiser les autres punks. D’après lui, on le réprimande parce qu’il s’entraîne à la batterie dans le studio du café Giro’s plutôt que d’aider à « faire avancer la révolution »⁴⁶³.

Petsy Burns (membre de Stalag 17 et du collectif Warzone ; aujourd’hui guitariste des Outcasts) déclare à propos du Anarchy Centre la chose suivante : « The A Centre was the essential link between the ‘have it done for you’ and the ‘do it yourself’ punk era’s [sic] ». Il identifie le centre comme faisant la charnière entre les deux vagues de punk. En effet, si le Anarchy Centre est une expérience de courte durée, il accueille les punks à un moment où la première vague de punk s’essouffle et où émerge une scène (et une « micro-culture »⁴⁶⁴) anarcho-punk locale. Le centre est l’un des derniers lieux où des punks des deux vagues se côtoient. Par ailleurs, les idées véhiculées par les membres du collectif correspondent à celles qui sont chères au phénomène anarcho-punk (lancé en Angleterre par Crass). Cependant, contrairement à ce qu’affirme Burns, la

⁴⁶³ Colin. Entretien mené à Belfast, le 05/05/2016

⁴⁶⁴ Le terme *micro-culture* apparaît dans l’introduction de l’ouvrage *Contre-Cultures*, rédigée par le spécialiste de littérature Olivier Penot-Lacassagne : « Nous voici dans l’ère du pluriel, et la Contre-Culture avec un grand C se voit délaissée au profit des contre-cultures, avec un petit S [sic], qui constituent une infinité de modèles alternatifs. Doit-on les nommer des « micro-cultures » ? » (PENOT-LACASSAGNE, Olivier. « Qu’est-ce qu’une contre-culture ? » dans BOURSEILLER, Christophe, *et al. Op. cit.*, p. 26). Penot-Lacassagne revient sur ce terme dans un chapitre les formes de contre-culture qui émergent après le punk : « On constate en effet dans les années 1980 une fragmentation des dissidences, une multiplication des fractures et des sécessions. Les contre-cultures des *sixties* et des *seventies*, antagoniques, contradictoires, se disséminent et se dispersent en sous-cultures et en micro-cultures. Ces nouvelles manières d’être ensemble, ces « formes rassemblantes » servent de contrepoints aux valeurs dominantes de la modernité, de la post-modernité ou de l’hypermodernité » (*Ibid.*, p. 260). Dans cette thèse, nous n’opposons pas le terme de *contre-culture* à celui de *sous-culture* (ou *subculture*). Nous adopterons le terme *micro-culture* pour faire référence aux nombreuses « tribus » culturelles qui émergent au cours des années 1980 dans le sillage du punk.

différence entre les deux vagues n'est pas liée à une opposition entre passivité (« demande à ce qu'on le fasse pour toi ») et autonomie (« fais-le toi-même ») mais se situe dans la politisation du *DIY*⁴⁶⁵ : il ne s'agit plus d'une question de débrouille, mais d'une prise de position politique qui est perçue par les anarcho-punks comme révolutionnaire.

Le Anarchy Centre ouvre dans un lieu qui est prêté au collectif par le Carpenter Club et qui ne lui appartient pas, et le Anarchy Centre lui-même n'est pas le propre des punks. Il est géré par le collectif anarchiste, qui les accueille et encourage leur participation, mais l'initiative ne provient pas des jeunes. Le Anarchy Centre, à l'instar de Caroline Records, de Good Vibrations, du Pound ou du Harp n'est pas un réellement lieu punk – un espace qui serait propre aux punks – mais un espace « pratiqué » par eux. C'est par accident qu'il devient un « lieu focal » de la scène punk, au moment où la première vague touche à sa fin. Cependant, quand le centre est forcé de fermer ses portes définitivement après le mois d'octobre 1982, il laisse un vide : il n'y a plus de grand espace où les jeunes punks peuvent se retrouver régulièrement et (quasiment) gratuitement. C'est la fin symbolique d'une ère.

1.4.7. Autres lieux

La scène musicale n'existe pas seulement le temps d'un concert ou pendant les horaires d'ouverture de Caroline Music, de Good Vibrations ou du Anarchy Centre. Les interactions sociales qui nourrissent une scène musicale peuvent se dérouler dans des lieux qui peuvent sembler atypiques. Plusieurs des personnes ayant répondu à notre questionnaire disent qu'ils participent à des soirées organisées dans des domiciles privés :

A bunch of us hung out at my mate's house - his parents were pretty cool and let us drink cans of lager and cheap cider up in the converted attic room of this three-storey house. The walls were decorated with cuttings from the *NME*, *Sounds*, etc... with one wall dedicated solely to The Stranglers. We would hang out there off an evening⁴⁶⁶.

Parmi les personnes ayant répondu à notre questionnaire, certains disent qu'il est difficile pour eux de trouver un lieu où se retrouver, d'autres non. Comme le dit succinctement l'une des personnes ayant répondu à notre questionnaire : « No [we] just moved on »⁴⁶⁷. Marty, quant à lui,

⁴⁶⁵ Nous aborderons la question du *DIY* dans le chapitre 2.3.

⁴⁶⁶ Gerry, questionnaire.

⁴⁶⁷ John S, questionnaire.

explique : « where there's a will there's a way ». Il ajoute: « Most of us became very good runners and learned how to avoid trouble and how to 'hit and run' to avoid serious injury ». N'importe quel espace peut être « pratiqué » par les punks, le seul impératif étant d'échapper à la RUC ou aux personnes susceptibles d'interrompre leurs activités :

There was no where [sic] for any teens to hang out unless you were in a church, so we just hung out wherever we would cause the least annoyance to the public-and therefore attract the least attention from the ruc⁴⁶⁸

Cops and the like didn't understand it was probably the only cross community thing going on at that time & it was totally spontaneous and the fuckers where always trying to ruin our fun⁴⁶⁹

En somme, les punks belfastois se retrouvent là où on les laisse tranquilles : le jardin botanique, les souterrains du centre-ville... Dans les réponses au questionnaire et les interviews, en plus des magasins de disques et des bars déjà mentionnés, plusieurs punks belfastois citent comme point de rendez-vous le kiosque à musique situé à Corn Market à Belfast, avant qu'il ne soit remplacé par une sculpture au début des années 2000⁴⁷⁰. Le samedi après-midi, ils se battent parfois avec les skinheads et les mods. Des points de rendez-vous similaires existent dans chaque ville : Hill Street à Newry, par exemple⁴⁷¹. Mais en général, à l'extérieur de Belfast, il est plus difficile de trouver un espace : les jeunes des villes à l'extérieur de Belfast viennent parfois à la capitale dans l'espoir d'y rencontrer d'autres punks. A Antrim, Sean O'Neill raconte que les punks des alentours se retrouvent dans le domaine du château, dans un cimetière ainsi que dans les locaux désaffectés et condamnés d'une station d'épuration⁴⁷². Ils s'introduisent dans ce lieu – qu'ils renomment « The Sub » (le souterrain) – et y organisent des soirées :

We called it “The Sub” and because of its location in the middle of nowhere, we could bring down a battery powered radio cassette and play punk tunes all night as we drank our carryouts⁴⁷³. The inside was daubed with punk graffiti and we lit the place by means of candles. Some of the walls and ceilings were made of polystyrene, and the candles also made ideal tools for burning bands

⁴⁶⁸ Fionnuala, questionnaire.

⁴⁶⁹ Colin, questionnaire.

⁴⁷⁰ Voir photographie C3, volume 2, annexe C.

⁴⁷¹ Gary R., questionnaire.

⁴⁷² Voir photographies C4 et C5, volume 2, annexe C.

⁴⁷³ Les *carry-outs* sont les boissons alcoolisées achetées dans les débits de boisson.

names into the polystyrene. There was a large grate in the middle of the floor near the entrance; it was hinged and could be lifted open like a trap door, and this is where all the empties were swept⁴⁷⁴.

Des membres de l'UDR contrôlent régulièrement les jeunes punks lors de leurs allées et venues et sont surpris de voir qu'ils transportent sur eux des bougies : ils supposent que c'est pour en inhaler les vapeurs. Des punks viennent d'aussi loin que Belfast, Portrush et Newtownards pour se joindre aux punks d'Antrim. Une soirée punk est même organisée dans le Sub lors du réveillon de Noël. Les punks de Bangor et des alentours, quant à eux, se rencontrent dans les parcs de la ville mais également dans les anciens bunkers datant de la deuxième guerre mondiale et qui jalonnent le littoral sur la côte est :

Local punk rocker hangouts were Ballyholme shelters, Ward Park and Seacliff Road, where magic mushrooms, sherry, cider and Thunderbird wine were the delicacies and tipples of choice⁴⁷⁵.

In bangor the local punks- the BBA- would meet at various places, manily [sic] to drink and listen to music on crappy tape decks, we had loads of places. the shelters at ballyholme, nickys tomb, the fir trees, the cricket pavillion, the bowling green, the library wall⁴⁷⁶.

Il peut paraître curieux d'associer ces types d'espaces – plus ou moins précaires et éphémères – à une scène musicale. Il est vrai que c'est avant tout dans les bars, les magasins de musique et d'autres lieux dont nous avons parlé (tels le Anarchy Centre) que se joue la musique, enregistrée ou en concert. Or, d'une part, la démocratisation des lecteurs de cassette à la fin des années 1970 permet de nouvelles pratiques d'écoute musicale. D'autre part, malgré son rôle central, la musique n'est pas la seule préoccupation des participants d'une scène musicale. Revenons à la définition que donne Andy Bennett de la scène locale :

We view a local scene to be a focused social activity that takes place in a delimited space and over a specific span of time in which clusters of producers, musicians, and fans realize their common musical taste, collectively distinguishing themselves from others by using music and cultural signs often appropriated from other places, but recombined and developed in ways that come to represent the local scene. The focused activity we are interested in here, of course, centers on a particular style of music, but such music scenes characteristically involve other diverse lifestyle elements as

⁴⁷⁴ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 130-131.

⁴⁷⁵ Russell Maddox cité dans O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 29.

⁴⁷⁶ Fionnuala, questionnaire.

well. These usually include a distinctive style of dancing, a particular range of psychoactive drugs, style of dress, politics, and the like⁴⁷⁷.

Ces lieux atypiques, au même titre que les maisons de quartiers, les hôtels et les bars que nous avons évoqués dans ce chapitre, permettent aux jeunes punks de se rencontrer autour d'une passion commune et d'écouter de la musique, de pratiquer le pogo, de consommer de l'alcool et des drogues, d'exhiber leurs tenues vestimentaires et de formes de nouvelles amitiés loin du regard de leurs parents ou de leurs communautés respectives. Ces « lieux focaux » permettent à la scène punk d'exister ; elles sont aussi des lieux où se déroulent des interactions inédites.

1.5. Le punk en Irlande du Nord, une scène transcommunautaire ?

« Here was a revolt against the collective, a rebellion against tribalism... a way out of the sectarian pigeon-hole they had been placed in from birth », déclare Henry McDonald à propos de la scène punk nord-irlandaise. « [Punks were people] who broke the sectarian taboos and refused to be classified as simply P [Protestant] or RC [Roman Catholic], who proved there was another life far beyond the narrow confines of orange and green⁴⁷⁸ ». La plupart des témoignages qui portent sur la scène punk nord-irlandaise abondent en ce sens. Au Harp, au Pound, dans les magasins de disques de Belfast, au Casbah à Derry et dans d'autres lieux, des jeunes catholiques et protestants, d'origines sociales et, dans une certaine mesure, de sexes différents se retrouvent autour d'une même passion et se lient d'amitié. Ces interactions dépassent le cadre des concerts dans les bars ou des après-midis passés dans les magasins de disques. Les punks belfastois se rendent souvent dans des quartiers associés à « l'autre communauté » (*the other side*) pour rendre visite à leurs amis ou pour participer à des soirées :

When I started going to the Harp Bar I made friends with [C]atholics and went to their house parties and socialised a lot with them⁴⁷⁹.

After the Harp what would happen too was that – coz everything closed, the Harp closed at eleven you were thrown out at half eleven – so there was always, there was no... the last bus was... so people went to people's houses so all of a sudden you had Tommy from Glencairns [Glencairn,

⁴⁷⁷ BENNETT, Andy, *et al.* 2004. *Op. cit.*, p. 8.

⁴⁷⁸ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p.55-56.

⁴⁷⁹ Maureen, questionnaire.

protestant area in west of Belfast] waking up the next morning on the fuckin' Lower Falls y'know⁴⁸⁰.

I remember a friend called Damian who was in our punk band and we used to bring him up into the Shankill road when we were practising at my mate's house and I remember the first time he came up, all there was all my other friends from the Shankill road all come over and they were all curious to see what a Catholic looked like close up⁴⁸¹.

A Derry également, la scène punk permet aux jeunes catholiques et protestants de se retrouver dans les mêmes lieux :

A lot of people didn't mix, but because of that punky thing, I started knocking about with a lot of Protestants like Gordie [...]. Gordie got hassle for hanging out with Catholic punks and he was threatened and told them to fuck off and they did, funny enough. I got threatened a few times when I was knocking, hanging out with Protestants and I said fuck off I'll hang around with who I want to⁴⁸².

Interrogés sur la nature des relations des interactions intercommunautaires, plusieurs sondés ont répondu :

Friends-fellow musicians-girlfriends-drinking partners-mighty opponents at snooker etc (Peter).

Hanging out. Going to gigs. Getting pissed. Courting (Matthew).

Friends, band mates, girlfriends, laughs, arguments, discussions - again the full range (Fred).

My girl friend was from the "other" community (Dan)⁴⁸³.

Ces réponses révèlent le fait que des couples intercommunautaires se forment parfois. Ainsi, Henry McDonald, issu d'un quartier nationaliste, rencontre une jeune femme protestante :

Punk of course coincided with puberty. It was great to meet girls, especially those from places your parents didn't allow you to visit. One of my first girlfriends, whom I met at The Fountain [a Belfast bar] one Saturday afternoon, came from the loyalist Springmartin area. I used to get up there every Saturday night, play punk records in her house, drink cider and try (unsuccessfully!) to get her to

⁴⁸⁰ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

⁴⁸¹ Lee. Entretien mené à Belfast, le 08/07/15.

⁴⁸² Mickey G. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

⁴⁸³ Ces témoignages proviennent tous des réponses à notre questionnaire.

bed when her parents were out. We had to be very careful though in case people in the area started asking questions about who we were⁴⁸⁴.

En Irlande du Nord, ce ne sont pas que les mariages mixtes – qui ne représentent qu’une faible proportion de tous les mariages⁴⁸⁵ – qui peuvent être perçues d’un mauvais œil. Les relations sexuelles entre personnes issues de deux communautés différentes constituent un tabou, surtout dans les quartiers loyalistes et républicains. Les femmes qui transgressent ce tabou sont particulièrement susceptibles d’être « punies » par leurs communautés, comme le souligne Rosemary Sales dans une étude sur les femmes nord-irlandaises pendant les « Troubles » :

Women are seen as guardians of the family, and transmitters of community values to the next generation. Rules governing sexuality may be tightly enforced, particularly when the community appears to be under threat. For some Northern Ireland Protestants, women who have relationships with ‘one of them’ are a symbolic affront to their own community. Punishment for transgression can be death⁴⁸⁶.

Les punks ayant livré leur témoignage dans les livres, dans nos interviews ou dans notre questionnaire sont unanimes : la scène punk a été le lieu d’interactions intercommunautaires amicales. Toutefois, des nuances importantes doivent être apportées. Tout d’abord, la scène punk n’est pas la seule sphère où des interactions de cette nature se déroulent. Hormis les initiatives de consolidation de la paix – sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement – il existe quelques autres activités qui se pratiquent dans un contexte transcommunautaire. Selon Declan, l’un de nos interviewés, les concerts d’artistes internationaux ou de certains groupes de la République d’Irlande ayant lieu au Ulster Hall ou dans d’autres salles de Belfast, comme ceux au Harp, réunissent catholiques et protestants : « You felt as if you were all together »⁴⁸⁷. Jake Burns, le chanteur de Stiff Little Fingers, fait le même constat :

⁴⁸⁴ O’NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 113.

⁴⁸⁵ Il n’existe pas de statistiques officielles concernant les mariages intercommunautaires en Irlande du Nord. En 2001, il est estimé qu’entre cinq et douze pour cent des mariages sont intercommunautaires, mais il est impossible d’en déduire un chiffre précis pour la période que nous étudions. Comme le souligne une étude de l’Université d’Ulster, il y a une fluctuation du nombre de mariages de ce type au cours des années. Il semblerait qu’à la fin des années 1970, le taux soit à son plus bas. LLOYD, Katrina, ROBINSON, Gillian. « Intimate mixing - bridging the gap? Catholic-Protestant relationships in Northern Ireland ». *Ethnic and Racial Studies*, 2011, vol. 34, n°12, p. 2134-2152.

⁴⁸⁶ SALES, Rosemary. *Women Divided: Gender, Religion, and Politics in Northern Ireland*. Londres : Routledge, 2003, p. 62.

⁴⁸⁷ Declan. Entretien téléphonique mené le 12/09/14.

Everyone attributes punk for crossing religious boundaries, bringing kids together from both sides of the divide. The thing was if you went to the Ulster Hall to see Rory Gallagher or Dr. Feelgood, everyone in there was from different parts of the city - you didn't see anyone there with a Union Jack or an Irish tricolour tattooed to their face. Nobody gave a fuck about that stuff. They were there to see a band. I think the one thing that punk did do was it brought kids together on a regular basis and got them to go to backstreet bars that they would never have gone to, to see bands. You were a bit hesitant at first - by going to see one of the bands you had become an outsider by default, so you would bond together anyway⁴⁸⁸.

Ce qui distingue les concerts sur la scène punk de celles au Ulster Hall est leur fréquence, mais également – chose que ne précise pas Burns – leur prix. Parmi les autres pratiques qui facilitent l'interaction intercommunautaire, on trouve la boxe, comme le souligne Lee : « You could go anywhere as a boxer and it'd be kinda like an unspoken kinda rule y'know if you were a boxer from maybe a Protestant area in a Catholic area no one was to touch you y'know it was kinda like that »⁴⁸⁹. Les cynodromes – où se déroulent les courses de lévriers – sont également des lieux de socialisation transcommunautaire. Les jeunes qui suivent des études supérieures peuvent également se retrouver dans des espaces mixtes, même si la nature des interactions peut varier d'une institution à une autre. Finalement, la communauté homosexuelle belfastoise, qui, avant les punks, a investi le centre-ville délaissé par la plupart des citoyens, est elle aussi le cadre de relations transcommunautaires : « [When] during the Troubles the City Centre became largely deserted at night time because of the deteriorating security situation, this provided the "marginalized gay community" with a "social, public and central space to call their own" »⁴⁹⁰. La scène punk nord-irlandaise reste cependant l'un des rares espaces où des mineurs se fréquentent de manière régulière dans un cadre intercommunautaire.

De plus, beaucoup de punks sont mineurs, et parfois préadolescents : ils n'ont donc pas accès aux lieux où est servi

de l'alcool. Ceux qui jouent dans des groupes sont donc souvent obligés de se produire dans des lieux situés dans leurs propres quartiers, où il y a très peu de mixité intercommunautaire.

⁴⁸⁸ ROBB, John. *Op. cit.*, p. 225.

⁴⁸⁹ Lee. Entretien mené à Belfast, le 08/07/15.

⁴⁹⁰ KELLY, Liam, MITCHELL, Audra. « "Walking" with de Certeau in North Belfast: Agency and Resistance in a Conflicted City ». *Divided Cities/Contested States Working Paper Series, Working Paper n°17*, 2010, p. 12.

Le Harp constitue une exception puisqu'il est situé dans une zone « neutre », et le propriétaire tolère la présence de mineurs. Cependant, tous les punks ne peuvent – ou n'osent – sortir de leur quartier le soir pour se rendre au centre-ville de Belfast. Par ailleurs, l'aspect transcommunautaire de la scène punk de la première vague n'est pas le résultat d'une démarche délibérée⁴⁹¹:

No-one went to punk gigs here thinking that they were anti-sectarian. Nobody even thought about it. It just happened naturally through the music without anyone having to make a big point about it [...]⁴⁹².

I'd certainly agree that to suggest that punk deliberately brought any huge changes in the way people thought or behaved here would be revisionist and hopelessly naïve too, but it's also undeniable that punk, by its very nature, did make you question things and look at things differently. I know many people who did ditch at least some of the usual tired Northern Ireland attitudes – and many who didn't. What I would say though is that, definitely more by default than design, punk in Northern Ireland had a generally constructive/positive impact⁴⁹³.

Look, to be honest, I don't think [religion] was important, if you liked the music you just turned up at the gig⁴⁹⁴.

C'est parce que les jeunes punks aiment la même musique et qu'ils sont amenés à fréquenter les mêmes lieux que des interactions entre catholiques et protestants surviennent. La scène nord-irlandaise devient transcommunautaire par accident. Ce n'est donc pas surprenant que lors de ces interactions, les punks continuent de poser des questions pour déterminer l'identité de l'autre, pour se rassurer, mais aussi par habitude :

We stopped identifying ourselves through our faith heritage but didn't lose the habit of checking out what part of town people came from, or recognising from a name or school attended 'what people were'. It's a hard habit to break! However, I felt that there was a real connection between people to have contact and connection and not to be separated from one another anymore. We were brought up separately, attending different schools, living in segregated areas and so on (Louanne).

⁴⁹¹ Le groupe Ruefrefx constitue une exception en ce qu'il joue dans des quartiers prolétaires républicains aussi bien que loyalistes pendant toute sa carrière ; il s'agit d'une démarche intercommunautaire délibérée. Voir chapitre 3.2.2.2.

⁴⁹² Sean O'Neill cité dans OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 384-385.

⁴⁹³ Brian Young cité dans OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 385.

⁴⁹⁴ Mick R. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

Gigs, talking & drinking at parties together. Although it is accepted that religion/politics never came into the NI punk scene - everyone knew what everyone else was - but it just wasn't as important as what band you liked. In Belfast your name, your school even how you pronounced 'H' labelled you immediately. The punk scene didn't take that away, it just set it way lower in your mindset (Gerry).

[It] has to be remembered we didn't talk about it in that way, once we were at gigs etc religion never came into it, it was like a bubble. once the music came on no one cared where you were from. im know skinheads would come to gigs sometimes and beat people up because of their religion, but everyone stood together against attacks like this. debates would be had of course, but everyone respected their boundaries and no fights or anything broke out (Sheena)⁴⁹⁵.

Les pratiques visant à déterminer l'identité ethno-nationale de l'autre – le *telling*⁴⁹⁶ – se poursuivent sur la scène punk. La scène punk n'est pas un espace dépolitisé où les identités ethno-nationales disparaissent. Il s'agit bien d'un phénomène transcommunautaire, mais cela ne signifie pas pour autant que l'identité sociale n'a plus d'importance aux yeux des punks. En revanche, la participation à cette scène musicale leur permet de constater qu'il est possible de vivre ensemble malgré les différences et que celles-ci ne sont pas aussi importantes qu'ils pouvaient le penser précédemment. Par ailleurs, il y a une réelle volonté de maintenir l'harmonie intercommunautaire :

It did bring them together in terms of “we're not really interested in what's going on around us, we don't want to be caught up in religion, all we want to do is have a good time listening to the music, meet up and go to record shops and all that stuff”. At the same people still had their opinions, people just didn't talk about them. They were consciously avoiding it. It was like, “I do have these opinions, I do have these views, but I don't want to offend my friend from the other side who might have something different going on”. It's just not talked about a lot⁴⁹⁷.

Le caractère transcommunautaire de la scène punk nord-irlandaise, qui émerge d'abord par accident, devient une réalité que l'on veut sauvegarder⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Ces trois témoignages ont été donnés en réponse à notre questionnaire.

⁴⁹⁶ Voir chapitre 2.5.3.

⁴⁹⁷ Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15.

⁴⁹⁸ Le seul témoignage discordant qui soit apparu au cours de nos recherches sur cette question est le suivant : « [There was] always tension between punks over Irish/British nationalist politics [...]. The punk scene in Belfast turned its back on its own ambition and instead embraced the politics of sectarianism therefore it failed! The potential of the

La troisième nuance que nous devons apporter est la suivante : le déroulement d'interactions intercommunautaires amicales ne signifient pas que les participants renoncent à leurs convictions politiques. Ce n'est pas parce qu'un adolescent devient punk qu'il abandonne brutalement l'identité sociale qu'il a adoptée depuis son enfance⁴⁹⁹. D'une part, le punk n'est pas une identité sociale du même ordre que l'identité catholique-nationaliste-républicaine ou protestante-unioniste-loyaliste. L'importance de l'identité subculturelle, liée à une musique populaire, ne surpasse pas aisément celles des formes d'identification qui sont le fruit d'un long processus de construction historique. Par ailleurs, lors de la première vague du punk, les valeurs attachées à ce phénomène sont très ambiguës ; il n'y a pas d'idéologie punk cohérente. Ce que Nick Crossley dit du punk londonien s'applique tout autant à la scène nord-irlandaise : « [The] desires and the rebellious impulses that fuelled punk were by no means always and certainly not originally political in any straightforward sense »⁵⁰⁰. On peut également être fan de punk rock sans adhérer aux valeurs de la subculture. Il faudra attendre certaines formes de punk de la seconde vague pour qu'il soit rattaché de manière délibérée à une idéologie politique. Toutefois, si c'est de manière accidentelle que la scène nord-irlandaise de la première vague est devenue transcommunautaire, les punks sont fiers de ce fait : « We prided ourselves in our unconscious non-sectarianism », dit Henry McDonald⁵⁰¹. La question de l'identité est également compliquée par le fait que l'individu est traversé par des identités multiples, comme le souligne Orla T. Muldoon, chercheuse en psychologie : « The identity which is ostensibly the most salient in terms of the conflict in Northern Ireland represents only one dimension of social identity of any given

1980's held real momentum which was subverted by the Irish Nationalist movement - this was a real shame as we could have made a difference! » (Rick, questionnaire). Toutefois, ces propos sont tenus par un punk qui, bien qu'actif lors de la première vague, fut pleinement investi dans la scène anarcho-punk du milieu des années 1980 et du début des années 1990. Celle-ci se distingue du punk de la période que nous étudions (1976-1983) par son caractère hautement politisé. Elle semble avoir été le lieu de querelles à ce sujet.

⁴⁹⁹ « [Social identity theory] suggests that our need for positive individual and collective self-esteem is sustained by engaging in intergroup comparisons that allow us to construe our own groups as both different from, and superior to, groups to which we do not belong [...]. Social identification with a category derives from people's knowledge that they belong to some social groups and not others and the subjective meaning that is associated with this knowledge. From this perspective, children become prejudiced only when they have identified themselves as a member of a group that is seen as distinct from other groups ». Cette identification se ferait généralement entre l'âge de cinq et six ans. TREW, Karen. « Children and Socio-Cultural Divisions in Northern Ireland ». *Journal of Social Issues*, 2004, vol. 60, n° 3, p. 512-515.

⁵⁰⁰ CROSSLEY, Nick. 2015. *Op. cit.*, p. 53.

⁵⁰¹ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 49.

person »⁵⁰². Muldoon tire cette conclusion d'une série d'études menées en 2004, mais cette observation s'applique également à la période que nous étudions. En effet, la société nord-irlandaise est traversée par une multiplicité de luttes parfois contradictoires⁵⁰³. Le conflit est un facteur déterminant dans la société nord-irlandaise, mais ce n'est pas le seul. Ce n'est pas parce qu'un jeune s'identifie avec l'une ou l'autre des deux communautés qu'il ou elle ne peut pas également apprécier la musique punk. Selon Henry McDonald, une minorité de punks soutient la PIRA. Par ailleurs, un individu peut activer une identité ou une autre selon le contexte où il se trouve. Ainsi, McDonald raconte – avec regret – que même lorsqu'il est punk, il n'abandonne pas les pratiques communautaristes associées aux fans des équipes de football nord-irlandaises. Lors de matches de son équipe favorite, Cliftonville FC, dont la majorité des fans sont catholiques, il s'habille aux couleurs de l'équipe (le rouge) et participe à des émeutes contre les fans des équipes protestantes, Glentoran FC et Linfield FC : « The majority of my Protestant punk friends knew nothing about my 'other' life, the one in which I sang songs about 'dirty Orange bastards' and threw stones at rival players and their supporters »⁵⁰⁴. Un jour, il se trouve face à un ami (nommé Gowdy) qu'il connaît de la scène punk :

He turned up on the other side of 'no man's land' at the Oval [stadium], right against the fence, screaming sectarian abuse and giving two-fingered salutes to the Reds [Cliftonville FC fans] at the City End of the ground. I was also pressed up against the security fence on our side of the stadium, and in an instant I froze. Gowdy did so as well. We recognized each other for a second and he turned away and melted into the Glentoran crowd. It was the last time I ever saw him⁵⁰⁵.

Dee, fan de l'équipe protestante de Glentoran FC, participe lui aussi à de telles émeutes sportives⁵⁰⁶. Ces anecdotes illustrent le fait que même pour les jeunes qui sont pleinement investis dans la scène transcommunautaire punk, les habitudes communautaristes peuvent resurgir dans d'autres contextes. En outre, plusieurs de nos interviewés et des personnes que nous avons sondées

⁵⁰² MULDOON, Orla T. « Children of the Troubles: The Impact of Political Violence in Northern Ireland ». *Journal of Social Issues*, 2004, vol. 60, n° 3, p. 465.

⁵⁰³ Voir chapitre 2.4.2.

⁵⁰⁴ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 50.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15. De telles pratiques sont à remettre dans le contexte du phénomène de l'hooliganisme qui sévit dans les années 1970 et 1980 dans tout le Royaume-Uni. Pour une étude contemporaine du phénomène, voir DUNNING, Eric, MURPHY, Patrick, WILLIAMS, John. « Violence at Football Matches: Towards a Sociological Explanation », *The British Journal of Sociology*, 1986, vol. 37, n°2, p. 221-244.

viennent d'un milieu où la mixité communautaire existe déjà ou où elle est encouragée. Le père de Lee l'initie au monde intercommunautaire de la boxe ; celui de Declan l'emmène aux courses de lévriers ; les parents de Tony, militants communistes et athées, viennent de deux groupes ethno-nationaux différents. Trois des personnes que nous avons sondées affirment que des membres de leur famille appartiennent à un autre groupe ethno-national que le leur. Ces personnes semblent avoir été élevées dans des familles ayant encouragé la tolérance. On peut émettre l'hypothèse que certains des participants de la scène punk étaient donc prédisposés à ce type d'interactions. Toutefois, cela n'est pas le cas de tous. Plus de la moitié des sondés affirment avoir eu peu ou pas d'interaction avec des membres issus d'un groupe ethno-national différent du leur avant leur participation à la scène punk. Certains ont changé leurs opinions suite à leur expérience transcommunautaire. Parmi les personnes qui ont répondu à notre sondage, trente-huit pour cent des sondés viennent d'un milieu catholique, et quarante-sept pour cent d'une famille protestante. Or, seulement vingt-six pour cent d'entre eux disent s'identifier encore aujourd'hui à leur communauté d'origine (onze pour cent pour les catholiques et quinze pour cent pour les protestants). Il n'est évidemment pas possible de déduire d'un sondage de trente personnes la tendance pour tous les participants de la scène punk dans son ensemble, mais ces résultats anecdotiques tendent à conforter les conclusions générales : la participation à la scène punk nord-irlandaise a eu pour conséquence de remettre en question les certitudes d'une proportion non négligeable des participants.

Enfin, même s'il y a une bonne entente entre les jeunes catholiques et protestants qui fréquentent la scène punk, des tensions d'un autre ordre existent : celles entre personnalités et entre fans de différents groupes – nous y reviendrons dans le chapitre suivant – et celles entre les villes. En effet, il existe une certaine rivalité entre les scènes de Belfast et de Derry. Pour les Belfastois, Derry est une ville provinciale et reculée : « As far as people in Belfast were concerned there was nothing outside Belfast. We were looked on as these country bumpkins from out of town »⁵⁰⁷. Brian Young, chanteur du groupe belfastois RUDI, confirme ces propos : « Historically too, there has always been a rivalry between people from Belfast/Derry and some folks here definitely saw them as 'hicks from the sticks' »⁵⁰⁸. Belfast est perçue par les punks de Derry comme une ville

⁵⁰⁷ John O'Neill cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 315.

⁵⁰⁸ OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 379.

violente et dangereuse. Ceci est accentué par le fait qu'une grande partie des punks de Derry semblent issus de la communauté catholique-nationaliste, ce qui explique leur réticence à se rendre dans des villes perçues comme protestantes : « Coming from Derry we didn't know anything about the Belfast scene. Maybe it was the political thing but you felt closer to Dublin. Belfast is a big town but we never went there. It's far more sectarian and there were far more horrific murders in Belfast than in Derry »⁵⁰⁹. Dans au moins un cas, cette rivalité semble s'être redoublée de tensions communautaires :

I was not involved, but backstage at a RUDI/Undertones concert, there was a Londonderry/Belfast face off and when Feargal called the RUDI fans 'orange bastards' there were a considerable number of catholic kids there as well. That did not go down too well and a skirmish ensued⁵¹⁰.

Dee nous a apporté plus de précisions sur cet incident : selon lui, plusieurs punks belfastois se sont écriés « Feargal fishface » en apercevant le chanteur des Undertones, Feargal Sharkey. Celui-ci, vexé, a fait irruption dans la salle où étaient réunis les fans de RUDI et les a traités de « Orange bastards », ce qui explique la rixe qui s'est ensuivie. Sharkey n'est pas un personnage très populaire sur la scène nord-irlandaise, que ce soit à Belfast ou à Derry⁵¹¹. Cette altercation est liée à une rivalité entre personnalités, entre fans et entre villes, mais l'insulte choisie par Sharkey révèle que des tensions communautaires peuvent être sous-jacentes. Toutefois, c'est la seule anecdote de ce type que nous avons entendue, et il s'agit d'une exception qui semble confirmer la présence d'une tendance générale :

[Punk] really *did* mean something more than a fashion trend in Northern Ireland. It brought kids together from both sides of the religious divide (unheard of at the time) [...]. There were two very polarised communities in Northern Ireland back then. I can remember in the early 80s when all the

⁵⁰⁹ John O'Neill cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 227. La rivalité entre scènes punk de villes différentes n'est pas un phénomène purement nord-irlandais. A la même époque, les punks de Sannerville, petite ville normande, préfèrent prendre un ferry au Havre pour aller à Londres plutôt que de se rendre à la grande ville la plus proche, Caen. PECOUT, Christophe. « Fuckland : Anarchie à Sannerville » [communication]. Journée d'études PIND (La Scène punk en France, 1976-2016), *Punk des villes, punk des champs*, FGO Barbara, 28/01/2017.

⁵¹⁰ Gerry, questionnaire.

⁵¹¹ Terri Hooley raconte qu'il a un jour vu un homme traverser la rue dans le seul but de cracher sur Feargal Sharkey. COLLINS, Tom (réalisateur). *Teenage Kicks: The Story of the Undertones* [film documentaire]. Perfect Cousin Productions, 2001.

Mods revivalists were wearing those red, white and blue Union Jack shoes. In Belfast, they actually sold green, white and orange pairs, too!⁵¹²

If it wasn't for the likes of me and all the people who got involved in punk, in pre-punk, in post-punk, there wouldn't be as many people who would've mixed, interacted, fornicated with one another and bred⁵¹³.

Bien que le caractère transcommunautaire de la scène punk nord-irlandaise ne soit pas le résultat d'une démarche délibérée, et bien qu'il ne traduise pas nécessairement une reconfiguration profonde de l'identité sociale des participants, il facilite les interactions intercommunautaires entre adolescents dans un contexte où celles-ci sont peu nombreuses. Quelles réactions suscite alors le phénomène punk dans l'Irlande du Nord des « Troubles » ?

1.5.1. Réactions

1.5.1.1. Parents

En raison du discours punk concernant la lutte générationnelle⁵¹⁴, on pourrait s'attendre à ce que la sphère domestique soit le lieu de luttes farouches entre parents et enfants. En réalité, nos recherches ont révélé que les choses sont très nuancées. Soixante-dix-huit pour cent des personnes que nous avons sondées déclarent avoir eu des disputes avec leurs parents concernant le phénomène punk, mais dans leurs réponses ainsi que dans les entretiens que nous avons menés et les témoignages que nous avons lus, nous avons seulement relevé trois cas où l'opposition des parents semble avoir été farouche :

More opposition from my mum and dad really. My mum's from a very religious Brethren background. She was very kind of anti-punk rock [...]. My mum was totally embarrassed by all that so at every chance she would be throwing out my punk rock clothes in the bin, y'know, that was... she fought me tooth and nail, honestly. I think looking back she should've just went with and says 'ok it's a fad my son is going through' I think I would've come through it a lot quicker. But because she resisted me it made y'know the process more painful for her and me (Lee)⁵¹⁵.

⁵¹² Sean O'Neill cité dans OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 384-385.

⁵¹³ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

⁵¹⁴ Voir chapitre 1.3.4.

⁵¹⁵ Lee. Entretien mené à Belfast, le 08/07/15.

My mother hated it because she felt that I was rejecting my background, particularly my faith background. She was right (Louanne).

[My] parents were totally opposed to it - tried to prevent me going to concerts - took away records etc (Tim).

Le plus souvent, c'est la tenue vestimentaire qui est un point de friction :

Parents and School were going on about the way I dressed - "You can't go out like that" and "What will the neighbours think" (Gerry).

parents would have generally tried to make us change our image, but they gave up once we left school [...] my parents were a little ashamed at first because we looked so different, but they knew we were good girls and didn't get into any trouble with the police or get into fights or anything. we were bright girls and did well [at] school and were polite, so I hope they were proud of us (Sheena).

My parents, esp my mum, didn't like the way my sister and I looked (Julia).

Although I think it upset my mum and dad sometimes, other times they thought it funny (Joanna)⁵¹⁶.

Dans ces cas, ce n'est pas au phénomène punk lui-même que s'opposent les parents, mais à la manière dont s'habillent leurs enfants. Cela donne lieu aux négociations habituelles qui caractérisent la vie de famille, surtout lorsque l'enfant atteint l'âge de l'adolescence. Souvent, les parents s'accommodent des nouvelles habitudes de leurs enfants. Ainsi, bien que les parents de Dee s'opposent initialement à sa participation à la scène punk, sa mère l'aide à concevoir un pantalon de bondage⁵¹⁷. En effet, beaucoup des personnes sondées ou interviewées ont révélé que leurs parents ont toléré ou même encouragé leur participation au phénomène punk :

A bunch of us hung out at my mate's house - his parents were pretty cool and let us drink cans of lager and cheap cider up in the converted attic room of this three-storey house (Gerry).

my mum told me once she was jealous as she told me she would have liked to dye her hair pink :D my dad always was proud of me, there were only 2 occasions [sic] when he said 'you're not going out like that, once when i had black lip liner and another when my skirt was too short - he was right on both counts with hindsight and because he didn't make a fuss usually i complied. (Fionnuala).

⁵¹⁶ Ces dernières citations sont tirées des réponses à notre questionnaire.

⁵¹⁷ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

got my long hair cut to one inch long the day The Clash came to Belfast and my granny didn't speak to me for months. My mum was fine about it and if she was 17 she would be doing the same thing. (She was an Elvis fan) My dad couldn't understand any of it but was happy to give me lifts to gigs etc (Maureen).

had my hair dyed shocking bright red - my school principal (a nun) wanted it dyed back but my mum surprisingly) stood up for me - saying it was a mark of creativity. I was allowed to keep it that way. I was a top pupil so i seemed to get away with it - I was particularly good at English Lit (Joanna).

My dad lent me the money to buy a guitar-a black Ibanez- and a Marshall amplifier. We either rented PA's [public address systems], cadged them off other more successful bands or used house PA's when we could until we started to earn enough money to buy our own (Peter)⁵¹⁸.

Les parents de Tony voient le punk comme une force plutôt positive :

My parents thought anything new was quite good [...]. That was probably not representative of parents of the time. "You either had on the Catholic side of the fence traditional Catholic values (and Holy Maries) so punk rock would've shocked them totally. Or on the other hand on the Union[ist] side of the fence would've been your traditional 'keep Sunday sacred' type of straight-laced type thing whereas my mum and da were both trade unionists and communists so they were very much open to anything which was outside the box, they quite liked that⁵¹⁹.

La mère de Henry McDonald s'oppose initialement au punk parce qu'elle trouve la tenue ridicule, mais elle change plus tard d'avis et, comme la mère de Dee, aide le jeune Henry à concevoir un pantalon de bondage. Son père a quant à lui une attitude très positive vis-à-vis du punk : « He applauded its anti-establishment edge, especially the Sex Pistols raining on the Queen's Jubilee parade that June [1977]. 'The punks are progressive people', he announced one night after a drinking session with his comrades in Frank Donnelly's pub beside the British Army billet in the Markestts [district of Belfast] »⁵²⁰. Les parents des frères Cowan⁵²¹, qui forment le groupe les Outcasts, les aident financièrement : ils les déposent au centre-ville les soirs de concerts, leur achètent des instruments et leur réservent une partie de la maison pour qu'ils puissent répéter :

⁵¹⁸ Ces dernières citations sont tirées des réponses à notre questionnaire.

⁵¹⁹ Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15.

⁵²⁰ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. p.57-58.

⁵²¹ Les Cowan vivent alors sur le Upper Malone Road, un des quartiers les plus privilégiés de Belfast.

« My dad gave us... we used to have a rehearsal room. Then, when you were a punk, you were put out. Very early early on my dad just cornered off a part of the house and that was the Outcasts. Very, very incredibly supported »⁵²². A Derry, la mère de l'une de nos interviewés accueille les jeunes punks dans son domicile et les laisse organiser des fêtes⁵²³. La tolérance des parents des punks nord-irlandais nous a d'abord semblé surprenante, mais les propos tenus par l'un de nos interviewés belfastois semblent expliquer ce phénomène : « My mum was upset when I became a punk but my dad said that it was better than me laying down bombs so I was left alone »⁵²⁴. A Derry, plusieurs de nos interviewés ont tenu des propos similaires : « Some people say now that had they not started a band they would've drifted into paramilitaries or political stuff »⁵²⁵. Que ce soit à Belfast ou à Derry, la participation à la scène punk est une occupation qui semble inoffensive dans un contexte où les jeunes issus des quartiers populaires sont susceptibles d'être recrutés dans les groupes paramilitaires républicains ou loyalistes ou dans les sections jeunesse qui y sont liées.

1.5.1.2. Paramilitaires

Si les parents réagissent de manière mesurée aux activités de leurs enfants punk, qu'en est-il des paramilitaires, qui participent activement à un conflit divisant les deux grands groupes ethnographiques nord-irlandais ? Tout d'abord, les punks font face aux mêmes problèmes que tout Nord-Irlandais qui sort de son quartier la nuit, surtout à Belfast : risque de passage à tabac, d'enlèvement, d'assassinat ou de se retrouver sous les tirs croisés de paramilitaires et de soldats. Cependant, puisque les punks ont tendance à sortir régulièrement – à partir de 1978 il y a des concerts de punk au centre-ville pratiquement chaque semaine – ils s'exposent à ces risques plus souvent que la plupart des autres jeunes. De plus, leurs concerts sont parfois interrompus par des organisations paramilitaires ou politiques. Par exemple, en 1981, un concert des Outcasts dans une salle de Strabane est interrompu par un groupe de paramilitaires républicains cagoulés qui demandent que les spectateurs observent une minute de silence en hommage à leurs camarades morts au combat⁵²⁶. Declan rapporte que le groupe Positive Action, dont il est le chanteur, est interrompu à deux reprises pendant des concerts par des hommes qui passent dans le public pour faire la quête : une

⁵²² Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14. Voir volume 2, annexe G.

⁵²³ Siobhan. Entretien mené à Derry, le 25/04/16.

⁵²⁴ Colin. Entretien mené à Belfast, le 05/05/2016.

⁵²⁵ Paul M. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

⁵²⁶ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. p.127.

fois dans la ville protestante de Lisburn, par des membres de l'UDA, et une fois dans le quartier catholique de Turf Lodge à Belfast, par des membres de Sinn Féin⁵²⁷. Si ce type d'incident est susceptible de survenir pendant n'importe quel concert se déroulant dans un quartier loyaliste ou républicain, il arrive que les punks soient spécifiquement pris pour cible. Par exemple, en 1977, un groupe de paramilitaires loyalistes menace de mort des punks qui assistent à un concert dans la ville de Holywood :

When Rudi played the Strathearn Hotel soon after the [Sex Pistols' "God Save the Queen"] single came out [in May 1977], the Holywood UDA (the UDA being the largest Loyalist paramilitary organisation) threatened to go down en masse and kill the punks! Thankfully they didn't carry out the threat, but it was enough to put the wind up the punks and served to highlight just what we were up against⁵²⁸.

Le concert du groupe belfastois les Androids est interrompu au Harp en 1978 par des paramilitaires qui sortent une arme et menacent d'abattre le chanteur : les paramilitaires sont ensuite expulsés de la salle par la foule⁵²⁹. La même chose se reproduit dans le même bar, pendant le concert du groupe Ruefrefx, qui reprend la chanson « Ulster Boy » du groupe anglais Sham 69⁵³⁰. En 1979, les Undertones souhaitent organiser un festival de punk à Derry, avec les Clash en tête d'affiche ; le groupe anglais les Damned est également censé y participer. Mais le festival est annulé lorsque Joe Strummer reçoit des menaces de mort du Red Hand Commando, organisation paramilitaire loyaliste. En effet, Strummer a pris l'habitude de porter des t-shirts affichant son soutien aux prisonniers républicains et dans un manifeste publié dans le *NME* en mai 1979, il a appelé au retrait de l'armée britannique⁵³¹. La même année, trois groupes nord-irlandais (les Outcasts, RUDI et les Moondogs) sont invités à jouer à Londres dans le cadre du *Music for Belfast Campaign*, une campagne qui appelle les groupes britanniques à ne pas négliger Belfast lors de leurs tournées. LA PIRA envoie une lettre de menace aux organisateurs, comme l'affirment Terry Hooley et Richard Sullivan :

⁵²⁷ Declan. Entretien téléphonique mené le 12/09/14.

⁵²⁸ Guy Trelford cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 258.

⁵²⁹ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 24.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁵³¹ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 159. Bradley estime que les menaces ne proviennent pas réellement du Red Hand Commando. Pourtant, les services de renseignement britanniques conseillent tout de même à Strummer de ne pas se rendre en Irlande du Nord.

It seemed that the paramilitaries didn't want the outside world to see that there was something relatively normal going on in Belfast, that it was not a total war zone. But we wanted to show that most young people were not involved with the paramilitaries, preferring to carry guitars rather than chucking stones at the cops⁵³².

Le concert a tout de même lieu, et, heureusement, se déroule sans problème. Les musiciens ne sont pas les seuls à faire face à ce genre de danger. Une des personnes que nous avons sondées explique qu'il est suivi la nuit, après avoir assisté à un concert de Siouxsie and The Banshees et des Cure au Ulster Hall en 1979 :

The gig was held up due to technical issues and didn't start until after 11:00 (usually Belfast's unwritten curfew hour). I stayed to watch SATB [Siouxsie and The Banshees] and The Cure - but left before the Outcasts played as the set was in reverse order due to the time. It was about 01:00 when I was walking up the road home - no buses, no taxis, no cars on the street at that time [of] night. I was confronted by two men and had to run for it up the road. After a while having stopped to get my breath back I heard the pounding of feet again was resumed the chase all the way back to my mate's house (where I had stored my bike to get home). I later found out that these two men were probably members of The Friendly Society – a paramilitary chapter who beat up punks - probably to discourage the two sides of N.I. youth interacting. Maybe??⁵³³

Guy Trelford fait lui aussi référence à la Friendly Society :

Kids were bonding through their love of rock'n'roll, punk rock style. Shit, they couldn't have the kids from the two sides mixing, God forbid even becoming friends! Maybe that's why the paramilitaries and extremists weren't too fond of punk either. Maybe that's why gangs like the Friendly Society started up. They were members of a Loyalist paramilitary organisation whose stated aim was 'to do as much damage to as many punks as possible'⁵³⁴.

Ces anecdotes témoignent de l'influence que peut avoir la violence paramilitaire dans la vie quotidienne et culturelle nord-irlandaise et en particulier sur les jeunes punks. Toutefois, il faut préciser que ces incidents semblent rester plutôt exceptionnels : en général, les paramilitaires ont

⁵³² HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 122.

⁵³³ Gerry, questionnaire.

⁵³⁴ Guy Trelford cite dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 225. Ces deux références à la Friendly Society sont les seules que nous avons rencontrées au cours de nos recherches. Il est difficile de déterminer si ce groupe a réellement existé, s'il s'agit d'une rumeur ou si un groupe de paramilitaires ou de leurs sympathisants se sont donnés ce nom de manière informelle.

d'autres priorités que de s'en prendre à une subculture qui ne représente qu'une petite proportion de la jeunesse nord-irlandaise. Par ailleurs, il existe quelques cas où des paramilitaires républicains, pensant peut-être que le phénomène punk est favorable à leur cause en raison du soutien de Joe Strummer aux prisonniers du H Block, semblent avoir toléré ou encouragé l'organisation de concerts punk dans certains des quartiers sous leur contrôle. Un de nos interviewés affirme qu'à sa connaissance, aucun concert n'a jamais été empêché par des paramilitaires à Derry⁵³⁵. Dans le quartier du Turf Lodge à Belfast, un bar géré par l'OIRA organise des soirées discothèques punk pour les jeunes du coin⁵³⁶. Des espaces situés dans les quartiers républicains accueillent parfois même des groupes protestants. Dee raconte qu'en 1982, il assiste à un concert de punk rock dans un bar nommé le Green Briar, dans le quartier nationaliste du Falls⁵³⁷. Un homme s'approche de lui et semble savoir tout de lui : son identité, son adresse ainsi que le fait que son père est un ancien soldat de la *Royal Air Force*. L'homme mystérieux dit alors à Dee : « Anyone who gives you any stick, you come and see me. You mention my name and come and see me ». Un incident similaire lui arrive lors d'un concert des Outcasts et des Moondogs à Derry : des jeunes hommes du quartier tentent de l'intimider avec des crosses de hurling mais sont réprimandés par des membres de l'OIRA. En réalité, le plus souvent, la violence à laquelle sont confrontés les punks ne provient pas tant des paramilitaires que d'autres adolescents de leur âge.

1.5.1.3. *Spidermen*

En Irlande du Nord, le terme *spidermen* ou *spides* – à l'étymologie incertaine – désigne les jeunes hommes issus des classes populaires qui suivent la mode dominante, qui adoptent des postures masculines traditionnelles et se méfient de toute expression de la différence. La violence des *spides* est liée à une vision territoriale de l'espace urbain – Belfast a une longue histoire de gangs⁵³⁸ – ainsi qu'au fait que le corps *queer* soit perçu comme un affront à leurs valeurs : « Being a punk in a small Northern town in the late 1970s, on the other hand, was an affront to an assortment of deep-rooted values: class, masculinity, 'decent' behaviour, locality and

⁵³⁵ Mick R. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

⁵³⁶ Tony cité dans COOPER, Adam, MCALLISTER Marty. *To be Someone: Mods in Ireland*. Winslow : Heavy Soul, 2012, p.172.

⁵³⁷ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

⁵³⁸ Voir MULVENNA, Gareth. *Tartan Gangs and Paramilitaries: The Loyalist Backlash*. Liverpool, Liverpool University Press, 2016.

‘tradition’ »⁵³⁹. Ces propos, tenus par le sémioticien Paul Cobley à propos du punk dans les villes provinciales de l’Angleterre, s’appliquent également à l’Irlande du Nord. Les *spides* s’introduisent parfois dans les bars pour attaquer les punks. A Belfast, à la sortie du Harp, lorsque les punks se rendent à l’hôtel de ville (*City Hall*) pour prendre le dernier bus à vingt-trois heures, ils sont souvent pourchassés ou attaqués par des gangs de jeunes hommes qui rôdent aux alentours du Corn Market, place située à mi-chemin entre le Harp et l’hôtel de ville : « ‘Bad sorts’ would hang out there and give us trouble so we’d hope that other punks would be walking down the other street to us so we could stick together »⁵⁴⁰. Maureen évoque elle aussi ces incidents : « There were times when we were chased through the city by non punks just for looking different which was sometimes very scary »⁵⁴¹. Les punks se déplacent donc en groupes composés à la fois de catholiques et de protestants. Les récits de « passages à tabac » (*beatings*) aux mains des *spides* abondent dans les témoignages des punks nord-irlandais. Cela arrive également à Derry : « There were people who stood out and they did get hassle and they did get chased and there were fights. That’s because people didn’t like difference »⁵⁴². Ces attaques ne sont pas une spécificité locale : « It was no different to what was happening to people in Manchester or Liverpool or Glasgow. It was the exact same thing. [Punk] was a look which was different and it was an attitude which was different »⁵⁴³. En Grande Bretagne également, les punks sont la cible de telles attaques⁵⁴⁴. A Paris, à la même époque, il est tout aussi dangereux pour les punks de traverser la ville la nuit⁵⁴⁵. Ces passages à tabac peuvent être très violents, et les victimes sont parfois hospitalisées. Il arrive que la RUC réagisse mais bien souvent, les agents de police et les soldats n’interviennent pas : ils ont peur de déclencher une émeute ou de provoquer des représailles de la part des paramilitaires, auxquels les *spides* sont parfois liés. Par ailleurs, la police et les soldats harcèlent parfois eux-mêmes les punks. Souvent, cela se traduit par des moqueries et des injures⁵⁴⁶. Nous avons déjà

⁵³⁹ COBLEY, Paul. « Leave the Capitol » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 171.

⁵⁴⁰ Michael C. Entretien mené à Belfast, le 28/04/15.

⁵⁴¹ Maureen. Interview mené par courrier électronique le 04/09/16.

⁵⁴² Mickey G. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

⁵⁴³ Mick R. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

⁵⁴⁴ A la différence de leurs pairs en Grande Bretagne, les punks belfastois entretiennent des relations cordiales avec la subculture rivale des teddy boys (ou teds), parce qu’elles sont toutes deux la cible d’attaques des *spides*.

⁵⁴⁵ KTÜ, Michel. Table ronde, journée d’études PIND (La Scène punk en France, 1976-2016), *Punk des villes, punk des champs*, FGO Barbara, 28 janvier 2017.

⁵⁴⁶ Dans le documentaire *The A Centre or the Lost Tribe of Long Lane*, déjà évoqué ci-dessus, un jeune punk affirme que les agents de la RUC ont l’habitude d’appeler les punks par l’injure homophobe *fruit*.

évoqué l'interruption du concert de RUDI et des Outcasts par la RUC au Pound en janvier 1978 : ce type d'incident semble s'être produit plusieurs fois. Il arrive également que les agents de la RUC lèvent la main sur les punks. Alors que soixante-sept pour cent des personnes que nous avons sondées déclarent avoir été inquiétées par d'autres jeunes, soixante-quinze pour cent d'entre elles affirment avoir été harcelées par la RUC, et cinquante-trois pour cent par l'armée :

It was hard to avoid the army and the RUC on the streets of Belfast at night-mainly [because] there was no one else around. People would leave the Harp Bar, which was well inside the cordoned off city centre area, and have to pass army patrols and prowling police landrovers just to get out of that part of town. And there was so little night life that you stood out like a sore thumb if you were seen enjoying being alive on the streets of Belfast late at night. I wasn't picked on for being a punk per se, mainly because I didn't fit the punk stereotype, but i did get pulled several times just for looking suspicious (Peter).

The RUC and the army hated punks full stop - thought we were all troublemakers so we all had general harrassment from them. Personally I was never beaten up by them like many people were but it was an attitude that made you feel like it could happen at any time (Tony).

There were ongoing issues with the RUC who also caused violence at gigs and beat people up. The British Army would stop and search you. Constantly being harassed by RUC and army (Louanne).

Beat up by udr arrested by police (Jack).

ruc were a constant pain, i remember sitting with a bunch of mates,in a wood away from people so harming no one and a land rover of ruc turned up, beat all round them, i remember being dragged over something and cutting my led, also watching one of them jumping on a six pack of beer just to destroy it.. deliberately targeted us as punks (Fionnuala).

the police raided a party when we were 17 and beat everyone up, it went to court and we got conditional discharges but it was a discriminatory attack which left many of the men very badly beaten. things have changed now (Sheena)

The RUC would stop you to ask questions (P-Checks) but that was really just part of NI society and punks were a 'bit different' so may have been hassled just that bit more - but also it was seen as a bit off a laugh getting hassled by the police. Real Anarchy in the UK. (Gerry)⁵⁴⁷

⁵⁴⁷ Ces citations sont toutes tirées des réponses à notre questionnaire.

Comme le révèle ce dernier commentaire, le mauvais traitement aux mains de la RUC est une caractéristique de la vie quotidienne nord-irlandaise plutôt qu'un phénomène qui ne touche que les punks. Cependant, il semble que les punks nord-irlandais soient davantage la cible de violence que leurs pairs, aussi bien parce qu'ils transgressent certains des codes de la société nord-irlandaise que parce qu'ils sortent plus souvent le soir et croisent fréquemment des *spides*, des agents de la RUC ou des soldats britanniques : ils se retrouvent plus souvent que d'autres au mauvais endroit au mauvais moment. Au début des années 1980, les punks nord-irlandais doivent faire face à des adversaires encore plus farouches : les skinheads d'extrême-droite.

1.5.1.4. Les skinheads

Lee, punk qui a grandi dans le Shankill, se souvient de l'émergence du phénomène skinhead⁵⁴⁸ dans ce quartier loyaliste de Belfast :

After the punk was kind of fading out then it started moving into the whole skinhead thing. First of all when it started off it was kind of like the Specials and Madness, the ska kind of [thing]... which was quite tame and it was nice music and it was kind of multiracial y'know. Y'know you had blacks and whites playing in all these bands that all the kids had looked up to. But then it started, when the groups like Skrewdriver started coming in, they were just, it was more aggressive music⁵⁴⁹, if

⁵⁴⁸ Le phénomène *skinhead*, fruit d'une scission avec les mods, émerge au milieu des années 1960 lorsque des jeunes hommes se mettent à porter les cheveux très courts et adoptent une tenue évoquant un « style ouvrier », reflet hyperbolique de leurs origines sociales. Les skinheads se passionnent pour la musique ska, le rocksteady, et, plus tard, le reggae. Ils fréquentent les *sound-systems* aux côtés des *rude boys* : pendant un temps, ces lieux sont le site d'interactions amicales entre jeunes blancs et noirs. Lorsque la subculture skinhead connaît un renouveau à la fin des années 1970, elle s'inspire en partie de l'esthétique ouvrière de groupes comme Sham 69 ou les Cockney Rejects, qui jouent un style de punk qui sera bientôt qualifié de *oi!*. Les skinheads de la seconde vague se passionnent également pour la musique *2-Tone* (pour ces deux genres de musique, voir les définitions ci-après). La subculture skinhead adopte d'abord un discours *antisystème* dont l'aspect politique reste ambigu, mais le phénomène sera bientôt, comme nous le verrons, la cible de tentatives entristées de l'extrême-droite. Pour une analyse du phénomène skinhead, voir LESCOP, Gildas. « Skinheads : du reggae au Rock Against Communism », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2012, vol. 9, n°1, p.129-149.

⁵⁴⁹ Ce style de musique, sorte de punk rock simplifié à l'extrême, est appelée *oi!*. Le terme est employé pour qualifier aussi bien la musique de groupes apolitiques ou de gauche comme Cock Sparrer, Sham 69, les Cockney Rejects et les Angelic Upstarts que celle de groupes d'extrême-droite tels que les 4-Skins, Combat 84, et Skrewdriver. L'historien Matthew Worley décrit cette musique de la manière suivante : « Oi!, a hardedged punk style defined by its working-class rhetoric and links to skinhead culture, was recognised by Bulldog as 'music of the ghetto. Its energy expresses the frustrations of white youths. Its lyrics describe the reality of life on the dole . . . It is about fighting the government, about fighting the whole system. It is the music of white rebellion'. In fact, the primary focus of Oi! centred on the experience of being a young working-class male.⁶¹ Bands such as the Cockney Rejects, the 4-Skins, Infa Riot, The Business and the Last Resort sang of football violence, youth culture, petty crime, unemployment and police

you can call it music even, y’know, I remember hearing it referred to as caveman music back in the day y’know cause it was just all violence and anger and aggression. I suppose the underlying thing was all their whole National Front agenda that was kinda filtering through the whole music and then people stopped listening to groups like the Specials and all that there and started moving into all this white power and National Front style⁵⁵⁰.

Il existe déjà en Irlande du Nord des skinheads fans des groupes de *2-Tone*⁵⁵¹, le ska de groupes comme Madness ou les Specials, mais le phénomène skinhead prend un tournant identitaire suite à la popularité de groupes d’extrême-droite comme Skrewdriver et à cause de l’action de politisation du Front National Britannique, le *National Front* (NF), groupe d’extrême-droite qui entend être la troisième force politique du Royaume-Uni. Le NF installe un bureau au cœur du Shankill afin d’exploiter l’ennui des jeunes protestants et d’attiser leur haine envers les catholiques et d’autres minorités ethniques, notamment les britanniques d’origine indienne ou pakistanaise⁵⁵². Cette démarche participe d’une stratégie d’entrisme qui est d’abord déployée en Grande Bretagne, comme le souligne le sociologue Gildas Lescop :

Cette entreprise, encore inédite, de récupération [par l’extrême-droite] d’un courant musical et d’une contre-culture sera principalement menée par le NF que la crise avait contribué à sortir de son isolement politique et qui ambitionnait de devenir la troisième force politique du pays. Il lui semblera d’abord nécessaire d’apporter du « sang neuf » à sa formation alors essentiellement composée de militants vieillissants. Par l’intermédiaire de sa branche jeune, les *Young National Front* (YNF), il mènera alors une intense campagne de séduction envers la jeunesse britannique en investissant notamment stades de football et lieux de concerts, perçus l’un et l’autre comme vecteurs possibles de son idéologie et viviers potentiels de recrutement [...]. Même si sa politique de séduction ne se limitera pas à ceux-ci, les skinheads seront particulièrement courtisés par le NF

harassment. But Oi!’s oft-repeated references to class identity and social inequality, combined with its unabashed patriotism and suspicion of middle-class socialism, ensured that it won plaudits from the far right just as easily as it raised suspicions on the left ». *Bulldog* est un magazine édité par la branche jeunesse du *National Front*. WORLEY, Matthew. « Shot By Both Sides: Punk, Politics and the End of “Consensus” » *Contemporary British History*, 2012, vol. 26, n°3, p. 11.

⁵⁵⁰ Lee. Entretien mené à Belfast, le 08/07/15.

⁵⁵¹ Le 2-Tone, explique le sociologue Gildas Lescop, est le « nom du label de musique créé en 1979 par le fondateur des Specials, Jerry Dammers, désignera un courant musical s’inspirant du ska traditionnel mais en lui insufflant l’énergie nouvelle issue du punk. The Specials, Madness, The Beat, The Selecter, Bad Manners en seront les têtes de file ». LESCOP, Gildas. *Op. cit.*, p. 145.

⁵⁵² Lee. Entretien mené à Belfast, le 08/07/15.

qui devait certainement voir en ces jeunes prolétaires à cheveux courts et au comportement violent de futures « sections d'assaut » pouvant être mises à son service⁵⁵³.

En Irlande du Nord, dans un contexte où les tensions intercommunautaires sont exacerbées par les grèves de la fin des prisonniers républicains du Maze en 1980 et surtout en 1981⁵⁵⁴, la stratégie du NF rencontre un certain succès : des petits gangs de skinheads protestants apparaissent, le plus notoire étant les Shankill Skinz. En réaction à cela, des gangs de skinheads catholiques se forment à leur tour. On les reconnaît au nombre de lignes de cheveux qu'ils conservent sur le côté du crâne rasé : deux pour les protestants, une seule pour les catholiques⁵⁵⁵. Ils se battent aux frontières de leurs quartiers, ou prennent le train jusqu'à la ville balnéaire de Portrush pendant les jours fériés pour prendre part à des échauffourées entre gangs venus de toute l'Irlande du Nord. Les *spides* sont animés par la haine de la différence, mais la violence des skinheads d'extrême-droite est délibérément communautaire. On frappe parce que l'autre est catholique ou protestant. Les skinheads s'en prennent également aux punks, sans doute en raison de l'esprit transcommunautaire de cette subculture. Dans ses mémoires, Liam Carson – frère du poète belfastois Ciaran Carson – raconte l'une de ces attaques :

A night after a gig in 1979. We had no chance of escaping the National Front skinheads. Sweaty, our clothes soaked from two hours of pogoing to Stiff Little Fingers, we stood at the Falls Road bus stop – just outside Lord Hamill's Hamburgers. Still high from the music. Decky, Dee, Anio, Len and me. The skinhead gang – about a dozen of them – encircled us. They said nothing, they simply stared at us for a few brief seconds that seemed like an eternity, before rapidly moving in for the kill. One of them smashed a fist into my face and I fell back against the wall. I slumped to the ground, curling myself into a foetal position, and allowed the kicks to rain down on me. A police Land Rover passed by in the street and didn't stop. The skinheads finished their battering and ran off towards Great Victoria Street, back to [loyalist] Sandy Row⁵⁵⁶.

Dee se retrouve dans des circonstances similaires. En attendant son bus après un concert des Clash, un groupe de skinheads des Shankill Skinz s'approchent de lui, le prenant pour un catholique : « “Are you a punk ?” they asked. I said, “No, I'm a Young American”. “What's a

LESCOP, Gildas. *Op. cit.*, p. 137. Voir aussi WOLRLEY, Matthew, COPSEY, Nigel. « White Youth: The Far Right, Punk and British Youth Culture, 1977-1987 ». *Journalism, Media and Cultural Studies*, 2016, vol. 9, p. 27-47.

⁵⁵⁴ Voir conclusion.

⁵⁵⁵ Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15.

⁵⁵⁶ CARSON, Liam. *Call Mother A Lonely Field*. Seren, 2012, p. 79-80.

Young American?” “I am!” Then I got beaten up ». Selon Dee, des patrouilles de la RUC et de l’armée se tiennent près de là, mais, comme pour Liam Carson et ses amis, elles n’interviennent pas. C’est un conducteur de bus qui vient au secours de Dee ; ce dernier a le nez ainsi que plusieurs doigts fracturés⁵⁵⁷. En plus d’attaquer les punks dans la rue, les skinheads tentent de s’introduire dans les concerts de punk⁵⁵⁸ :

There were issues with skin heads who used to cause a lot of violence at gigs (Louanne).

[I] know skinheads would come to gigs sometimes and beat people up because of their religion, but everyone stood together against attacks like this (Sheena)⁵⁵⁹.

Un de nos interviewés se rappelle avoir été violemment passé à tabac par un groupe de skinheads alors qu’il attendait le bus pour rentrer chez lui dans le quartier catholique du Falls. En 1981, les membres du groupe de punk belfastois les Tinopeners, lassés des intrusions de skinheads lors de concerts, décident de se séparer :

One of our last gigs was in The Pound supporting Rudi. Towards this time skinheads were coming in and I remember there were skinheads on one side and punks on the other. It all got a bit out of hand and that’s when I decided I’d had enough? We got our gear off stage as quickly as we could and left⁵⁶⁰.

L’incident le plus notoire a lieu lors d’un concert des Specials, groupe de 2-Tone anglais, au Ulster Hall, le 14 janvier 1981. Les Shankill Skinz se rendent en masse au concert pour y attaquer les skinheads catholiques et antifascistes, les mods et les punks présents. Une échauffourée violente s’ensuit à l’entrée du Ulster Hall. Afin d’y mettre fin, les vigiles s’empressent de guider les punks et les skinheads antifascistes et catholiques vers le balcon de la salle du Ulster Hall puis barricadent le passage ; les skinheads loyalistes sont contraints de se

⁵⁵⁷ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

⁵⁵⁸ A Dublin, un gang connu sous le nom des *Black Catholics* attaque régulièrement les concerts de punk, que ce soit ceux des groupes locaux (U2, Virgin Prunes) ou des groupes de punk rock nord-irlandais. Les origines du gang ne sont pas claires. Selon *Irish Rock*, site web exhaustif qui tente de retracer l’histoire du rock irlandais, le gang serait formé à partir des fans d’un groupe de punk du même qui aurait joué un seul concert en mai 1979. « Black Catholics ». *Irish Rock*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l’adresse : <http://www.irishrock.org/irodb/bands/blackcatholics.html>

⁵⁵⁹ Ces dernières citations sont tirées des réponses à notre questionnaire.

⁵⁶⁰ O’NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 221.

rendre sur la piste de danse devant la scène, au rez-de-chaussée⁵⁶¹. Les catholiques et les protestants sont donc séparés :

In the punk era, the very idea that a concert venue could be divided into P [Protestant] and RC [Roman Catholic] zones would have been unthinkable. The arrival of the Shankill Skinz, Oi!-chic and the racialist message of Offensive Weapon and their 'heroes' in Skrewdriver had transformed the teenage cult scene in Northern Ireland. They had injected sectarianism back into youth culture and poisoned the atmosphere around the music scene in Northern Ireland.⁵⁶²

Pour Henry McDonald, cet incident symbolise le déclin de la scène punk nord-irlandaise : « If you argue that the [cancelled] Clash concert [in 1977] was the alpha of Ulster punk, then in a way the Specials gig four years later was its omega »⁵⁶³. En effet, de plus en plus de jeunes issus des quartiers populaires de Belfast se tournent vers le phénomène skinhead d'extrême-droite :

I think you'd find some of the ones who maybe they weren't into the music and stuff like that but they were still pretty tainted by a bit of sectarianism and as time went on they drifted into skinheads, where they could express their right-wing views⁵⁶⁴.

Alors que les punks sont aussi bien issus des classes populaires que des classes moyennes, les skinheads viennent des milieux les plus défavorisés de Belfast. Presque tous les skinheads protestants que connaît Lee Martin sont issus de familles liées à l'UVF ou l'UDA :

And then the skinheads started to get into the whole punk scene and they started mixing it up. So whatever the cult was it kinda grew and developped. But looking back the skinheads were the most violent, y'know that I seen growing up. Punks were just, all about style and, y'know, alternative culture. But skinheads were just... there was a lot of lads with a chip on their shoulder⁵⁶⁵.

Ces jeunes vivent dans des quartiers très pauvres, dans une région qui est alors l'une des plus défavorisées de toute la Communauté Européenne⁵⁶⁶. Pour ces jeunes qui n'ont rien, l'incitation à la haine de l'autre, le combat de rue et l'esprit de corps prônés par la subculture

⁵⁶¹ CUSACK, Jim, MCDONALD, Henry. *UDA: Inside The Heart of Loyalist Terror*. Dublin : Penguin Ireland, 2004, p. 168.

⁵⁶² MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 66.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15.

⁵⁶⁵ Lee. Entretien mené à Belfast, le 08/07/15.

⁵⁶⁶ Voir chapitres 1.1. et 3.3.

skinhead exercent plus d'attrait que l'esprit à la fois individualiste et transcommunautaire du punk. Or, si dans les témoignages et entretiens, les punks prennent leurs distances avec les skinheads d'extrême-droite, en réalité les liens entre les deux phénomènes demeurent ambigus. Au début des années 1980, il semble qu'il y ait eu une convergence entre les deux : plusieurs punks deviennent skinheads. Henry McDonald, face à la violence des skinheads protestants, abandonne la scène punk pour rejoindre un gang de skinheads catholiques⁵⁶⁷. Plusieurs membres des Outcasts deviennent des skinheads. Selon l'un de nos interviewés, qui a désiré rester anonyme en tenant ces propos, les Outcasts sortent un single sur un label associé au NF. Les Outcasts et un autre groupe de punk nord-irlandais, Stalag 17⁵⁶⁸, donnent plusieurs concerts avec Offensive Weapon, un groupe d'extrême-droite farouchement anti-catholique dont le chanteur, Johnny « Mad Dog » Adair, deviendrait plus tard le commandant de l'une des brigades de l'UDA qui a assassiné le plus de catholiques. La convergence entre punks et skinheads reste un sujet tabou en Irlande du Nord, non seulement parce que certains punks en ont honte, mais parce qu'il est potentiellement dangereux de soulever cette question étant donné qu'il y a des liens directs entre les skinheads et certains groupes paramilitaires loyalistes, comme le souligne Henry McDonald : « The importance of the Shankill/NF Skins' emergence is that they were a ready-made street army, ripe for recruitment into the loyalist paramilitary organizations[...]. On the Shankill, UDA commanders [...] started to entice these shaven-headed street fighters into the UDA fold »⁵⁶⁹. Plusieurs de nos interviewés ont seulement accepté de parler du phénomène skinhead lorsque nous avons éteint le magnétophone. Le phénomène skinhead, en raison de la complexité de ce phénomène et ses liens avec le loyalisme militant, mérite d'être étudié, mais toute recherche sur cette question sera compliquée par la réticence des participants à témoigner et des dangers réels auxquels ils s'exposent en le faisant. La seule référence écrite que nous avons trouvée évoquant la convergence entre les skinheads d'extrême-droite et une partie des punks nord-irlandais se trouve dans un ouvrage portant sur le phénomène skinhead identitaire des deux côtés de l'Atlantique⁵⁷⁰. Malgré

⁵⁶⁷ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 67.

⁵⁶⁸ Ironiquement, Stalag 17 gravitera ensuite vers l'anarcho-punk, scène connue pour son positionnement antifasciste.

⁵⁶⁹ CUSACK, Jim *et al.* *Op. cit.*, p. 171.

⁵⁷⁰ « Offensive Weapon played around 20 gigs, none of which were on the mainland. Talk of gigs with the likes of well-known punk band the Outcasts and the lesser-known Stalag 17 is often accompanied with bouts of amnesia! ». FORBES, Robert, STAMPTON, Eddie. *The White Nationalist Skinhead Movement: UK & USA, 1979 - 1993*. Port Townsend : Feral House, 2015. Une mise en garde s'impose : les auteurs de cet ouvrage semblent partager certaines des valeurs des groupes identitaires qu'ils étudient.

les interactions intercommunautaires amicales qui ont lieu sur la scène punk nord-irlandaise de la première vague, lorsque celle-ci commence à se fragmenter, certains punks n'échappent pas complètement à la tentation communautaire. Toutefois, cela semble avoir concerné une minorité de punks, et la relation entre skinheads et punks se caractérise principalement par la rivalité⁵⁷¹.

1.5.1.5. Violence entre punks

Les punks ne sont pas seulement victimes de la violence ; ils en sont eux-mêmes les auteurs. Outre la violence de la musique et le choc visuel de la tenue, la scène punk est traversée par une violence interpersonnelle dont l'existence est parfois minimisée dans les récits médiatiques actuels. Pourtant, il s'agit d'une des caractéristiques de la scène punk belfastoise, comme le souligne Brian Young :

Don't get me wrong, it most certainly wasn't all sweetness and light, not all punks were non-sectarian by any means and there were always the usual heated arguments and fights you'd get in any large group of high-spirited teens but in all honesty there really never was that much trouble inside the Harp – certainly nothing like what we would have experienced at our previous haunts the Glenmachan and Girton Lodge⁵⁷². It's also worth noting that any actual fisticuffs were generally more to do with your allegiance to a particular band or crowd, rather than along more usual sectarian lines⁵⁷³.

Un de nos interviewés, Declan, a expliqué qu'il ne se rend pas au Harp parce qu'il estime qu'il s'agit d'un environnement trop violent. Une des personnes que nous avons sondées abonde dans le même sens :

[It was] Pretty good most of the time. [I was] Beat up a few times for being a punk but found the harp bar an unwelcoming place. We were told at one stage by a so called face on the scene if we came back to the harp bar they would do us because one of their girlfriends looked at my mate!!⁵⁷⁴

Selon Declan, les Outcasts lancent des bouteilles et des pintes de bière sur les membres de groupes qu'ils n'aiment pas. C'est ce qui arrive à son groupe, Positive Action, pendant un concert au Harp : les Outcasts estiment que leur musique est trop « post-punk »⁵⁷⁵. En réalité, tous les

⁵⁷¹ Celle-ci s'accroîtra lors de l'émergence d'une scène anarcho-punk au milieu des années 1980.

⁵⁷² Voir ci-dessus, chapitre 1.4.4.

⁵⁷³ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 142.

⁵⁷⁴ Jack, questionnaire.

⁵⁷⁵ Declan. Entretien téléphonique mené le 12/09/14.

témoignages que nous avons entendus et qui évoquent la violence aux mains d'autres punks concernent ce groupe. Comme l'affirme l'un de nos interviewés de Derry à propos des Outcasts, « They're like Marmite, you either hate them or like them »⁵⁷⁶. Les Outcasts et leur entourage ont une réputation féroce : leurs fans sont surnommés les *Locusts* (les sauterelles : le terme en anglais évoque les plaies d'Égypte). Pendant un entretien avec le chanteur, Greg Cowan, a expliqué que les Outcasts se sont fait rapidement détester par les autres groupes de la scène belfastoise parce qu'ils pensent alors qu'un groupe de punk se doit de tabasser tous les autres groupes de punk de la ville :

We had a *terrible* reputation [...]. My brother Martin was fuckin' [insane], Martin actually believed at one stage if you were in a punk band your job was to beat up every other punk band, we dunno where he got that, he fought with everybody, he fought with Siouxsie and the Banshees. He did them all, the Stiffs, Rudi... they hated us. In the really really early days we were doing one of those parties somewhere in the Windsor Hotel, it hasn't existed for years but we'd booked it as a private party. So we were putting up these wee handmade posters around the town, everywhere we went there were Stiff Little Finger posters. They were doing the Pound. So we kept pulling their posters off and as we were driving we seen them with their posters so we just started over and beat them up and took their posters off them so they couldn't put any more up [laughs]. So you're not proud of those things. But it wasn't like you y'know you *assaulted* them y'know, there was a lot of pushing and hair pulling y'know and I remember taking those posters off them and... it was things like that. The first time we met Rudi we fought. It was a Joan Jett gig, or the Runaways gig, in the Whitla Hall. And we started fighting... when I saw we... I always joined in the end. I never fuckin' threw a punch in my life. But Colin and Martin [Greg's brothers] and stuff started fighting and they all got thrown out except there were about ten others thrown out and there was only Ronnie out of Rudi who remained. And then you went "awk sorry about that and all" y'know. It was cartoony violence. Sort of⁵⁷⁷.

Cowan tente de justifier la propension à la violence des Outcasts en minimisant ces actes, et en les qualifiant de « violence de dessin animé » (*cartoony violence*)⁵⁷⁸, mais cette violence, en plus de dissuader certains punks d'assister aux concerts, créent des rancunes qui persistent parfois

⁵⁷⁶ Mickey G. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

⁵⁷⁷ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14. Voir volume 2, annexe G.

⁵⁷⁸ Greg Cowan tient des propos similaires dans le livre *Burning Britain*. « There was a kind of cartoon violence between the rest and us ». GLASPER, Ian. 2014. *Op. cit.*, p. 584.

jusqu'à aujourd'hui. Cette forme de violence gratuite est à lire dans le contexte social britannique de la seconde moitié des années 1970 et du début des années 1980. En Grande Bretagne, la violence fait constamment la une des journaux : des affrontements entre jeunes Antillais et policiers au Carnaval de Notting Hill en 1976 aux émeutes raciales de 1981, de la violence lors de grèves (le conflit Grunswick, 1976-78) aux luttes entre antifascistes de la *Anti-Nazi League* et membres du *National Front* et policiers (à Southall à Londres en 1979), des crimes de l'éventreur du Yorkshire (qui tue plus d'une dizaine de femmes entre 1975 et 1981) aux échauffourées entre hooligans, sans parler des « Troubles », la violence est omniprésente, ou du moins elle est perçue comme telle. Les débordements et actes de violence lors de concerts de rock sont également une chose courante en Grande Bretagne. Des bagarres éclatent entre membres de subcultures rivales : les salles sont envahies par des skinheads racistes⁵⁷⁹. Greg Cowan raconte que lors de tournées en Angleterre, les membres des Outcasts sont choqués par la violence dont ils sont témoins, alors qu'ils sont habitués à un quotidien marqué par le conflit :

I remember touring with The Adicts, it was this English band from Sheffield, every other gig apart from Sheffield they went to – they were very obviously Sheffield supporters – so they got beat up in Ipswich coz they were from Sheffield. Everybody was going “Northern Ireland’s fuckin’ bad but I don’t even understand England”. England’s a far more violent place⁵⁸⁰.

La surprise qu'éprouvent les membres des Outcasts peut s'expliquer par le fait que si l'on écarte la violence liée au conflit, le taux de criminalité en Irlande du Nord est en réalité le plus bas de tout le Royaume-Uni⁵⁸¹. La violence de la scène punk belfastoise est donc à inscrire dans le contexte plus large du taux de violence du Royaume-Uni⁵⁸². Par ailleurs, la violence causée par les

⁵⁷⁹ *Too Much Fighting on The Dance Floor* [documentaire radiophonique]. BBC Radio 4, 2015.

⁵⁸⁰ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

⁵⁸¹ En 1976, le taux de criminalité pour l'Angleterre et le Pays de Galles est de 43 422 pour un million de personnes; en Irlande du Nord, 25 862 pour un million. HICKS, Joe, ALLEN, Grahame. « A Century of Change: Trends in UK statistics since 1900 ». Research Paper 99/111, 1999, Social and General Statistics Section, House of Commons Library ; « Indictable Offences Known To The Police 1973 to 1979-80». *PSNI Police UK*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : https://www.psni.police.uk/globalassets/inside-the-psni/our-statistics/police-recorded-crime-statistics/archive/1973_to_1980_indictable_offences_known_and_cleared.pdf

⁵⁸² A Derry, la scène punk semble avoir été bien moins violente. Lorsqu'à Derry, nous avons soulevé la question de la violence entre punks, la réponse de l'une de nos interviewés, Gerladine, fut la suivante : « I never remember a thing. Never, ever. It was... I think everybdy knew everybody. And it was very, almost... very protective. Nobody wanted to fight, nobody wanted to get really drunk and start a row. It was about going to see the band. It was like a celebration

Outcasts et leur entourage n'étant pas liée à des considérations ethno-nationales – elle ne fait pas de distinction entre catholiques et protestants – elle ne constitue pas un frein au déroulement d'interactions intercommunautaires.

Les réactions que suscite le punk en Irlande du Nord ne semblent pas être plus violentes que celles qu'elles provoquent en Grande Bretagne, malgré le contexte des « Troubles » et le conservatisme de la société nord-irlandaise. Les paramilitaires des deux camps prennent parfois pour cible les punks mais ne semblent pas adopter de stratégie cohérente face à cette subculture, malgré son caractère transcommunautaire. Les punks sont bien plus souvent attaqués par les *spides*, dont les motivations peuvent être assimilées à celles de bandes de jeunes dans le reste de l'Archipel Atlantique qui voient dans le punk un affront aux valeurs traditionnelles de la culture ouvrière et à la masculinité hégémonique. La police (la RUC) entretient des relations souvent tendues avec les punks, mais cela n'est pas une spécificité nord-irlandaise. En revanche, la violence des skinheads, qui survient à la fin des années 1970, est plus clairement animée par le communautarisme : les punks ne sont pas simplement au mauvais endroit au mauvais moment mais sont pris pour cible de manière délibérée, sans doute parce que les interactions intercommunautaires que permettent la scène punk sont perçues d'un mauvais œil par des skinheads loyalistes dont l'anti-catholicisme est attisé par le discours d'extrême-droite qui traverse une partie de cette subculture. Le fait punk en Irlande du Nord présente également quelques spécificités inattendues : malgré la violence gratuite exercée par des groupes comme les Outcasts, la scène punk nord-irlandaise semble avoir été moins violente que des scènes dans d'autres régions de l'Archipel Atlantique ; et les parents des punks, malgré certaines réticences à l'égard de la tenue vestimentaire portée par leurs enfants, ont tendance à tolérer ou encourager la participation de ceux-ci à une subculture jugée bénigne dans un contexte où la tentation de la violence intercommunautaire est forte. La violence n'est donc pas complètement absente des lieux sur lesquels reposent la scène punk, mais ceux-ci constituent néanmoins des havres où peuvent se dérouler, dans une sûreté relative, des interactions inédites. Nous nous proposons à présent

[...]. [Belfast] was far more aggressive. I was always a bit scared of Belfast. I didn't even want to go. We were shocked because they had barriers and all outside the bars. The bars were caged up. I really... That actually scared me ». Geraldine. Entretien mené à Derry, le 26/04/16.

d'analyser les mécanismes à l'œuvre dans ces lieux et d'analyser les manières dont ils sont investis ou « pratiqués » par les punks.

1.6. Les punks en Irlande du Nord : un usage inédit de l'espace ?

1.6.1. Le braconnage punk

Le penseur Michel de Certeau, dans son ouvrage *L'Invention du Quotidien*, étudie la manière dont l'espace est pratiqué par les individus. Il propose de considérer toutes les sphères de la vie quotidienne comme des lieux qui, bien que n'appartenant pas à l'individu, sont réinvestis par lui de manière créative ; des lieux qui ne sont pas son « propre » mais où peuvent, sous certaines conditions, apparaître des actes de résistance. L'individu n'est ni un consommateur passif ni un acteur libre qui réussirait à se soustraire à tous les déterminismes : ses manières de vivre le quotidien peuvent être assimilées à des actes de parole dans une langue dont la grammaire est définie par un autre, et constituent parfois des ruses ou « tactiques » dans un jeu dont les règles (les « stratégies ») ne sont pas fixées par lui, et sur un terrain qui ne lui appartient pas : « le quotidien, dit Michel de Certeau, s'invente avec mille manières de braconner »⁵⁸³. Ce terrain qui ne lui appartient pas est le « propre » de « sujets de vouloir et de pouvoir », qui y déploient des « stratégies » afin d'asseoir ce pouvoir :

J'appelle *stratégie* le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule *un lieu* susceptible d'être circonscrit comme *un propre* et d'être la base d'où gérer les relations avec une *extériorité* de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne de la ville, les objectifs et objets de la recherche, etc). Comme dans le management, toute rationalisation « stratégique » s'attache d'abord à distinguer d'un « environnement » un « propre » c'est-à-dire le lieu du pouvoir et du vouloir propres⁵⁸⁴.

Parmi les sujets de vouloir et de pouvoir en Irlande du Nord, on compte les institutions publiques, religieuses, économiques et sociales « officielles » (par exemple l'Etat britannique et ses représentants, l'armée, la RUC, la fonction publique, les écoles, les autorités et administrations locales (le plus souvent sous le contrôle des unionistes) ; l'Eglise catholique et les nombreuses

⁵⁸³ DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. xxxvi.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p.59.

églises protestantes ainsi que les associations religieuses et culturelles qui y sont liées (l'Ordre d'Orange, la *Royal Black Institution*) ; les entreprises (petits entrepreneurs et grandes industries), chambres de commerce ; l'institution sociale que représente la famille, etc. En parallèle à cela s'organisent des sujets qui ne sont pas reconnus comme légitimes par les sujets officiels mais qui, pourtant, réussissent à asseoir leur pouvoir en profitant de la crise provoquée par le conflit nord-irlandais et grâce à l'assentiment que leur donne une partie de la population (organisations républicaines et loyalistes, groupes paramilitaires). Les motivations et les intérêts de ces multiples sujets de vouloir de pouvoir peuvent être divergents, voire contradictoires : il existe un rapport de force entre ces sujets. Les individus et en particulier les punks – puisque ce sont eux qui nous intéressent tout particulièrement – évoluent donc sur un terrain quadrillé par plusieurs forces et où ils ne disposent d'aucun « lieu autonome ». Pourtant, ils ne sont pas démunis. Faute de « propre », de lieu où déployer une stratégie, ils ont recours à des « tactiques », que Michel de Certeau décrit comme étant « milles façons de *jouer/déjouer* le jeu de l'autre, c'est-à-dire l'espace institué par d'autres, [qui] caractérisent l'activité, subtile, tenace, résistante, de groupes qui faute d'avoir un propre, doivent se débrouiller dans un réseau de forces et de représentations établies. Il faut « faire avec »⁵⁸⁵ :

Par rapport aux stratégies [...] j'appelle *tactique* l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. Alors aucune délimitation de l'extériorité ne lui fournit la condition d'une autonomie. La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. Elle n'a pas le moyen de se *tenir* en elle-même, à distance, dans une position de retrait, de prévision et de rassemblement de soi : elle est mouvement « à l'intérieur du champ de vision de l'ennemi », [...] et dans l'espace contrôlé par lui. Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des occasions et en dépend, sans base où stocker des bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties. Ce qu'elle gagne ne se garde pas. Ce non-lieu lui permet sans doute la mobilité, mais dans une docilité aux aléas du temps, pour saisir au vol les possibilités qu'offre un instant. Il lui faut utiliser, vigilante, les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p.35.

Elle y crée des surprises. Il lui est possible d'être là où on ne l'attend pas. Elle est ruse. En somme, c'est un art du faible⁵⁸⁶.

Cette science de la guerre ou « polémologie du faible » n'équivaut donc pas à une « stratégie » qui serait simplement retournée contre le sujet de pouvoir. Le rapport de force inégal contraint le « faible » à d'utiliser d'autres méthodes, à agir selon une modalité différente. Il suppose des pratiques distinctes de l'espace-temps :

Les stratégies sont donc des actions qui, grâce au postulat d'un lieu de pouvoir (la propriété d'un propre), élaborent des lieux théoriques (systèmes et discours totalisants) capables d'articuler un ensemble de lieux physiques où les forces sont réparties. Elles combinent ces trois types de lieu, et visent à les maîtriser les uns par les autres. Elles privilégient donc les rapports de lieux. Du moins s'efforcent-elles d'y ramener les relations temporelles par l'attribution analytique d'une place propre à chaque élément particulier et par l'organisation combinatoire des mouvements spécifiques à des unités ou à des ensembles d'unités. Le modèle en a été militaire, avant d'être « scientifique ». Les tactiques sont des procédures qui valent par la pertinence qu'elles donnent au temps – aux circonstances que l'instant précis d'une intervention transforme en situation favorable, à la rapidité de mouvements qui changent l'organisation de l'espace, aux relations entre moments successifs d'un coup aux croisements possibles de durées et de rythmes hétérogènes, etc. A cet égard, la différence entre les unes et les autres renvoie à deux options historiques en matière d'action et de sécurité (des options qui répondent d'ailleurs à des contraintes plus qu'à des possibilités) : les stratégies misent sur la résistance que l'*établissement d'un lieu* offre à l'usure du temps ; les tactiques misent sur une habile *utilisation du temps*, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir. Même si les méthodes pratiquées par l'art de la guerre quotidienne ne se présentent jamais sous une forme aussi tranchée, il n'en reste pas moins que des paris sur le lieu ou sur le temps distinguent les manières d'agir⁵⁸⁷.

De Certeau, quelques pages plus loin, insiste sur le caractère stable et fixe du lieu propre aux sujets de vouloir et de pouvoir : dans un chapitre dédié à la spatialité dans les structures narratives dans la littérature, il décrit un lieu comme étant

l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre »

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 62-63.

y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité⁵⁸⁸.

Les lieux contribuent à perpétuer les hiérarchies et à empêcher que soit renégociés les rapports de force. Face à leur permanence, les individus ne peuvent que profiter « d'occasions » et « prévoir des sorties ». On voit comment les actions des punks sur la scène nord-irlandaise peuvent être assimilées à ces tactiques : ils investissent des lieux qui ne leur sont pas propres – les magasins de disque, les bars, la rue – et leur occupation de ces lieux est toujours temporaire. L'accès aux espaces commerciaux – et même au Anarchy Centre – est limité à des horaires d'ouverture spécifiques ; les bars ne les accueillent pas éternellement – trois ans dans le cas du Harp, moins dans la plupart des autres cas. Même dans le cas de lieux plus atypiques – la rue, les bunkers de Bangor, la station d'épuration d'Antrim – les punks n'y passent pas la nuit, ou en tout cas pas toutes leurs nuits : ils y sont de passage. Pourtant, même si leur occupation est de courte durée, leur usage de ces divers lieux les transforment, même si ce n'est que de manière temporaire. Ils sont détournés de leurs fonctions premières. Ainsi les passages souterrains pour piétons, les jardins publics, la rue etc. sont conçus comme lieux de passage et de circulation de la population, mais les punks s'y installent et s'en servent comme lieux de socialisation et de consommation de substances illicites (boissons alcoolisées alors que la plupart d'entre eux sont mineurs, inhalation de colle). Leur présence dans des lieux qui sont destinés aux interactions sociales – bars, pubs, hôtels – et à la consommation constitue également un « braconnage » car ils enfreignent les règles – codifiées ou non – de ces lieux : les mineurs y sont en général interdits ; il y a, dans une certaine mesure, un mélange des classes, des groupes ethno-nationaux, et des sexes. La musique punk rock, par ses dissonances, vient bousculer les attentes puisque les groupes qui montent sur scène jouent un genre de rock qui n'est pas encore pleinement reconnu comme légitime par le grand public ou par les clients habituels de ces bars. La station d'épuration désaffectée de Antrim, les vieux bunkers du littoral nord-est – tombés en désuétude et en principe inaccessibles au public – sont réinvestis par les punks qui font la fête dans des lieux destinés au recyclage des eaux usées ou comme abris en temps de guerre. Le Anarchy Centre est ouvert par le collectif anarchiste de Belfast dans le but de fournir un lieu de réflexion révolutionnaire et pour politiser ceux qui le fréquentent, mais les punks

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 173.

le détournent et s'en servent comme lieu de socialisation et de loisir uniquement : ils profitent de la générosité et du laxisme des organisateurs pour consommer de l'alcool et inhaler de la colle sur place. Les concerts qui y sont organisés sont l'occasion de faire la fête : on peut supposer que les textes politisés de groupes tels que Crass ne reçoivent pas nécessairement une grande attention de la part d'un public intéressé avant tout par la musique, encore moins leur assentiment ou adhésion : la musique permet de s'oublier et de se défouler. Il est clair que tous ces lieux ne sont pas détournés à des fins révolutionnaires ou politiques, mais, transformés en lieux de loisirs et de socialisation illégitime, ils sont tout de même détournés de leur fonction première ; ils deviennent ce que Michel de Certeau nomme des « espaces pratiqués » :

Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent, et l'amènent à fonctionner en programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme l'acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. A la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un « propre ». En somme, l'espace est un lieu pratiqué. Ainsi la rue géométriquement définie par un urbanisme est transformée en espace par des marcheurs⁵⁸⁹.

La stratégie des sujets de vouloir et de pouvoir subit donc une certaine résistance à cause de cette pratique singulière de l'espace, qui constitue un braconnage. Cependant, ces détournements et actes furtifs menés sur le terrain d'un autre ne constituent pas des actes révolutionnaires. Les gestes de défi et de résistance aux « sujets de vouloir et de pouvoir » peuvent même avoir un caractère réactionnaire : le passage à tabac de punks à cause de leur apparence *queer* par des bandes de *spides*, acte illégal au regard de la loi, est une manière singulière de pratiquer la rue – lieu qui ne leur est pas propre – et constitue donc une tactique⁵⁹⁰ ; mais celle-ci est déployée au service d'une vision hétéronormative et d'une conception territoriale de l'espace. Dans le cas des punks, l'investissement de lieux qui ne leur sont pas propres et le déploiement de tactiques ne sont pas des actes que l'on pourrait rapprocher d'une quelconque lutte révolutionnaire,

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ Voir chapitre 2.5.2.

et ne sont pas nécessairement envisagés comme tels. Toutefois, en mobilisant ces tactiques, les punks participent d'une « micropolitique » au sens où l'entend Deleuze : ils annoncent « une autre politique, un autre temps, une autre individuation » ; ils esquissent de nouvelles possibilités, d'autres manières de faire⁵⁹¹. Evidemment, les punks sont loin d'être les seuls à déployer des tactiques : c'est le cas également de leurs pairs. Dans les années 1970, tous les adolescents et préadolescents disposent de temps libre et, pour certains d'entre eux, d'un peu d'argent à dépenser. Ceux qui sont encore collégiens ou lycéens ont du temps libre le soir, et certains font l'école buissonnière. Certains travaillent, d'autres sont au chômage et touchent des allocations, mais la plupart d'entre eux vivent encore chez leurs parents. Occupant une position liminale entre enfance et vie adulte, ils n'ont pas de propre, mais ils disposent de beaucoup de temps libre par rapport aux adultes qui ont une famille ou un emploi. Or nous avons vu que c'est précisément sur une habile utilisation du temps que reposent les tactiques : « Le propre est une victoire du lieu sur le temps. Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y saisir au vol des possibilités de profit »⁵⁹². Les adolescents, en raison de la quantité de temps libre à leur disposition, voient multipliées les chances de transformer des événements en « occasions ». Jusque-là, rien ne semble différencier les punks des autres adolescents nord-irlandais. Mais si l'espace est pratiqué et les tactiques déployées par tous les adolescents – et par tous les individus – dans la société, c'est à des degrés différents. En d'autres termes, les « dominés » ne sont jamais passifs, mais la quantité et la qualité de chacun de leurs braconnages, et les conséquences de ceux-ci, ne sont pas égales. Le jeune *spide* et le hooligan braconnent et déploient des tactiques, mais celles-ci renforcent les hiérarchies déjà en place. Le fan de rock progressif ou de pop qui s'habille selon une mode devenue dominante ou l'étudiant qui fréquente des individus de groupes ethno-nationaux différents du sien à l'université ou à l'intérieur du quartier universitaire ne prennent pas les mêmes risques que les punks qui parcourent les rues de Belfast ou de Derry – ou à plus forte raison, celles des petites villes – en tenue punk, et qui rendent visite à leurs amis dans les quartiers ségrégués de ces villes. Bien sûr, les identités ne sont pas aussi fixes que cela, et les individus négocient plusieurs identités à la fois : les mêmes jeunes agissent différemment lorsqu'ils assistent à un match de football entouré de leurs co-religionnaires et lorsqu'ils participent à la scène punk mixte, comme nous

⁵⁹¹ DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Dialogues*. Flammarion, 1996, p. 151. Voir chapitre 2.4.3 de notre thèse.

⁵⁹² DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. xlvi.

l'avons déjà évoqué. Néanmoins il demeure que tous les braconnages ne se valent pas. Nous avançons qu'en Irlande du Nord, pendant la période étudiée (1976-1983), le braconnage punk se distingue d'autres phénomènes de culture populaire par son caractère relativement transgressif. Ce qui les démarque des jeunes qui s'identifient à d'autres phénomènes culturels – liés ou non à un genre de musique populaire – c'est que les tactiques des punks sont, dans une certaine mesure, *coordonnées*. Les punks se constituent en une subculture qui exige de ses membres le passage à l'action et la participation ; une subculture, selon la définition que nous adoptons dans notre thèse, est un groupement culturel « relativement consistant et distinct »⁵⁹³ : un nombre important de goûts et de valeurs sont partagés. De plus, une subculture attend de ses membres un certain engagement, qui dépasse celui du fan : ils doivent participer à la vie de la subculture. Dans le punk, subculture dans laquelle la musique occupe une place centrale, cela revient également à participer à la scène musicale punk. La subculture punk enjoint à ses membres d'agir, de « faire avec » ce qu'ils ont sous la main pour créer, de manière autonome : créer de la musique, un fanzine, une tenue, un label, une scène. Les tactiques des punks, les jeux qu'ils introduisent dans les fondements du pouvoir sont coordonnés à cette fin. Il convient à nouveau de préciser qu'aucun individu n'est *que* punk ; de nombreuses considérations déterminent ses tactiques. Or peu de groupements culturels contemporains liés à une musique populaire et qui ont pour finalité de créer une scène locale incitent autant que le punk leurs adhérents à user de tactiques dans des lieux qui ne leur sont pas propres : la ville, la rue, le bar, la chambre, même le corps⁵⁹⁴ .

La réflexion de Michel de Certeau sur les stratégies des sujets de pouvoir et les tactiques de ceux qui n'ont pas de propre constitue un cadre théorique qui permet de considérer le caractère transgressif des pratiques punks tout en dévoilant leurs limites. Elle met en lumière les rapports de force dans lesquels s'inscrivent les punks en établissant un contraste entre les lieux propres aux sujets de pouvoir et les espaces pratiqués par les « faibles ». Nous allons à présent nous intéresser à la manière dont ces espaces pratiqués peuvent fonctionner. Quelles sont les caractéristiques ou les mécanismes qui permettent à des interactions inusitées de s'y dérouler et à des manières d'être

⁵⁹³ HODKINSON, Paul. *Op. cit.*, p. 30. Voir introduction.

⁵⁹⁴ Même le corps des adolescents – et en particulier des adolescentes et des personnes LGBTQ – peut difficilement être considéré comme un lieu propre, tant il est soumis à la surveillance institutionnelle. La circulation, la tenue, l'hygiène, la sexualité subissent tous un degré de contrôle considérable, en particulier en Irlande du Nord, la région avec les mœurs les plus conservatrices et le plus fort taux de religiosité au Royaume-Uni.

et des manières de faire singulières de surgir ? Pour tenter d'élucider ce point, nous proposons de croiser la pensée de Michel de Certeau avec celle de Michel Foucault, qui postule l'existence de lieux qui ont un fonctionnement spécifique, les démarquant de tous les autres lieux que l'on trouve dans la société ; des lieux où le quotidien diffère, où le temps et l'espace sont vécus autrement : les hétérotopies.

1.6.2. L'hétérotopie punk

En 1967, dans une communication prononcée lors d'une conférence organisée par le Cercle d'études architecturales⁵⁹⁵, Michel Foucault postule l'existence d'*hétérotopies*, qu'il définit ainsi :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.

Le néologisme *hétérotopie* est dérivé du terme *utopie*, sur lequel Foucault s'appuie pour développer son propre concept. La comparaison des deux notions permet d'apporter un éclairage sur l'hétérotopie. Selon Peter Johnson, théoricien de l'hétérotopie, celles-ci seraient le résultat de modèles utopiques mais offrant un prisme différent qui permet « non pas d'anticiper l'avenir, mais de réfléchir sur le présent »⁵⁹⁶. Alors que les utopies tendent à présenter une vision du monde ordonnée, cohérente, normative, totale et imaginaire, les hétérotopies sont concrètes et fragmentaires : « They are manifestations of aspects of utopian imagination that are local and real and packed with history »⁵⁹⁷. Les utopies, selon Foucault, sont des « emplacements sans lieu réel », des « espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels ». Au contraire, selon Johnson, les hétérotopies sont des « fragments d'utopie, ou des débris d'utopie ». Selon nous, les « espaces pratiqués » par les punks constituent de tels débris d'utopie : des hétérotopies.

⁵⁹⁵ La communication est publiée, sous une forme légèrement remaniée, dans la revue *Architecture / Mouvement / Continuité* en 1984.

⁵⁹⁶ JOHNSON, P. « Some reflections on the relationship between utopia and heterotopia ». *Heterotopian Studies*, 2000. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.heterotopiastudies.com>

⁵⁹⁷ *Ibid.*

Contrairement à d'autres concepts imaginés par Foucault (l'institution disciplinaire, le biopouvoir, l'épistémè, etc.), celui d'hétérotopie ne bénéficie pas d'une conceptualisation très développée. Par ailleurs, comme la « polémologie du faible » ou la réflexion sur le lieu et l'espace de Michel de Certeau, les contours conceptuels de l'hétérotopie sont parfois vagues et ouverts à de multiples interprétations. C'est justement ce qui, selon nous, fait toute la richesse de ce concept, car il permet d'interroger l'objet de recherche sans lui imposer un carcan théorique trop rigide. Foucault propose néanmoins six grands principes qui seraient communs à toutes les hétérotopies ; appliquées à la scène punk, ils aident à expliquer comment les lieux investis par les punks ont pu permettre l'émergence de manières d'être et d'interactions qui se distinguent de celles qui ont lieu dans la plupart des autres sphères de la société nord-irlandaise contemporaine.

Tout d'abord, les hétérotopies existeraient dans toutes les sociétés et cultures : « il n'y a probablement pas une seule culture au monde qui ne constitue des hétérotopies. ». Ces hétérotopies peuvent être soit

« de crise » (des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l'époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.) ou « de déviation » (celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques ; ce sont, bien entendu aussi, les prisons, et il faudrait sans doute y joindre les maisons de retraite)⁵⁹⁸.

Il est donc évident que les hétérotopies, bien qu'elles soient des contre-emplacements, ne constituent pas nécessairement des contre-pouvoirs. Les exemples donnés ci-dessus par Foucault sont tous des lieux appartenant à des sujets de vouloir et de pouvoir. Sans doute faut-il opposer les hétérotopies que nous appellerons « stratégiques », mises en place par des sujets de pouvoir, aux hétérotopies « tactiques » qui émergent à travers la pratique de l'espace par les « faibles ». La majorité des exemples fournis par Foucault appartiendraient à la première catégorie : cimetières, prisons, navires, cliniques psychiatriques, musées... Ces lieux sont réservés aux individus qui se trouvent en « état de crise » ou en état « de déviation ». Si ces lieux fonctionnent selon des règles particulières, c'est pour mieux contrôler les individus dont le comportement est susceptible de perturber l'ordonnement – et donc l'ordre – établis par le sujet de pouvoir ; c'est une manière

⁵⁹⁸ FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». *Empan*, 2004, vol. 2, n°54, p. 12.

de maintenir le rapport de force en sa faveur et de prévenir toute irrégularité qui risquerait de porter atteinte à son hégémonie. L'hétérotopie ferait donc partie de la panoplie des stratégies des sujets de pouvoir, même s'il s'agit d'une stratégie bien particulière : ce sont des contre-emplacements au service du sujet de pouvoir. Les hétérotopies « tactiques », quant à elles, émergent de manière plus ou moins calculée et s'immiscent dans les interstices d'un terrain qui ne leur est pas propre. Ces contre-emplacements de fortune sont des contre-pouvoirs dans la mesure où ils ne cherchent pas à consolider les gains d'un sujet de pouvoir ; s'ils subsistaient assez longtemps, ils risqueraient même de les compromettre. Mais les hétérotopies tactiques ne durent pas : elles disparaissent car elles sont détruites ou récupérées par un sujet de pouvoir ou simplement parce que leur existence dépend de « coups » et « d'occasions ». Braconnières, elles ne peuvent capitaliser leurs gains : elles sont « chroniques ». Nous y reviendrons.

Ensuite, les hétérotopies, même si elles ont chacune une fonction bien précise, peuvent prendre des formes et présenter des caractéristiques différentes au fil du temps. Foucault donne comme exemple le cimetière, dont l'organisation et l'emplacement change au cours des siècles selon le rapport de la société avec la mort. De ces deux premiers principes nous pouvons dégager le fait que les hétérotopies ne sont pas des anomalies : elles sont présentes dans toutes les sociétés car elles remplissent des fonctions nécessaires à leur organisation. Elles sont des contre-emplacements en raison de leur fonctionnement singulier, mais elles existent au sein même de la société ; à l'écart, mais pas en dehors.

Troisièmement, « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles [...], toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres »⁵⁹⁹. Selon Foucault, le théâtre, le cinéma, le jardin réunissent en un seul lieu des emplacements contradictoires : des lieux et des temps différents sur une même scène, un espace à trois dimensions sur un écran à deux dimensions, des plantes d'espèces et de provenances différentes sur une même parcelle. Les exemples que donne Foucault pour illustrer ce principe sont des objets inanimés, mais le même principe s'applique aux interactions humaines et aux institutions sociales au sein d'hétérotopies. Pour prendre un exemple nord-irlandais, les loges de l'Ordre d'Orange constituent une hétérotopie puisqu'elles rassemblent

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 17.

en des mêmes lieux des individus qui proviennent de milieux variés (classes sociales et dénominations protestantes différentes, habitants des villes et de la campagne, etc.). Ces loges ont une fonction et un fonctionnement bien précis – la consolidation du pouvoir unioniste – mais, une fois sortie de cette hétérotopie stratégique, les individus retournent à leurs positions sociales respectives ; malgré le spectacle de la solidarité pan-protestante, le rapport de force dans lequel s’inscrivent ces individus ne change pas. Nous avons vu que pour Michel de Certeau, dans les lieux propres aux sujets de vouloir et de pouvoir, se trouve « exclue la possibilité, pour deux choses, d’être à la même place » (voir ci-dessus). Foucault considère que les hétérotopies permettent une telle superposition. Les hétérotopies que nous avons nommées *stratégiques* sont des lieux où sont déployées des stratégies qui, bien que singulières, agissent comme contreforts du pouvoir. Les juxtapositions « contradictoires » ou « incompatibles » – telles que celles que l’on trouve dans les loges orangistes – sont autorisées et rendues possibles seulement dans ce cadre. Qu’en est-il alors des hétérotopies *tactiques* ? Comment se fait-il que des individus qui, dans d’autres circonstances, auraient peu de raisons de se côtoyer puissent se rencontrer régulièrement ? Comment expliquer l’existence d’une telle juxtaposition d’éléments « incompatibles » – adolescents catholiques et protestants, issus de la classe ouvrière et de la classe moyenne, jeunes hommes et jeunes femmes – alors que l’espace est quadrillé par des sujets de pouvoir ?

Le quatrième principe proposé par Foucault apporte un élément de réponse à ces questions : les hétérotopies entretiennent un rapport particulier avec le temps tel qu’il est généralement perçu et vécu. Elles sont soit « éternitaires », soit « chroniques », mais dans les deux cas elles bousculent le cours ordinaire du temps : « l’hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel »⁶⁰⁰. Les hétérotopies « éternitaires » – Foucault donne comme exemple les musées – tentent de figer le passé en un éternel présent, où le temps « s’accumule à l’infini ». A contrario, les hétérotopies « chroniques », comme les « foires » ou les « clubs de vacances », opèrent sur « le mode de la fête » : on y abolit le temps. Nous postulons que ce n’est que sur ce mode que fonctionnent les hétérotopies tactiques, et parmi elles l’hétérotopie punk. On peut considérer la scène nord-irlandaise comme une hétérotopie tactique : celle-ci dépend de lieux localisables dans l’espace (qui ne sont pas le propre des punks) et dans le temps (dont on tire parti pour déployer des tactiques et ériger une hétérotopie

⁶⁰⁰ *Ibid.*

de fortune). Rappelons les propos de Michel de Certeau sur ce point : « Le propre est une victoire du lieu sur le temps. Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y saisir au vol des possibilités de profit »⁶⁰¹. L'hétérotopie tactique et chronique des punks émerge dans des lieux qui ne sont pas leur propre et subsiste pendant quelques années avant de se fragmenter et de disparaître. Les interactions qui s'y déroulent sont transitoires. Le punk rock de la première vague, comme genre musical, « passera » de mode ; les punks eux-mêmes suivront des trajectoires de vie différents : émigration, carrière, vie de famille, intégration d'une autre subculture, et parfois, mort, en conséquence du « vivre vite » prôné par le punk. D'autres facteurs que nous ne développerons pas ici contribueront également à sa fin. Contrairement aux hétérotopies stratégiques évoquées par Foucault (la prison, la caserne) l'hétérotopie punk est nomade. Tel un cirque, elle érige un chapiteau dans un lieu qui appartient à un autre, le temps de la représentation. C'est cet aspect transitoire et précaire qui pousse initialement les jeunes à « faire avec », comme dit de Certeau : ils « font avec » des lieux qui ne leur sont pas propres, mais aussi avec les individus qui se présentent en même temps qu'eux : qu'ils soient catholiques ou protestants, bourgeois ou prolétaires, hommes ou femmes. Les concerts, les verres bus ensemble avant et après les représentations, le temps passé à discuter ou à plier les pochettes de vinyles dans les magasins de disques, les déplacements en groupe à travers la ville la nuit pour se protéger contre les attaques éventuelles des *spides*, les répétitions au domicile ou dans le garage des parents, les beuveries et séances de « défonce » dans les jardins publics, ruelles, bunkers ou stations d'épuration désaffectés, toutes ces incursions dans des lieux qui ne leur sont pas propres sont des actualisations ou des effectuations de l'hétérotopie chronique punk. Une hétérotopie est associée à un ou plusieurs lieux physiques mais ne se réduit pas à elles : ce n'est pas seulement un emplacement, c'est l'ensemble des interactions singulières qui s'y déroulent. Dans le cas de l'hétérotopie punk, les interactions entre les acteurs de la scène s'effectuent dans des lieux qui ne leur sont pas propres mais qu'ils pratiquent régulièrement (la rue, le bar, la chambre d'adolescent, etc.). Dans ces contre-emplacements, à l'instar du carnaval décrit par Mikhaïl Bakhtine, le monde est temporairement inversé et les règles qui régissent ordinairement la société sont suspendues. Ainsi, le carnaval punk donne lieu à des interactions inédites entre individus qui, d'habitude, sont séparés : « People who in life are separated by impenetrable hierarchical barriers enter into free

⁶⁰¹ DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. xlvi.

and familiar contact on the carnival square »⁶⁰². C'est parce qu'elle est nomade, braconnière et relativement autonome vis-à-vis des sujets de pouvoir que l'hétérotopie punk permet la juxtaposition d'adolescents dont l'incompatibilité interdit leur combinaison dans d'autres lieux de la société. C'est parce qu'elle est chronique que son existence est tolérée par les sujets de pouvoir. Comme le carnaval, elle est circonscrite dans le temps ; les transgressions qui s'y opèrent ne risquent pas de devenir une subversion – ce qui ne signifie pas qu'elles n'ont aucune importance.

Or les interactions contradictoires que nous avons évoquées ne sont pas libres : elles sont régies par des mécanismes spécifiques aux hétérotopies. Selon le cinquième principe avancé par Foucault, ces contre-emplacements « supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables ». Ce sont des espaces qui sont à la fois ouverts et fermés, accessibles et reclus. Lorsqu'il s'agit d'hétérotopies de déviance, on est *contraint* d'y entrer (la caserne, la prison, l'hôpital psychiatrique). Pour les autres, on doit remplir un certain nombre de conditions et accomplir un certain nombre de gestes, par exemple « se soumettre à des rites et à des purifications ». Foucault affirme que l'« on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin »⁶⁰³. Il en va de même pour les hétérotopies tactiques. On ne devient pas punk ou membre de toute autre subculture par simple profession de foi ; l'individu qui aspire à rejoindre la subculture punk doit connaître et maîtriser un certain nombre de codes et de valeurs – tenue vestimentaire, conduite, posture face à l'autorité, authenticité⁶⁰⁴, etc. – qui contrastent avec ceux adoptés dans les autres sphères de la société.

Enfin, selon Foucault, le dernier principe des hétérotopies est qu'elles présentent deux grandes fonctions ou orientations possibles :

Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée – peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé –, ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait

⁶⁰² Mikhaïl Bakhtine, cité dans LANGMAN, Lauren. « Punk, Porn and Resistance: Carnivalization and The Body in Popular Culture ». *Current Sociology*, 2008, vol. 56, n°4, p 662.

⁶⁰³ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁰⁴ Voir chapitre 2.3.1.

l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies⁶⁰⁵.

C'est à notre avis le premier rôle que joue l'hétérotopie punk : elle dénonce comme illusoire le cloisonnement de la société nord-irlandaise en montrant que la solidarité entre éléments perçus comme incompatibles – catholiques et protestant avant tout mais également prolétaires et bourgeois, femmes et hommes – est possible. Le fait que le phénomène punk s'articule à la fois autour d'une subculture et d'un genre de musique populaire qui présentent des caractéristiques singulières contribue à l'ériger en hétérotopie tactique, qui a tendance à questionner certains des codes et pratiques de la société nord-irlandaise plutôt que de s'en accommoder. Toutefois, ce n'est pas par dessein que cela arrive. Il ne s'agit pas d'un calcul stratégique. Comme nous l'avons dit ci-dessus, les tactiques des punks sont coordonnées dans le but de créer une scène, et celle-ci devient hétérotopie. C'est en grande partie par accident que les éléments incompatibles qui forment cette scène se retrouvent dans une même orbite et s'inscrivent dans un même réseau ; c'est de manière fortuite que la scène punk devient un « espace d'illusion ». Hétérotopie de fortune, elle est chronique, nomade, et précaire : son existence dépend de lieux qui ne lui sont pas propres, mais cette précarité lui permet de subsister pendant plusieurs années, de garder une relative autonomie vis-à-vis des sujets de pouvoir, et de faire l'expérience de la juxtaposition. Espace d'illusion, donc, l'hétérotopie punk « dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel » car elle esquisse d'autres manières de vivre ensemble et de pratiquer le quotidien. Ce faisant, elle révèle les limites des tentatives « officielles » ou institutionnelles de faciliter les échanges et la mixité intercommunautaires. En effet, comment expliquer que les punks – des jeunes adolescents, sans « propre », avec en général peu de capital financier ou culturel – ont pu se rassembler en dépit de leurs différences alors qu'il a été difficile pour les initiatives officielles de produire et de maintenir de telles interactions ?

1.6.3. Tentatives officielles et initiatives populaires de rapprochement intercommunautaire

1.6.3.1. Stratégies institutionnelles de consolidation de la paix

Les premières stratégies de consolidation de la paix menées par l'Etat sont mises en place en 1969, après l'explosion de la violence qui marque le début du conflit nord-irlandais. Joana

⁶⁰⁵ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 19.

Etchart, spécialiste des initiatives de paix institutionnelles et associatives en Irlande du Nord, explique que celles menées par l'Etat sont déployées dans l'urgence, sans analyse préalable et suffisante de la situation, et calquées sur les politiques menées en Grande Bretagne en période de paix⁶⁰⁶. De plus, le dédoublement des agences gouvernementales responsables de la consolidation de la paix – avec d'un côté une *Northern Ireland Community Relations Commission* (NICRC) et de l'autre une *Ministry of Community Relations* – fait obstacle au développement d'une stratégie cohérente. Si en théorie la NICRC désire travailler avec des acteurs de la société civile selon le modèle de la *Community Development*, dans le but de gagner leur confiance, dans la pratique elle sollicite peu les acteurs ayant joué un rôle dans le conflit : les militants, les manifestants, les hommes politiques, les porte-parole, les personnalités politiques ou religieuses. Par ailleurs, la moyenne d'âge des participants est élevée : le membre de la commission le plus jeune est âgé de quarante-deux ans. Les jeunes en sont donc largement absents. En 1971 et 1972, le niveau de violence augmente – émeutes, déplacements de populations, barricades, internement sans procès, « Bloody Sunday », « Bloody Friday » – et le repli communautaire s'accroît. Les agences officielles sont réticentes à travailler avec des acteurs du terrain dans un tel contexte, de peur que cela encourage davantage la politisation des habitants des différents quartiers, alors même que la légitimité des partis politiques et du pouvoir officiels est remise en cause. Après 1974, ces stratégies bureaucratiques qui font peu appel aux acteurs de la société civile sont reconduites, et ce jusque dans les années 1980. Dans un article consacré à l'usage de l'espace à Belfast, Audra Mitchell et Liam Kelly s'appuient sur la pensée de Michel de Certeau pour s'interroger sur la réception des stratégies de consolidation de la paix (*peacebuilding*) en Irlande du Nord. S'ils analysent les stratégies mises en place depuis les accords de Belfast en 1998, leurs observations valent pour celles qui sont déployées dans les années 1970. La consolidation de la paix correspond, selon Mitchell et Kelly, à un assemblage de stratégies (au sens que l'entend Michel de Certeau) déployées par des sujets de vouloir et de pouvoir :

Peace-building is a strategy insofar as it creates a base of power (national or international institutions) which is exerted over a perceived environment of targets and threats: conflict, its

⁶⁰⁶ ETCHART, Joana. « Path dependency in policy-making in Northern Ireland: the first community relations policies in 1969-1974 ». *Irish Political Studies*, 2016, vol.31, n°4, p. 567–588.

perceived causes and its manifestations, largely through the logics of securitization, democratization, governance and development, through which it seeks to transform conflict⁶⁰⁷.

Les auteurs soutiennent que si des formes « quotidiennes » de violence subsistent toujours, ce n'est pas à cause de l'échec des stratégies de consolidation de la paix, mais parce que la violence est la manière dont des communautés tentent de répondre et de résister à des « logiques de consolidation de la paix et de reconstruction 'post-conflit' » qui sont perçues comme leur étant imposées, contre leur gré, par l'Etat : « these logics have become increasingly blurred and conflated with processes of state-building and governance »⁶⁰⁸. Ces formes de résistance constituent selon Mitchell et Kelly des tactiques au sens où l'entend de Certeau. Il peut s'agir d'émeutes sporadiques, de graffiti et de tags anti-catholiques ou anti-protestants, ou du refus de se rendre dans des espaces commerciaux ou publics aménagés par l'Etat comme des zones mixtes. Par exemple, certains individus se déplacent parfois loin pour rejoindre des zones commerciales ou des lieux de loisirs liés à leur propre groupe ethno-national plutôt que de se rendre dans des lieux mixtes, même si ceux-ci sont plus proches. Ces exemples illustrent le fait que les tactiques peuvent être réactionnaires et conservatrices plutôt que créatrices de nouvelles possibilités. Elles sont à la fois motivées par le désir de maintenir le *statu quo* et dirigées contre un Etat perçu comme garant des forces du marché. En mettant en lumière ces tactiques, Mitchell et Kelly révèlent l'existence de luttes multiples qui traversent la société nord-irlandaise, qui dépassent le cadre binaire du conflit nationaliste/unioniste. Cette étude permet également de comprendre pourquoi les stratégies officielles de réconciliation entre catholiques et protestants, déployées dans les années 1970, ont eu un succès limité : elles ne suscitent pas l'adhésion des individus dont elles cherchent à changer le quotidien.

1.6.3.2.Stratégies religieuses de consolidation de la paix

Il existe également dans les années 1970 quelques initiatives de consolidation de la paix non-gouvernementales, pilotées par des associations religieuses. Par exemple, en 1971, une série de rencontres interreligieuses est lancée par huit églises du quartier belfastois de Belmont, le

⁶⁰⁷ KELLY, Liam *et al.* *Op cit.*, p. 7.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p.12

Belmont and District Council of Churches⁶⁰⁹. Des délégués représentant chacune des églises (catholique et protestantes) se réunissent plusieurs fois par an afin d'organiser des programmes éducatifs, des groupes de discussion, des célébrations religieuses, des réunions de prière œcuméniques, des événements de collecte de fonds pour des associations caritatives, etc. L'une des premières initiatives religieuses, et sans doute la plus ambitieuse, est menée en dehors de Belfast par la Corrymeela Community, une association chrétienne œcuménique fondée au milieu des années 1960. Elle consiste à emmener des jeunes belfastois issus de milieux défavorisés au centre Corrymeela à Ballycastle, petite ville située sur le littoral nord de l'Irlande, dans le but de faciliter les interactions entre catholiques et protestants et de promouvoir le dialogue intercommunautaire. A la fin des années 1970 et au cours des années 1980, des associations religieuses s'installent directement dans les espaces « interface » de Belfast – les zones situées aux frontières de quartiers catholiques et protestants – dans le but de rassembler les individus des deux groupes ethno-nationaux⁶¹⁰ : la Colomanus Community of Reconciliation, la Cornerstone Community, la Curragh Community, la Lamb of God Community ; une association similaire, la Columba Community, s'implante à Derry⁶¹¹. Ces associations fournissent plusieurs services dans des lieux intercommunautaires : écoute et aide psychologique, aide aux victimes de violence et aux prisonniers, programmes de désintoxication, remédiation éducative, groupes de jeunes, de femmes et de séniors, ateliers de création artistique ou de cuisine, groupes de prière etc. Il est difficile de mesurer leur impact sans disposer de données sur les trajectoires des individus qui y ont participé, mais Maria Power, chercheur au Institute of Irish Studies de Liverpool, évalue ainsi leur contribution :

[C]irca 1993, members of each of these communities were actively involved in ecumenical prayer groups, having used the contacts made during these meetings to further their outreach work. In addition to this, they were all involved in working with social outreach agencies, outside the sphere of their own ecumenical communities, which allowed them to gain knowledge of conditions in the local area, thereby providing a clear idea of what contribution they could make as a community. Such engagement also enabled them to establish their houses as a neutral venue in which local

⁶⁰⁹ POWER, Maria. *From Ecumenism to Community Relations: Inter-Church Relationships in Northern Ireland, 1980-2005*. Dublin : Irish Academic Press, 2007, p. 81-82.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 131-138.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 162.

people could meet, a factor that was to prove crucial in developing trust within the local community. Ultimately, the birth of new methods of community relations work in the early 1990s afforded most of them a chance to build further upon their reconciliation work, efforts which were to come to fruition in the aftermath of the paramilitary ceasefires of 1994. These similarities in approach and experience were due, in part, to the ecumenical basis of their group with its emphasis on prayer and their commitment to the need for reconciliation, unity and justice. They were also caused by the fact that they were all operating in arenas which had been both physically and psychologically scarred by paramilitary violence, and latterly by the reality that, although those living near these peaceline communities separated by their sectarian attitudes towards one another, they were all suffering some of the highest levels of socio-economic deprivation in the UK. This meant that they could all potentially benefit either from practical help or through encounters in discussion or prayer groups, which would help to alleviate their common difficulties⁶¹².

Contrairement à la scène punk, ces initiatives s'inscrivent dans la durée : elles existent pendant plus d'une dizaine d'années, et certaines, telles la Corrymeela Community, sont encore en activité aujourd'hui. Il s'agit d'hétérotopies stratégiques : elles sont toutes liées plus ou moins directement à des institutions religieuses (des sujets de vouloir et de pouvoir) et opèrent dans le champ religieux. Or, selon Bourdieu, le champ religieux est un « système symbolique structuré fonctionnant comme principe de structuration ». La religion « est prédisposée à assumer une fonction idéologique ». Elle renforce

la force matérielle ou symbolique susceptible d'être mobilisée par un groupe ou une classe en légitimant tout ce qui définit socialement ce groupe ou cette classe, i.e. toutes les propriétés caractéristiques d'une manière parmi d'autres d'exister, donc arbitraires, qui lui sont objectivement attachées en tant qu'il occupe une position déterminée dans la structure sociale [...]. La religion exerce un effet de consécration 1) en convertissant en limites de droit, par ses sanctions sanctifiantes, les limites et les barrières économiques et politiques de fait et, en particulier, en contribuant à la manipulation symbolique des aspirations qui tend à assurer l'ajustement des espérances vécues aux chances objectives, et 2) en inculquant un système de pratiques et de représentations consacrées dont la structure (structurée) reproduit sous une forme transfigurée,

⁶¹² *Ibid.*, p.163.

donc méconnaissable, la structure des rapports économiques et sociaux en vigueur dans une formation sociale déterminée [...] ⁶¹³.

Ces initiatives de consolidation de la paix subviennent à des besoins physiques, psychologiques et émotionnels que l'Etat ne peut pas ou ne réussit pas à combler. Or leur soubassement religieux est problématique car, même dans ces expressions les plus libérales, elles opèrent selon des concepts religieux (intervention divine, réconciliation, sanctification) qui surdéterminent leurs pratiques – d'où l'importance accordée à la prière que révèle la citation de Maria Power. Dès lors peut-on considérer qu'elles respectent l'autonomie des individus qu'elles attirent dans leur orbite ? Par ailleurs, les initiatives religieuses de consolidation de la paix sont menées et fréquentées le plus souvent par des clercs ou des laïcs issus des classes moyennes, et donc dotés d'un capital économique et culturel relativement important. Pour les individus qui souffrent le plus directement des conséquences du conflit, et qui sont issus des quartiers populaires des villes nord-irlandaises, l'injonction à la paix et l'appel à la réconciliation peuvent être perçus comme une imposition, surtout lorsque les initiatives sont menées ou pilotées par des élites économiques ou intellectuelles. Il n'est donc pas étonnant que les initiatives religieuses peinent à gagner la confiance des individus issus des quartiers dans lesquels elles sont implantées :

Each of these [religious] communities had to go through a 'settling in' period within their local community. For some this has been a shorter exercise in trust building than others but these foundations needed to be established before bolder attempts, such as looking at identity, can be made ⁶¹⁴.

Il s'agit de stratégies menées par des sujets de pouvoir et de vouloir (les églises), et, comme les stratégies gouvernementales de consolidation de la paix, elles suscitent la méfiance et la résistance des individus qu'elles cherchent à aider.

1.6.3.3. Les Peace People

Au moment où la scène punk est en train de se constituer à Londres émerge en Irlande du Nord un phénomène qui sera tout autant médiatisé : celui des *Peace People*. Le 10 août 1976, dans l'ouest de Belfast, une altercation entre des soldats britanniques et un membre de la PIRA cause

⁶¹³ BOURDIEU, Pierre. « Genèse et structure du champ religieux ». Revue française de sociologie, 1971, vol. 12, n°3, p. 310.

⁶¹⁴ POWER, Maria. *Op. cit.*, p. 160-161.

la mort de trois des enfants d'une riveraine, Anne Corrigan. Les habitants du quartier décident d'organiser une pétition pour demander la paix en Irlande du Nord. L'une d'entre eux, Betty Williams, se joint à la sœur de la mère endeuillée, Mairead Corrigan, et au journaliste Ciaran McKeown dans le but d'organiser des manifestations pacifistes et intercommunautaires : le mouvement *Peace People* est né. Si les trois fondateurs sont catholiques, les manifestations rassemblent initialement aussi bien catholiques que protestants. L'enthousiasme que suscite initialement cette initiative citoyenne (« a spontaneous cry from the weary hearts of thousands of ordinary people »⁶¹⁵) s'évanouit rapidement dans les quartiers populaires de Belfast, en partie à cause de la surmédiatisation instantanée du phénomène. Par ailleurs, la cause est adoptée par de plus en plus d'individus issus des classes moyennes. Les Peace People reçoivent des prix et des honneurs – Williams et Corrigan remportent le prix Nobel de la paix en 1976 – ainsi que des milliers de livres Sterling, ce qui contribue à l'institutionnalisation et à la professionnalisation de cette initiative. Les luttes de pouvoir au sein du bureau de l'association la décrédibilisent davantage encore aux yeux de la population nord-irlandaise⁶¹⁶. Par ailleurs, le refus des Peace People de condamner la violence de la RUC ou de l'armée britannique aliène une partie de la communauté catholique⁶¹⁷. Ils ne condamnent pas non plus celle des paramilitaires républicains :

To blame either the republicans who initiated the chain of incidents resulting in the deaths, or the soldiers who had shot Danny Lennon as he drove through a heavily populated area in broad daylight, seemed almost profane: the core reaction of the community was one of pure anguish at the needless deaths⁶¹⁸.

L'idéologie pacifiste⁶¹⁹ de l'association ne contribue guère à leur popularité auprès des habitants des quartiers populaires catholiques ou protestants des villes nord-irlandaises, qui perçoivent une telle position comme une forme de « bien-pensance » d'élites éloignées des réalités quotidiennes du conflit et épargnées par ces pires conséquences. Cette méfiance est illustrée par les propos suivants, recueillis en 1976 par la cyclotouriste irlandaise Dervla Murphy dans ses

⁶¹⁵ MURPHY, Dervla. *A Place Apart: Northern Ireland in the 1970s*. Londres: Eland, 2014, p.259-260.

⁶¹⁶ BUSCHER, Sarah, LING, Bettina. *Mairead Corrigan and Betty Williams: Making Peace in Northern Ireland*. New York: Feminist Press at the City University of New York, 1999, p. 93.

⁶¹⁷ ADAMS, Gerry. *Free Ireland: Towards a Lasting Peace*. Niwot : Roberts Rinehart Pub., 1994, p. 47.

⁶¹⁸ « History », *Peace People*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : http://www.peacepeople.com/?page_id=8

⁶¹⁹ En août 1976 Ciaran McKeown écrit un article intitulé « What would Gandhi do in Belfast ? ». *Ibid.*

carnets de voyage sur l'Irlande du Nord, auprès d'une habitante d'un « ghetto catholique » de Belfast : « *That* lot! Sure what do they know about real livin', with their smart cars and fashionable clothes and colour tellies! They won't do no good to anybody 'cept the Brits. Catholics they may be, but not on our side »⁶²⁰. La consécration des Peace People par les médias, leur institutionnalisation ainsi que l'idéologie et la composition de leur équipe dirigeante – perçue comme représentative d'une attitude élitiste – font en sorte que leur succès est non seulement temporaire, mais est limité à un segment de la population qui a tendance à déjà être convaincu par sa philosophie pacifiste. La récupération institutionnelle de ce phénomène marque son passage d'une tactique à une stratégie. En particulier, les jeunes des quartiers populaires de Belfast semblent être peu réceptifs aux initiatives des Peace People. Dervla Murphy, qui rejoint une manifestation organisée par l'association, remarque que des jeunes catholiques, qui soutiennent les « Provos » (la PIRA) insultent les manifestants. Il s'ensuit une altercation entre ces jeunes et quelques manifestants :

[A] girlfriend of one of the Provos, who had been among the marchers, abandoned her fellow Peace Women to try to defend her boyfriend. As he broke away from – or was released by – his opponent she flung her arms around him and he quickly kissed her. Together they scrambled a little way up the embankment before turning to face the crowd. Still clinging to each other, they flung hysterical defiance at us – and then burst into tears. They were very young.

'She came on the March because she wanted to get him outa the Provos', explained the woman beside me who had known both since they were in push-chairs. 'But now he's got her feelin' ashamed for desertin' so instead of him leavin' the lads I suppose she'll be joinin' them'. At that point, I felt my euphoria evaporating. It is too easy for the uninvolved to be Peace Marchers, publicly proclaiming their abhorrence of violence. For the people of the ghettos, life is not so simple⁶²¹.

Cette anecdote illustre le fait que le caractère relativement bourgeois de l'association et son idéologie pacifiste ne sont pas les seuls facteurs qui limitent son impact (ainsi que celui des initiatives religieuses évoquées ci-dessus) : les jeunes sont animés par d'autres considérations que la fin de la violence. Pour les jeunes des « ghettos » nord-irlandais en proie à l'ennui, qui ont peu

⁶²⁰ MURPHY, Dervla. *Op. cit.*, p. 245.

⁶²¹ MURPHY, Dervla. *Op. cit.*, p. 222.

de perspectives d'avenir et peu de chances d'échapper à leur quartier, s'affilier à une organisation paramilitaire ou à l'une de leurs branches fait sens, surtout lorsque celles-ci semblent davantage aptes à répondre à leurs aspirations. La tentation communautariste est forte. Pour remédier à cela, des initiatives qui s'adressent particulièrement à ces jeunes sont lancées.

1.6.3.4. Les séjours intercommunautaires

Au cours des années 1970, des sorties ou des séjours, parfois à l'étranger, sont organisées par des associations subventionnées par l'état. Le but est de sortir les jeunes catholiques et protestants de leurs quartiers afin de leur permettre d'apprendre à se connaître et de se lier d'amitié dans des espaces neutres. Le journaliste Henry McDonald, issu d'un quartier nationaliste de Belfast, raconte dans ses mémoires son expérience d'une telle initiative :

In the 1970s, there was an exponential growth in cross-community holidays for the children of the Troubles. Kids at my primary school were scattered across the planet from Manchester to Minnesota, Brussels to Stockholm, West Berlin to Wisconsin, all in the cause of trans-sectarian harmony [...]. And, like most other projects designed to foster peace and understanding among the next generation, this two-week experiment in social engineering would fail⁶²².

En 1976, Henry McDonald est emmené en vacances dans le Lake District avec des garçons catholiques de son propre quartier et des garçons issus d'un quartier protestant de Belfast. Le séjour est encadré par un maître de conférences en médecine à la Queen's University, originaire de Zimbabwe, et par un soldat anglais à la retraite. Les jeunes sont mélangés afin que catholiques et protestants puissent partager les mêmes tentes, et si des liens d'amitié commencent parfois à se tisser, les postures communautaires reprennent rapidement le dessus :

[The] early truce between the two sets of kids, both from areas of Belfast surrounded by larger 'enemy' strongholds, broke down. A number of [Protestant children] organised a 'black patrol' modelled on the UDA vigilantes that were guarding Protestant streets at night back home in Belfast. The black patrol of the Lake District would leave their tents once darkness fell, creep up on the tent where most of the Markets [Catholic] boys were sleeping, and kick and punch any bulge in the canvas that suggested a human presence. To this day, I can still hear the squeals of a number of the Markets lads as boots and fists went into the tent walls⁶²³.

⁶²² MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 53-55.

⁶²³ *Ibid.*, p. 54.

A cause de ces incursions nocturnes et des tensions qui en résultent, les jeunes hommes finissent par changer de tentes et se regrouper par religion. Bien évidemment, cette anecdote ne peut pas être prise comme représentative de toutes les initiatives de ce type, mais elle montre les limites de ce type d'expérience : changer de cadre pendant quelques jours n'aboutit pas nécessairement à l'érosion des préjugés. Même lorsque ces initiatives touristiques fonctionnent, les conditions qui permettent l'émergence d'interaction transcommunautaires amicales disparaissent une fois que le séjour est terminé. Par ailleurs, ces expériences peuvent donner lieu à d'autres problèmes. Le retour de ces jeunes à Belfast, dans leurs quartiers ségrégués et sinistrés est difficile, comme le relate Dervla Murphy en 1976 :

After several years' experience [Brendan, a community worker] has decided that it is not a good idea to send selected groups abroad for a few weeks. The majority find it hard to settle down when they get home and some, having tasted luxurious living, give their parents hell on finding themselves back in ghetto-land⁶²⁴.

Un autre animateur socioculturel interrogé par Murphy juge au contraire que ces initiatives doivent être reconduites, car il pense qu'elles sont susceptibles de porter leurs fruits sur le long terme :

[The young people] may outwardly revert to type before they're five minutes back in their home districts, but having shared ordinary childhood experiences will have sown the seeds of an inner recognition of the other side's humanity. And *inner changes* are what we have to work for⁶²⁵.

Ce témoignage, malgré son ton optimiste, révèle qu'à leur retour, les jeunes adoptent les mêmes comportements qu'avant leur séjour. Même lorsqu'il existe des sites à Belfast – ou ailleurs en Irlande du Nord – où des interactions transcommunautaires amicales seraient susceptibles de se dérouler, ces centres restent précaires et instables, puisqu'ils se trouvent dans un lieu – plus large, à l'échelle d'une rue ou d'un quartier – institué par d'autres. Ainsi Dervla Murphy expose le problème suivant, rencontré par les animateurs socioculturels travaillant à Belfast :

Brendan [...] told me that one of his major problems is getting children's social centres organised in such a way that they can remain social centres. Such places commonly start off well, getting government grants for structural alterations and attracting lots of youngsters. But they are often

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 213

⁶²⁵ *Ibid.*

taken over by Orange or Green paramilitary groups who either close the doors completely to children and turn the place into a drinking club or use the centre as a recruiting agency. A few days previously I had met the Chairman of one Youth Club who was so badly beaten up eight months ago, when he tried to protect his centre from the local paramilitaries, that he is still on crutches⁶²⁶.

Pour reprendre les termes de Michel de Certeau, ces centres de loisirs pour la jeunesse ne constituent donc pas des « lieux autonomes » qui permettraient aux animateurs de « capitaliser des avantages acquis, de préparer des expansions futures et se donner ainsi une indépendance par rapport à la variabilité des circonstances »⁶²⁷. Si l'on considère que l'amitié ou la solidarité transcommunautaire est une forme de résistance tactique aux stratégies de ghettoïsation et de reproduction sociale encouragées par les sujets de pouvoir républicains et loyalistes, il n'est pas étonnant que le succès de ces initiatives soit si limité dans les quartiers où l'influence de ces sujets se fait tant sentir.

L'hostilité des sujets de pouvoir républicains et loyalistes n'est pas le seul facteur qui entrave ces initiatives de paix. Celles-ci sont des stratégies menées par des adultes et financées par l'Etat : elles instaurent un rapport de force qui se caractérise par une lutte générationnelle (et peut-être également de classe, puisque les adultes, au moins dans le cas donné par Henry McDonald, font partie de l'élite sociale et intellectuelle). Les enfants déploient donc des tactiques face aux stratégies qui visent, contre leur gré, à encourager la consolidation de relations amicales intercommunautaires. C'est ce que nous avons rencontré dans l'anecdote du *black patrol* improvisé par les enfants protestants racontée par Henry McDonald. Mais, toujours en prenant l'exemple de McDonald, le déploiement de tactiques peuvent, non sans ironie, encourager un certain degré de solidarité entre les enfants catholiques et protestants, même si celle-ci est de courte durée : « Only two things managed to bring us together over the next ten days: sex and shoplifting »⁶²⁸. Pendant le séjour, les garçons entretiennent une certaine complicité les uns avec les autres alors qu'ils tentent de séduire les deux filles du propriétaire du terrain sur lequel ils campent, et lorsqu'ils volent à l'étalage dans les magasins d'un bourg lors d'une sortie. La complicité entre jeunes garçons catholiques et protestants émerge alors qu'ils se livrent à des pratiques illégitimes ou illicites, lorsqu'ils braquent. Nous pouvons dresser un parallèle entre cette complicité –

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. 60.

⁶²⁸ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 54

temporaire – et celle que connaissent les jeunes punks : ceux-ci également se livrent à des pratiques de loisir illicites ou jugées illégitimes. Ils consomment de l'alcool alors que la plupart d'entre eux sont mineurs, ils consomment de la drogue (colle et cannabis), ils ont des relations sexuelles extraconjugales et parfois intercommunautaires dans une société moralement conservatrice et où l'exogamie est découragée. La musique punk rock ainsi que la tenue vestimentaire et les attitudes qui lui sont associés ont un caractère transgressif et donc illégitime. Ces pratiques, a priori jugées illégitimes non seulement par l'Etat et les forces de l'ordre et les institutions religieuses mais également par les parents et les paramilitaires – même si les réactions, comme nous l'avons vu, sont mesurées – constituent des tactiques déployées par les jeunes qui sont dirigées contre *tous* ces sujets de vouloir et de pouvoir plutôt que contre la communauté « opposée ». Même dans le cas d'activités et de loisirs qui ne sont pas considérées comme illicites, le fait de les pratiquer de manière *mixte* peut paraître illégitime dans le contexte de la société nord-irlandaise. Dans le cas des enfants emmenés en vacances dans le Lake District, la complicité est de très courte durée car il n'y a rien pour prolonger cette expérience transcommunautaire. Dans le cas de la scène punk, la pérennité relative de l'hétérotopie punk permet à ces interactions de se perpétuer sur le moyen terme. Par ailleurs, il s'agit d'une hétérotopie tactique plutôt que le produit d'une stratégie institutionnelle ou associative dont le rapport de force serait perçu comme une imposition qu'il faudrait résister : cela contribue à expliquer comment ces jeunes adolescents sans « propre » ont pu accomplir ce que les initiatives de consolidation de la paix institutionnelles et associatives ont peiné à mettre en œuvre. Si les tactiques des punks sont coordonnées à une même fin, à savoir la construction d'une scène, c'est par accident que des jeunes catholiques et protestants, bourgeois et prolétaires, hommes et femmes, se retrouvent dans une même orbite.

1.7. Conclusion : la scène punk nord-irlandaise (1976-1983)

Dans ce chapitre, nous avons tenté de rendre compte de l'émergence de la scène punk nord-irlandaise. Sans prétendre à l'exhaustivité, nous avons voulu poser les premiers jalons d'une histoire qui reste largement à écrire. Cette tâche est compliquée par un certain nombre de facteurs : le processus de mythification auquel contribuent les représentations médiatiques et artistiques du punk nord-irlandais (*Shellshock Rock*, *Good Vibrations*) aussi bien que les punks eux-mêmes, la difficulté d'accéder aux sources (les fanzines sont précaires) et parfois aux interviewés (tous les anciens punks ne sont pas désireux de parler ; certains se sont expatriés ; d'autres sont décédés),

et la réticence à parler de certains sujets encore sensibles dans le contexte d'une Irlande du Nord post-« Troubles » (la convergence punk-skinhead, par exemple). Malgré ces difficultés, ce travail mérite d'être mené car le fait punk s'avère un prisme pertinent pour analyser l'Irlande du Nord des « Troubles » : il permet de mettre en lumière des dimensions de la vie quotidienne nord-irlandaise qui sont parfois négligées, d'établir des liens encore peu analysés entre musiques populaires, subcultures et conflit (paramilitaires qui diffusent du punk rock, skinheads qui deviennent des assassins paramilitaires), d'explorer les résonances et dissonances entre la société nord-irlandaise et les autres régions de l'Archipel Atlantique, et de montrer comment l'étude des cultures populaires peut mettre en évidence certains des récits ou des « réseaux alternatifs » qui traversent une société donnée. L'étude de la scène punk nord-irlandaise permet également de jeter un éclairage sur les manières dont l'espace est utilisé par les punks et par les membres d'autres groupements subculturels. En nous appuyant sur des concepts imaginés par Michel de Certeau et Michel Foucault, nous avons tenté d'expliquer comment des lieux qui sont le propre de « sujets de vouloir et de pouvoir » peuvent être « pratiqués » par des individus de manière à faire surgir – par accident – des interactions sociales inédites. L'espace nord-irlandais, loin de se réduire au théâtre de l'affrontement binaire entre deux groupes ethno-nationaux, ou entre l'Etat britannique et une nébuleuse paramilitaire, est traversé par une grande diversité d'individus et de groupes aux aspirations contradictoires et qui y déploient des ruses et des « tactiques ». Nous avons étudié la trajectoire punk et les effets imprévus qui découlent de son parcours singulier de l'espace social. Nous allons à présent porter notre attention sur les usages d'un espace plus réduit qui, lui aussi, peut être traversé par des lignes de fuite : le corps.

2. La tenue punk en Irlande du Nord (1976-1983)

I buy my clothes in the Christmas sales

Get funny looks from the macho males

“You're not going out dressed like that”

I like dressing up and that's a fact

I like, I like dressing up (x4)

The colour combinations they mix and clash

I dress up to look like trash

“You're not going out dressed like that”

I like dressing up and that's a fact

I like, I like dressing up (x4)

Fads may come and fads may go

But I've a wardrobe full of clothes

I bought them cheap for a matter of pence

I got no way but a fashion sense

I like, I like dressing up (x4)

My friends all laugh they think I'm odd

But when I'm dressed up I feel like gold

“You're not going out dressed like that”

I like dressing up and that's a fact

I like, I like dressing up (x4)

« Dressing Up », The Tearjerkers⁶²⁹

Dee se rappelle de la toute première fois de sa vie qu'il a vu un punk. En 1977, il est apprenti pour le groupe de concessionnaires automobiles Charles Hurst. Dee décrit sa réaction face à un jeune ouvrier qui entre dans le garage avec une nouvelle coupe de cheveux : « The next thing

⁶²⁹ *John Peel Show*, BBC Radio One, 23/11/79.

all you seen was this flame red head – the hair bright red. I'm like, “What the fuck” ? »⁶³⁰. Ces trois mots capturent à la fois le choc que provoque le style punk pour ceux qui y sont confrontés pour la toute première fois et la difficulté qu'ils éprouvent à l'interpréter. Dans un contexte où le grand public est peu exposé à la musique punk – qui n'est que rarement diffusée à la télévision ou à la radio – c'est l'esthétique visuelle du punk, et en particulier la tenue, qui frappe en premier. Les corps de punks apparaissent dans tous les tabloïdes et, bientôt, dans les rues de toutes les grandes villes de l'Archipel Atlantique. Si la musique est la raison d'être de la scène punk, les aspects visuels du phénomène sont souvent ce qui pousse de nombreux jeunes à s'intéresser au punk rock et à rejoindre la subculture qui lui est associée : « I am convinced that the successful spread of punk per se was more to do with the style than the music – as with most British counter-culture. It was the look that attracted a lot of people »⁶³¹. Or le style punk a si fortement marqué la mode, que ce soit le secteur de la haute-couture – il suffit de feuilleter un magazine Vogue ou de regarder des images de la Paris Fashion Week pour s'en rendre compte⁶³² – ou celle destinée au grand public – on trouve actuellement des jeans troués ou des t-shirts des Ramones dans la plupart des grandes enseignes de prêt-à-porter – qu'il est facile d'oublier à quel point cette esthétique est perçue comme choquante lorsqu'elle émerge en 1976. En effet, au moment de son émergence, le punk choque autant par ses discordances visuelles que par ses dissonances musicales. C'est donc à la tenue punk qu'est consacrée la présente partie de notre thèse.

Dans un ouvrage consacré à l'étude du « style punk », Monica Sklar, spécialiste du vêtement subculturel, constate que depuis la publication de *The Meaning of Style* de Dick Hebdige – ouvrage auquel nous reviendrons dans ce chapitre – la plupart des travaux sur le punk, qu'il s'agisse d'articles, de thèses ou d'ouvrages destinés au grand public, semblent envisager le style punk comme une considération secondaire : il est souvent décrit, mais son importance est rarement soulignée avec suffisamment d'insistance⁶³³. Pourtant, avant même la parole, notre corps et la manière de l'habiller est la première chose que nous offrons au regard de l'autre : « Clothes are so

⁶³⁰ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

⁶³¹ COLEGRAVE, Stephen *et al.* *Op. cit.*, p. 135.

⁶³² Voir par exemple : KIM, Monika. « Paris Fashion Week Goes Punk: Behind the Painted Lids and Spiked Wigs at This Week's Shows ». *Vogue*, 01/10/16. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.vogue.com/article/haider-ackermann-junya-watanabe-yohji-yamamoto-spring-2017-hair>

⁶³³ SKLAR, Monica. *Punk Style*. Oxford : Berg, 2013, p. 11.

many things at once. Our social shells, the system of signals with which we broadcast our intentions, are often the projection of our fantasy selves...clothes are our weapons, our challenges, our visible insults... »⁶³⁴. Dans le cadre de notre étude, c'est souvent le style punk qui interpelle, choque ou scandalise en premier : ses dissonances sont aussi importantes que celles du genre musical qui lui est associé, le punk rock. Sklar s'appuie sur divers auteurs pour conceptualiser le concept de style. D'abord, elle souligne l'importance de l'habillement ou *dress* pour laquelle elle emprunte la définition socioculturelle suivante :

[Dress is] a system of nonverbal communication that enhances human beings' interaction as they move in space and time. As a coded sensory system, dressing the body occurs when human beings modify their bodies visually or through other sensory measures by manipulating color, texture, scent, sounds, and taste or by supplementing their bodies with articles of clothing and accessories, and jewelry⁶³⁵.

Sklar considère que cette définition rend compte de l'importance des qualités physiques et communicationnelles de l'habillement, mais qu'elle reste trop vague sur le comportement des sujets, sur les contextes dans lesquels ils s'habillent, et la manière dont est porté (*embodied*) l'habillement. En raison de l'importance de ces derniers éléments, nous privilégierons le terme *tenue* à celui , puisqu'il a l'avantage de renvoyer à la fois aux « fait et manière de se présenter à autrui dans son aspect extérieur, dans la manière de se vêtir » et au « fait d'adopter, dans telle ou telle activité, une attitude corporelle donnée choisie librement ou prescrite » et « un comportement conforme ou non à ce qui est prescrit par les convenances »⁶³⁶. Pour souligner l'importance du comportement et du corps, Sklar adopte le concept de *apparel body construct* de la spécialiste du design et du vêtement Marilyn DeLong : « a visual form that results from the interaction of apparel on the human body; a concept of this physical object based on sensory data ». Par ailleurs, elle intègre la définition que le sociologue Mike Brake donne du concept de *style*. Selon Brake, le style d'une subculture est composé de trois éléments :

a 'Image', appearance composed of costume, accessories such as hair-style, jewellery and artefacts,

⁶³⁴ A. Carter cité dans BRAKE, Mike. *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. New York : Taylor and Francis, 2003, p. 13-14.

⁶³⁵ Joanne Eicher in SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 8.

⁶³⁶ Définitions du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). *CNRTL*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/>

b 'Demeanour', made up of expression, gait and posture. Roughly this is what the actors wear and how they wear it.

c 'Argot', a special vocabulary and how it is delivered⁶³⁷.

Malheureusement, Brake ne développe pas davantage les trois différents critères de sa définition. Les frontières entre *image* et *comportement* (*demeanor*) semblent assez floues puisque dans les deux cas les termes semblent renvoyer, dans l'usage qu'en fait Brake, à ce que portent les acteurs et comment ils le portent (ou comment ils se comportent). L'argot est le langage que développe une subculture pour faire sens du monde en des termes qui sont particuliers à, et seulement compréhensibles par, cette subculture ; il s'agit également d'une des manières dont se sert la subculture pour construire et maintenir ses frontières avec l'extérieur⁶³⁸. Mais l'argot ne renvoie pas seulement aux registres du langage *parlé* :

We can also see that subcultural use of fashion is a rhetorical usage of formalised styles, a sort of slang or argot of the 'standard English' of fashion. Style ceases to be merely informative or taxonomic (pointing to a cultural system which indicates membership of class or subculture), and becomes open to interpretation of what it means both subjectively for the actor, and objectively in its statement about the actor's relationship to his world [...]. Style at a subcultural level acts as a form of argot, drawing upon costume and artefacts from a mainstream fashion context and translating these into its own rhetoric⁶³⁹.

⁶³⁷ BRAKE, Mike. *Op. cit.*, p. 12. La définition de Mike Brake est un remaniement de celle de Phil Cohen qui, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, soutient que le style d'une subculture se constitue à partir de quatre modes de construction symbolique : « dress, music, ritual and argot » (HALL, Stuart *et al. Op. cit.*, p. 54). « A given life-style is actually made up of a number of symbolic subsystems, and it is the way in which these are articulated in the total life-style that constitutes its distinctiveness. There are four subsystems, which can be divided into two basic types. There are the relatively 'plastic' forms - *dress* and *music* - which are not directly produced by the subculture but which are selected and invested with subcultural value in so far as they express its underlying thematic. Then there are the more 'infrastructural' forms - *argot* and *ritual* - which are more resistant to innovation but, of course, reflect changes in the more plastic forms ». [COHEN, Phil. *Rethinking the Youth Question: Education, Labour and Cultural Studies*. Houndmills, Macmillan, 1997, p. 57]. Comme Hall, nous ne nions pas qu'il puisse exister d'autres modes de construction que ceux proposés par Cohen, et nous trouvons problématique la distinction que ce dernier établit entre modes de constructions « plastiques » et « infrastructurels ». Il serait maladroit d'adopter une telle opposition binaire pour analyser des groupements culturels qui entretiennent des liens aussi étroits – bien qu'ambigus – avec les médias et le marché. Par ailleurs, il est regrettable que Cohen – comme Mike Brake une dizaine d'années plus tard – ne définisse pas plus clairement ces différents modes de construction.

⁶³⁸ HALL, Stuart *et al. Op. cit.*, p. 47.

⁶³⁹ BRAKE, Mike. *Op. cit.*, p. 13-14.

L'argot, c'est donc également la manière dont les membres d'une subculture s'approprient et détournent les codes de la mode vestimentaire dominante, et pour la tenue punk cela passe par la pratique du *DIY* et du bricolage, comme nous le verrons ci-dessous. Les trois éléments proposés par Brake (*image, comportement et argot*) renvoient donc à la même pratique : la manière d'occuper et de parcourir l'espace (« expression, gait and posture »), qui est indissociablement liée à la manière de s'accoutrer (sélection et assemblage des objets). Il nous semble donc pertinent de retenir le terme de *tenue* pour référer à toutes les pratiques entourant l'habillement et les manières qu'a le corps de le porter ou de l'*habiter*.

Avant d'évoquer les accessoires, vêtements et pratiques qui ensemble composent la tenue punk, il nous faut d'abord aborder la question des fonctions qu'exercent la tenue dans le cadre d'une subculture.

2.1. Les fonctions de la tenue punk

2.1.1. Signaler l'appartenance à un groupe

La première question qui se pose est la suivante : dans quel but un individu décide-t-il d'adopter la tenue d'une subculture donnée ? La motivation principale semble être une volonté de s'aligner publiquement avec cette subculture :

Sartorial adornment is recognized as the first and most blatant method for aligning oneself with a given subcultural group. This also often draws the most attention from authority figures who, it is alleged, wish to nip further cultural transgression in the bud. Leblanc writes, "As a set of subcultural symbols, punk dress served simultaneously to signify membership in a subculture, solidarity with other punks, identification with the subculture, and disaffiliation with mainstream culture"⁶⁴⁰.

Le fait de revêtir une tenue propre à une subculture renforce le sentiment qu'a un individu d'appartenir à cette subculture. Tel un uniforme, la tenue punk indique au milieu dans lequel l'individu évolue au quotidien qu'il ou elle souhaite s'associer aux valeurs de cette subculture et « assure un lien concret avec les autres individus qui partagent ce mode de vie »⁶⁴¹. Elle est le signe d'une frontière aux contours flous qui permet d'établir une distinction entre culture

⁶⁴⁰ FORCE, William Ryan. « Consumption Styles and the Fluid Complexity of Punk Authenticity ». *Symbolic Interaction*, 2009, vol. 32, n°4, p. 291.

⁶⁴¹ SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 73. La traduction est la nôtre.

dominante et subculture punk ainsi qu'une distinction au sein même de la subculture. Malgré l'individualisme et la liberté d'expression que prônent les punks, ces derniers peuvent se montrer impitoyables face à ceux dont la tenue n'est pas considérée comme adéquate :

It is a misconception that subcultural style is completely lacking the same framework as mainstream style, as it often is just as prescribed and regimented, and sometimes even more so as it is driven by ideological beliefs, as compared with mainstream's trendy flexibility of going with the flow of fashion cycles... [Trends within punk style] can at times be enforced almost as a social doctrine⁶⁴².

La tenue punk est régentée par des critères qui restent vagues et sont rarement clairement explicités mais que l'on peut toutefois rattacher au concept d'authenticité. Ainsi une tenue peut être considérée comme plus ou moins authentique selon qu'elle a été achetée toute faite ou conçue selon des méthodes *DIY*, selon qu'elle affiche les « bonnes » références culturelles (groupes, clips d'œil à d'autres subcultures, etc.), selon que le comportement de l'individu qui porte la tenue est conforme ou non aux codes et hiérarchies qui régissent la subculture, etc. Par ailleurs, une tenue peut également être plus ou moins *réussie*. A l'instar de la mode dominante, le punk a ses meneurs et ses faiseurs d'opinion, même si cette autorité a tendance à être décentralisée et à s'exercer collectivement plutôt que par une petite élite. Lors des premières années du punk, avant que la tenue ne se fige davantage en un accoutrement archétypique – veste de motard, bottes, crête, etc. – l'expérimentation vestimentaire est valorisée – en termes de *capital subculturel* – si elle est considérée comme étant réussie, mais dénigrée si elle est jugée comme étant un échec. Dans le punk aussi, la faute de goût existe, comme en témoigne les remarques de Greg Cowan concernant la tenue des membres du groupe RUDI :

RUDI used to always wear in the very early days these big blue boiler suits they'd painted and they were awful so RUDI would actually arrive at the gig lookin' like a pop band and then put these big blue boiler suits on and look worse than before they were wearing [these things] and we'd often go 'we hope they're [not] gonna wear their fuckin' boiler seats tonight, that [spoils it]'⁶⁴³.

Lors de l'entretien, Cowan a relaté cette histoire en se passant la main sur le visage pour indiquer sa consternation. Si n'importe qui peut en théorie devenir punk, on n'entre pas dans la subculture n'importe comment, et une fois que l'on est devenu membre, la pression exercée par

⁶⁴² *Ibid.*

⁶⁴³ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

les pairs peut être considérable. Comme nous l'avons constaté dans la partie précédente, la subculture punk investit un espace qui peut être assimilé à l'hétérotopie de Michel Foucault :

Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. Ou bien on y est contraint, c'est le cas de la caserne, le cas de la prison, ou bien il faut se soumettre à des rites et à des purifications. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes⁶⁴⁴.

Il existe d'autres types de « rites », de « purifications » et de « gestes » qui sont requis pour accéder à la subculture punk et qui servent à contrôler ses frontières, mais la tenue est l'indicateur le plus immédiat de la conformité aux critères qui déterminent l'appartenance ou non à la subculture. Mais ce langage secret – cet argot – que constitue et que contient la tenue punk renforce le sentiment d'appartenance à la subculture ainsi que les liens avec les autres membres : « I thought the most extraordinary thing about [Malcolm McLaren's boutique] *Sex* was the coding. Codes in clothes were really important... I thought 'Whoever did this T-shirt knows that I'm privy to that information' and you feel connected »⁶⁴⁵. Par ailleurs, loin d'être une épreuve à surmonter, le fait de constituer une tenue et de la porter ou de l'habiter est une source de plaisir pour les jeunes punks.

2.1.2. Le plaisir de la tenue

La richesse des détails qui sont fournis ainsi que l'importance donnée au récit de la constitution de la tenue révèlent le plaisir que procure ce processus, qu'il s'agisse de la conception de sa toute première tenue ou de la préparation de sa tenue avant chaque sortie. Le punk a beau avoir la réputation d'être *anti-mode*, les punks passent beaucoup de temps devant leur miroir. Il faut se coiffer ou se décoiffer les cheveux, choisir les bons accessoires, personnaliser les vêtements. Le plaisir se révèle dans les descriptions minutieuses de tenues dans les témoignages et est évident lors des entretiens : les personnes interrogées expliquent en détail à quoi ressemblait leur tenue, le sourire aux lèvres. Souvent, le plaisir est exprimé de manière plus explicite, par l'usage de termes mélioratifs :

⁶⁴⁴ FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 18.

⁶⁴⁵ COLEGRAVE, Stephen *et al.* *Op. cit.*, p.128.

I always *loved* bright clothes, pinks, greens anything vibrant - also *loved* to mix vibrant clothes with black. I would also regularly dye my hair all types of bright colours. I *loved* drape jackets worn with creeper shoes and bondage trousers or even dm [Dr. Martens] boots. Always wore lots of earrings⁶⁴⁶.

Le regard porté sur soi-même est important, surtout pendant la période de l'adolescence. Sans doute pourrait-on distinguer le plaisir ressenti dû à l'image positive que l'on a de sa propre tenue et à l'impression que l'on croit avoir suscité chez l'autre – admiration, perplexité, peur, colère, etc. – du plaisir des sens : le goût de l'esthétique, la sensation même du textile contre la peau, d'autant plus lorsque les pantalons sont serrés plutôt que amples. Le plaisir peut également découler de la reconnaissance des réseaux de signification qui résultent de l'assemblage de la tenue et de la juxtaposition des signes d'origines multiples qui constituent l'esthétique punk, mais cela n'implique pas qu'il est nécessaire de détenir les clés de ce savoir ésotérique afin de ressentir une telle émotion. Le plaisir esthétique s'exerce parfois sans que l'individu puisse expliquer ses causes, comme l'indique cette anecdote rapportée par un punk qui fréquente la boutique *Let It Rock* de Malcolm McLaren et de Vivienne Westwood, l'ancêtre de *Sex* et *Seditionaries* : « We used to go to Let It Rock and buy Chuck Berry sweatshirts. I had no idea who Chuck Berry was, or Gene Vincent... I never heard of any of those people but I just liked the kind of feeling. The aesthetics of it »⁶⁴⁷. Le plaisir relève alors de l'ordre de la sensation⁶⁴⁸. A ce propos, Monica Sklar insiste sur

⁶⁴⁶ Marty, questionnaire. C'est nous qui soulignons.

⁶⁴⁷ Marco cité dans SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 79.

⁶⁴⁸ Que l'origine ou la signification qui est attribuée à un vêtement ou un accessoire soit connu ou non, sa couleur, sa coupe et sa texture communiquent, inconsciemment ou non, une impression au spectateur. Monica Sklar explique qu'une tenue possède à la fois des caractéristiques expressives et référentielles (*Ibid.*, p. 80). Les caractéristiques expressives – qui peuvent se manifester par une couleur, une coupe, une texture voire le type de vêtement ou d'accessoire – relèvent de l'ordre de l'émotionnel, du « viscéral », et sont appréhendées de manières inconscientes, alors que les caractéristiques référentielles ont seulement un effet sur le spectateur si celui-ci détient les connaissances nécessaires identifier la référence : « Much of punk dress contains referential characteristics based on knowledge about that form's meaning within culture. Many punks' dress is a referential mashup of styles adopted from contemporary cultural history [...]. This results in a great deal of historical referencing through dress to subcultures of the past that influenced or overlap with punk. Many are aware of subcultural history and have adopted various looks from within it... » (SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 80). Le style punk se nourrit de sources multiples, mais il est difficile de déterminer à quel point les jeunes punk sont conscients des origines des différents articles qu'ils portent au moment où ils adoptent la tenue : les différents éléments qui constituent la tenue punk circulent d'une région à l'autre – et parfois d'une « vague » ou d'une génération à l'autre – par effet de mimétisme. Par ailleurs, même l'effet que produit une caractéristique comme la couleur est lié à la socialisation dans une culture donnée : le blanc est associé à la pureté et à l'innocence dans les sociétés occidentales, alors qu'en Inde, par exemple, elle est associée à la mort et au deuil.

l'importance de la relation qui existe entre l'objet et le sujet : « In punk, the feel of leather, the rattle of metals, the vibrancy of neons and depths of black, and the familiarity of plaids or exotics of leopard print all do matter »⁶⁴⁹.

Le plaisir ne passe pas seulement par le rapport entre le sujet et l'objet, mais aussi par le rapport entre individus et le regard de l'autre. Les punks prennent plaisir à observer la réaction des autres, que ce soit le regard positif des autres membres de la subculture ou le regard perplexe, scandalisé ou méprisant des personnes extérieures à la subculture : « It is fun to be ignored and insulted by those around you. It is life-affirming to “get” and embrace matters that most others don't »⁶⁵⁰. Finalement, le fait de porter une tenue dans un contexte où elle sera perçue comme transgressive procure également du plaisir, comme l'explique Monica Sklar :

Sometimes there is a joy in stretching the limits of punk identity expression within a circumstance where that may not be the norm. Emotional and physical comfort are accomplished by developing an awareness of the boundaries within a context, and then figuring out how to function within or outside of them⁶⁵¹.

Pour d'autres, c'est le plaisir non pas de choquer, mais de communiquer un message à travers la tenue qui prédomine : « [I]t was fun to make a statement through clothes, hairstyle and make-up »⁶⁵². Il n'y a cependant aucune garantie que le spectateur percevra le message ou qu'il l'interprétera comme le souhaite la personne qui porte la tenue. Que le but recherché soit de choquer, de faire passer un message ou simplement de signaler son appartenance à une subculture donnée, la tenue est le moyen le plus versatile et immédiat pour les punks de signaler au reste de la société leur identité, qui se construit autour de l'idée de la différence.

2.1.3. L'expression de la différence

Quel que soit le contexte dans lequel se trouve un individu dans sa vie quotidienne, la tenue est l'expression concrète des rôles sociaux qu'il occupe, et elle exhibe donc des indicateurs « de classe, d'origine ethnique, de genre, politique, rang social », mais aussi de catégorie socio-

En ce qui concerne le punk, nous nous concentrerons sur les significations qui sont communément associées aux objets exhibés dans cette subculture dans le contexte de l'Irlande et de la Grande Bretagne des années 1970 et 1980.

⁶⁴⁹ Marco cité dans SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p.77.

⁶⁵⁰ KUGELBERG, Johan. « On Punk : An Aesthetic » dans KUGELBERG, Johan, *et al. Op. cit.*, p. 46.

⁶⁵¹ Marco cité dans SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 95.

⁶⁵² Louanne, questionnaire.

professionnelle, d'âge, d'orientation sexuelle, etc. : « There are social meanings in dress, as related to the aesthetic cues – the symbolism – and that is how people gather the wearer's statements on things like politics, relationships, and kinship to others such as participation in a particular subculture »⁶⁵³. Les idées et les sens qui sont attachés à ces signes dans la société sont intériorisés par l'individu qui porte la tenue⁶⁵⁴. La tenue, en plus d'exprimer une identité, prend donc part à la construction de celle-ci. Si la tenue punk se nourrit de multiples origines, et si elle connaît des mutations dans le temps et dans l'espace, elle est toujours construite autour de la notion de la différence. Toutes les subcultures fonctionnent sur le principe de l'inclusion-exclusion et sont la manifestation d'un désir de se démarquer d'autres groupements et surtout de la culture dite *mainstream* ou dominante, mais le punk est la subculture jeune des années 1970 qui revendique avec le plus de virulence sa différence d'avec la culture dominante. Auparavant les teddy boys, rockers et membres d'autres subcultures s'amusaient déjà à provoquer leurs pairs et leurs aînés, mais le désir de choquer des punks atteint de nouveaux sommets :

Eager young kids like me attracted by all the outrage, noise and energy grabbed our chance with both hands and dived head first into the whole punk myth which I believed at the time, and said 'fuck you' to the rest of the population of Belfast and beyond [...]. So we D.I.Y customised our own clothes, safety pins, rips, chains, writing, badges: every punk cliché you could think of was used, but it was all about being different and getting a reaction – and you certainly got that, it was great!⁶⁵⁵

Henry McDonald, lorsqu'il sort à Belfast avec un ami pour assister à un match de football en avril 1979, obtient l'effet escompté :

For the occasion Aidy wore a new leather biker jacket decorated on the back with a satanic drawing – the pentangle and the devil as half-human/half-goat – as well as the legend in Latin above, 'Rex Mundi'. I wore an upside-down crucifix pinned to the breast pocket of a torn school blazer, a black jumper with holes in it, khaki-coloured army trousers and the standard-issue DM [Dr. Martens] boots. Our blasphemous 'good-luck charms', as we called them, drew the ire of pious old ladies in

⁶⁵³ SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 83.

⁶⁵⁴ SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 69.

⁶⁵⁵ Joe Donnelly cité dans O'NEILL, Sean *et al. Op. cit.*, p. 79.

Falls Road black taxis who shouted at us to ‘Take off that cross, ya wee bastards’, as we swaggered up towards the junction of Donegall Road⁶⁵⁶.

Comme l’indiquent les deux citations ci-dessus, les provocations des jeunes punks ne s’adressent pas à une cible spécifique mais constituent une révolte symbolique contre la société dans son ensemble. Quand les punks prennent pour cible leurs parents ou grands-parents (ou ceux des autres), les hippies (la génération des grands frères et sœurs) ou mêmes leurs pairs (et en particulier les *spides*⁶⁵⁷), c’est parce que ceux-ci sont des symboles d’une société perçue comme figée et conservatrice. La lutte est générationnelle, car il s’agit de s’affranchir de l’autorité parentale et institutionnelle (l’école, l’employeur) et de protester contre l’emprise de cette génération (et celle des grands frères et sœurs) sur les médias et autres organes qui diffusent la culture populaire. Cette lutte est partagée avec leurs pairs dans les autres régions de l’Archipel Atlantique. Même si la société nord-irlandaise présente des caractéristiques spécifiques, lorsque des membres des forces de l’ordre (RUC) ou des soldats sont visés par les punks, ceux-ci sont pris pour cible non pas tant parce qu’ils représentent l’ordre unioniste mais parce qu’ils incarnent l’autorité de manière plus abstraite – ce qui n’empêche pas que leurs actions aient des répercussions concrètes sur le quotidien des jeunes et sur leurs activités (rappels à l’ordre en raison du bruit ou de la consommation d’alcool, intrusions lors de concerts, voire « passages à tabac »). Comme nous le verrons dans la troisième partie de notre thèse, il ne s’agit pas d’une stratégie révolutionnaire ou d’une forme de résistance volontairement politique mais plutôt d’une forme de critique sociale qui passe par le loisir, une *leisure critique* pour emprunter le terme de Simon Frith⁶⁵⁸.

Maintenant que nous avons évoqué certaines des fonctions qu’exercent une tenue subculturelle, nous allons décrire la forme que prend la tenue punk en Irlande du Nord et retracer ses origines.

⁶⁵⁶ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 37.

⁶⁵⁷ Voir chapitre 1.5.1.3.

⁶⁵⁸ Voir chapitre 3.2.4.4.

2.2. La tenue punk en Irlande du Nord : description et origines

2.2.1. Caractéristiques générales de la tenue punk

Si le punk rock est une réaction contre les genres musicaux dominants, la tenue punk est une réaction contre la mode de la culture dominante, que l'on pourrait qualifier de *post-hippie* ou *post-contre-culturelle*. C'est premièrement à travers cette opposition que le punk met en scène et exprime sa différence. En effet, ce qui sera rétrospectivement considéré comme une tenue punk apparaît avant même que le punk rock ne soit reconnu comme genre musical. Dans l'imaginaire populaire, l'image la plus répandue du punk est celle d'une personne portant une grande crête colorée (le fameux *Mohican*), des piercings, une veste de motard cloutée, une paire de jeans troués ou décolorés et des bottes militaires noires. Cet archétype, s'il ne relève pas entièrement du mythe, ne correspond pourtant pas à la tenue punk telle qu'elle est portée lors de l'émergence du phénomène, et est d'ailleurs davantage associée à des sous-genres de la culture punk ou à des micro-cultures qui émergent au début des années 1980 (street punk, oi!). En réalité, la tenue punk est très hétérogène, et si les éléments de l'accoutrement du punk archétypique en font partie, c'est en conjonction avec une myriade de vêtements, coupes et accessoires parmi lesquels on peut compter les exemples suivants : cheveux décolorés ou teints en des couleurs vives, cheveux portés courts par les deux sexes et visage rasé pour les hommes, coupes fantaisistes⁶⁵⁹, pulls en mohair, piercings multiples aux oreilles, chaussures Winklepickers ou *creepers*, Doc Martens ou autres bottes en cuir, pantalons-cigarettes⁶⁶⁰ ou en cuir, hauts en mousseline, vêtements noirs⁶⁶¹, t-shirts déchirés avec des slogans révolutionnaires ou des images choquantes (à caractère pornographique par exemple), pantalons de bondage⁶⁶² en PVC ou à motif tartan, etc. Le nombre d'articles qui à un moment ou un autre ont été associés à la tenue punk est tellement important qu'il peut être utile de se tourner vers la liste établie par Frank Cartledge afin de s'en faire une représentation globale. La liste est loin d'être exhaustive, et son découpage chronologique est à considérer avec

⁶⁵⁹ Par exemple les *liberty spikes*, c'est-à-dire les cheveux coiffés en long pics. Contrairement aux représentations populaires du punk, la crête n'apparaît qu'à partir de 1979 et est davantage associée à la seconde vague de punk. Voir les photographies de l'annexe C (volume 2).

⁶⁶⁰ Voir photographie C6, volume 2, annexe C.

⁶⁶¹ Inspirés par la scène new yorkaise et surtout Lou Reed et les Velvet Underground, les punks privilégient les vêtements noirs ou sombres.

⁶⁶² Il s'agit de pantalons dont les jambes sont reliées par des sangles

précaution, mais elle permet de mettre en évidence les nombreuses mutations que connaît la mode punk pendant les cinq premières années de son existence et au-delà :

1 c. 1975 and onwards nation-wide. Dress influenced by David Bowie and Roxy Music. Pre-punk, 1940s suits, peg trousers, winklepickers and jelly shoes. Introduced within an arena of various ‘do-it-yourself’ modifications and experimentations.

2 c. 1975–78: An exclusive London style based on the clothes available from Sex, Seditionaries and later Boy. The King’s Road ex-art school scene of Vivienne Westwood and Malcolm McLaren, fully conversant with the workings of commodity culture promoted ceaselessly through the media.

3 c. 1976–79. A ‘street level’ look which co-existed alongside the above: old narrow suits with narrow lapels, straight-leg trousers, dresses and shirts (small or no collar) from jumble sales and charity shops, plastic sandals, home-made Tshirts and stencilled slogans, combat fatigues and mohair jumpers.

4 1979 onwards. An iconic punk look derived in part from traditional male rock ‘gear’, black, studded, leather jackets, and Doctor Marten boots, bondage trousers and a predominance of black.

5 c. 1980 onwards. Much the same as above but Mohicans exaggerated in both size and colour, more extreme body piercing and adornment, a culture related to the political doctrines of both the Left and Right promoted by bands such as the Exploited, Crass and Discharge⁶⁶³.

Comme le montre cette chronologie, la tenue punk évolue rapidement dès les premières années de son émergence mais, sans jamais se figer complètement, devient plus homogène à la fin de la décennie et au début des années 1980. Pourtant deux caractéristiques prédominantes subsistent malgré les mutations : la coupe des vêtements et la palette de couleurs.

Puisque le punk est en partie une réaction contre, d’une part, la culture hippie et contre-culturelle et, d’autre part, la culture dominante post-hippie qui s’est approprié certains des codes de la contre-culture, la tenue punk se construit en opposition à ces tenues :

Its initial thrust was against the terminal dreariness of posthippie pop culture: this was not just differential obnoxiousness but product differentiation on the marketplace. Whatever anybody else

⁶⁶³ CARTLEDGE, Frank. « Distress to impress? Local punk fashion and commodity exchange » SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 146. Si certains articles disparaissent assez rapidement de garde-robes des punks – c’est le cas des *zoot suits*, les costumes dans le style des années 1940 – d’autres subsistent bien plus longtemps, et parfois jusqu’à aujourd’hui. Par ailleurs, d’autres articles (les Doc Martens, les vestes de motard) sont présents bien plus tôt que ne l’indique Cartledge.

was doing, do the opposite. So the first task was to draw a line in the sand: short hair versus long hair; straight legs versus flares; uptight versus mellow...⁶⁶⁴.

Les coupes fluides, amples et flottantes de la mode post-hippie cèdent la place aux lignes angulaires et caractérisées par les coupures et l'asymétrie. Les coupes sont serrées, moulantes, ou exagérément lâches (comme les pantalons-parachutes ou les pulls en mohair, souvent tricotés par les mères des jeunes punks nord-irlandais). Pendant les années 1970 les jupes et robes des femmes s'allongent et descendent jusqu'au genou mais le punk réintroduit la mini-jupe et les coupes courtes. En plus d'être angulaires, les coupes de la tenue punk ont tendance à être asymétriques : fermetures éclair, déchirures, objets déterritorialisés ajoutés à des vêtements portés trop grands ou trop petits contribuent à former une esthétique de la discordance.

En matière de couleur, ce sont les couleurs sombres et les couleurs métalliques – l'argenté plus que le doré – qui prédominent (noir, bleu marine, gris et vert foncé) mais également parfois des teintes vives ou fluorescentes de rouge, de jaune, de rose ou de vert. Les punks font usage de couleurs sombres à une époque où celles-ci ne sont plus à la mode. Pendant la seconde moitié des années 1970, si les vêtements synthétiques remplacent les fibres naturelles, la mode est néanmoins caractérisée par la nostalgie, avec le retour de motifs et d'imprimés floraux inspirés de l'Art Nouveau, des modes victoriennes et édouardiennes ou encore de « l'Orient »⁶⁶⁵. Les couleurs privilégiées sont les tons « naturels » et chauds (le jaune, l'orange et le marron) ainsi que les pastels⁶⁶⁶. A l'instar des coupes asymétriques, la palette du punk se démarque des couleurs associées à la mode dominante. Marco Pirroni, le guitariste du groupe londonien Adam and The Ants, exprime cette attitude en des termes particulièrement crus, mais qui illustrent l'émotion parfois violente que peut susciter la mode post-hippie chez les adolescents punks de l'époque: « The people in the street were like shit. They came in one colour, which was beige, and they sort of bristled with static electricity. Everything was nylon and crappy. It was all brown or beige. Everything was shit - shit coloured »⁶⁶⁷. L'adoption par les punks de couleurs sombres, et notamment du noir, sont donc avant tout un geste anti-mode. Elles comportent toutefois des caractéristiques référentielles importantes, surtout lorsqu'elles sont associées à certains textiles,

⁶⁶⁴ SAVAGE, Jon. « A Punk Aesthetic » dans KUGELBERG, Johan, *et al. Op. cit.*, p. 146.

⁶⁶⁵ HIGGINS, Katherine. *Miller's: Collecting the 1970s*. Londres : England, Bounty Books, 2013, p. 76-91.

⁶⁶⁶ SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 80.

⁶⁶⁷ COLEGRAVE, Stephen *et al. Op. cit.*, p. 127.

coupes ou accessoires. Ainsi les couleurs sombres, lorsque appliquées à des coupes militaires ou à des bottes, font surgir des connotations martiales. La couleur la plus répandue dans la tenue punk à travers les époques est le noir. Dans un premier temps le noir est associé à des accessoires spécifiques (la veste de motard et les bottes). Les fans du groupe les Stranglers adoptent un look *men in black* à l'image du chanteur Jean-Jacques Burnel⁶⁶⁸, puis l'adoption du noir se répand dans toute la subculture et prend une importance croissante dans la tenue, de sorte qu'elle influencera le phénomène gothique qui apparaît au cours des années 1980. Le noir est lié à un ensemble de significations qui, si elles peuvent changer selon le contexte dans lequel la couleur apparaît, est généralement associée dans la culture occidentale à la problématique du pouvoir : le pouvoir de la sexualité, le pouvoir de la mort, le pouvoir du mal, le pouvoir institutionnel, etc. Le rouge est également présent dans la tenue punk, et est souvent utilisé en contraste avec des couleurs plus sombres. Cette couleur est associée de manière générale à la passion, à la sexualité, au danger, à la mort, mais lorsqu'elle est associée au PVC ou au pantalon de bondage elle est une référence à l'univers du fétichisme, du bondage et des sexualités alternatives. Le rouge apparaît également dans les motifs à tartans détournés et adoptés par les punks⁶⁶⁹.

Les coupes et couleurs discordantes sont donc les deux constantes d'une tenue qui, au fil des années, connaît de nombreuses mutations. En effet, la tenue punk est le résultat d'une confluence d'influences, dont les origines méritent d'être élucidées.

2.2.2. Origines de la tenue punk

Toutes les subcultures jeunes qui émergent dans l'Archipel Atlantique d'après-guerre s'inspirent de phénomènes culturels contemporains et de ceux qui les précèdent, mais le punk se démarque par l'étendue de ses emprunts et par la manière dont ceux-ci sont conjugués.

2.2.2.1. Le phénomène glam

L'influence immédiate sur le punk, aussi bien au niveau de la tenue que de la musique est le glam rock. Connue également sous le nom de *glitter rock*, ce phénomène culturel apparaît lorsqu'en 1972 Marc Bolan du groupe Tyrannosaurus Rex abandonne le folk psychédélique,

⁶⁶⁸ Gerry, questionnaire.

⁶⁶⁹ SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 80. On aperçoit des pantalons avec ce motif dans les photographies C3 et C4, volume 2, annexe C.

renomme son groupe T. Rex, et réintroduit la guitare électrique. Les chansons sont courtes et inspirées du rock'n'roll des années 1950, ce qui rend le glam rock accessible à un public bien plus large que la musique populaire « sérieuse » affectionnée par les jeunes hommes, étudiants surtout, issus des classes moyennes : le folk, le blues rock, le rock progressif, la musique psychédélique. Mais le glam rock est plus qu'une simple mise à jour du rock'n'roll ou du garage rock des années 1960. En 1971 Marc Bolan apparaît sur la scène de l'émission de la BBC Top of the Pops avec des chapeaux haut de forme, des boas colorés, et avec des paillettes sur les pommettes⁶⁷⁰. David Bowie, qui a déjà expérimenté avec un look androgyne pendant l'année précédente, se met à porter des costumes et des coiffures de plus en plus exubérants. En 1972 il apparaît à son tour sur la scène de Top of the Pops, vêtu d'une combinaison-pantalon jeune, bleu et rouge à motif de losanges et une paire de bottes rouges. Il arbore une coiffure haute et ses cheveux sont teints en orange ; son visage est poudré et ses yeux maquillés. A travers leur voix et leur performance, les deux artistes incarnent des personnages scéniques dont le genre et la sexualité sont fluides et polymorphes⁶⁷¹. Ce théâtralisme haut en couleur et la performance de rôles *queer* inspire tout une série de groupes qui sous diverses formes et à différents degrés adoptent des attitudes scéniques exubérantes et une mode bigarrée : Slade, Gary Glitter, Alvin Stardust, Sweet, Mott the Hoople, le Sensational Alex Harvey Band, Suzi Quatro, Wizzard, Sparks et d'autres. D'autres artistes, sans être associés à la scène glam rock, s'en inspirent : c'est le cas de Rod Steward, d'Elton John ou encore du groupe de teenage pop les Bay Street Rollers, qui sortent un album de glam rock en 1975. Le disc-jockey britannique John Peel soutient le groupe T. Rex dès son émergence et diffuse les disques de David Bowie et d'autres artistes de glam rock dans son émission sur BBC Radio One. *Top of the Pops* et la presse musicale (notamment *Melody Maker*) contribuent à la diffusion du phénomène⁶⁷², qui connaît un succès considérable de 1971 jusqu'en 1975 : il s'agit du premier grand phénomène musical et subculturel de la décennie. Le glam rock est en partie une réaction contre la subculture hippie et la contre-culture des années 1960 ainsi que contre les formes les plus prétentieuses de folk et de rock progressif. Certains considèrent même qu'il existe une sensibilité *glam* qui, des

⁶⁷⁰ C'est Chelita Secunda, publiciste du groupe et petite amie de Bolan, qui aurait appliqué ses propres paillettes sur les joues du chanteur.

⁶⁷¹ AUSLANDER, Philip. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2006, p. 41.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 43.

deux côtés de l'Atlantique, colore des pans entiers de la culture populaire pendant la première moitié de la décennie : « Any aspect of Anglo-American popular culture and design that appear between 1970 and 1976 and was theatrical, campy, show-offy and outrageous qualifies as glam »⁶⁷³. Même si le terme *camp* serait sans doute mieux adapté pour désigner cette tendance culturelle, le glam rock annonce le ton de la décennie.

Le rock glamour de Bowie et de Bolan est plus qu'un geste de défi à l'encontre de la contre-culture. Selon Auslander, au « puritanisme aux cheveux longs » des hippies, les glam rockers opposent « l'affluence, le capitalisme, le show-business »⁶⁷⁴. Le glam rock constitue une antithèse du rock psychédélique et est donc le premier genre de rock post-contre-culturel :

Whereas psychedelic rock emphasized musical virtuosity and seriousness, glam rock emphasized accessibility and fun. If psychedelic rock was suspicious of spectacle and theatricality, glam rock celebrated those aspects of performance. Whereas psychedelic rock, as a countercultural form, always had an uneasy relationship to the market through which it was disseminated, glam embraced the concept of the hit single. If psychedelic rock addressed its audience as a collective, whose actions could ultimately transform global politics, glam rock addressed its audience as individuals with the power to transform only themselves. All of these differences, and many others, are enacted in the respective styles of performance associated with psychedelic rock and glam rock⁶⁷⁵.

Cette analyse peut être étendue au glam comme phénomène subculturel, afin d'englober les fans aussi bien que les artistes. Par ailleurs, certains points mériteraient d'être nuancés : par exemple, malgré le ton enjoué de certaines des chansons de David Bowie et de Roxy Music, on pourrait difficilement considérer que les thématiques qui y sont explorées ne sont pas sérieuses ; et le *art rock* de Roxy Music repose sur une forme de virtuosité qui parvient à échapper au culte de la technique ou de la complexité, écueil dans lequel tombent de nombreux groupes de rock progressif. Ce contraste établi entre rock psychédélique et glam rock met à jour un conflit qui sera rejoué cinq ans plus tard. Le punk est un phénomène qui, lui aussi, constitue une réaction contre l'héritage musical du tournant des années 1970. Le punk rejette les codes du psychédélisme et du rock progressif mais il entretient une relation plus ambiguë avec la pop : si le glam rock est un hommage, un pastiche et une célébration de ce genre de musique populaire, le punk en est une

⁶⁷³ Jeremy Novick et Mick Middles cités dans *ibid.*, p. 49.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 40

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

parodie. Au sérieux de la musique de la contreculture et à la gaieté du glam le punk oppose le cynisme. Par ailleurs, si le punk s'adresse à un public différent que le rock psychédélique et progressif, il est aussi élitiste que lui et ne cherche pas à se rendre accessible à tous. Comme le glam rock, le punk rock va reprendre le concept du single mais en fera un *anti-hit*. Son rapport avec l'industrie de la musique est ambivalent, oscillant entre recherche du succès et désir de s'émanciper de l'industrie de la musique. Et si dans les années 1980 le punk rock de la deuxième vague sera associé au militantisme politique, rejoignant nombres des valeurs et pratiques de la contreculture des années 1960, lorsqu'il émerge en 1976-1977 il s'agit d'un phénomène qui place la primauté sur l'autonomie et l'expression de l'individu plutôt que sur celles du groupe. Là où l'influence du glam rock se fait le plus sentir sur le punk est dans le domaine de la performance : le théâtralisme du glam se manifeste dans la mode et dans l'attitude sur scène mais aussi dans la rue ; il n'est pas limité aux artistes. En effet, des jeunes des deux sexes et de toutes classes sociales confondues se mettent à porter bottes et semelles compensées, des costumes monoblocs ou en deux pièces en satin ou en soie avec des jambes évasées⁶⁷⁶. Les visages masculins aussi bien que féminins sont maquillés et les cheveux sont teints en couleurs vives et artificielles pour tenter d'imiter David Bowie :

[Bowie] set up a number of visual precedents in terms of personal appearance (makeup, dyed hair, etc.) which created a new sexually ambiguous image for those youngsters willing and brave enough to challenge the notoriously pedestrian stereotypes conventionally available to working-class men and women. Every Bowie concert performed in drab provincial cinemas and Victorian town halls attracted a host of startling Bowie lookalikes, selfconsciously cool under gangster hats which concealed (at least until the doors were opened) hair rinsed a luminous vermilion, orange, or scarlet streaked with gold and silver⁶⁷⁷.

La mode n'est pas seulement consommée, mais les tenues sont créées, en assemblant ou en modifiant des vêtements ou accessoires déjà existants. Ainsi, Marc Bolan porte des t-shirts et des pantalons habillés avec des vestes et des chaussures de femmes, et Noddy Holder de Slade porte un chapeau haut de forme réfléchissant, des chemises à tartan et des pantalons à rayures. David Bowie et Gary Glitter font concevoir des costumes monoblocs brillants, et Suzi Quatro porte

⁶⁷⁶ AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul. *The Visual Dictionary of Fashion Design*. Lausanne : AVA, 2007, p. 50 et 130.

⁶⁷⁷ HEBDIGE, Dick. *Op. cit.*, p. 60.

des *catsuits* en cuir. Alors que les artistes de rock psychédélics ou progressif ont le plus souvent la même apparence que leur public, les fans de glam rock tentent de reproduire les tenues de leurs artistes préférés : le glam anticipe les expérimentations *DIY* du punk⁶⁷⁸, et ce aussi bien à Londres qu'en Irlande du Nord. John O'Neill (l'un des deux guitaristes des Undertones) et Brian Young (le guitariste de RUDI), tous deux issus de milieux modestes (le premier d'une famille catholique de Derry, le second d'une famille protestante de Belfast), sans aucun lien avec le monde de l'art, témoignent de l'importance du glam rock pendant leur préadolescence :

When the Beatles broke up, we were looking for something contemporary and T. Rex was the next big thing. They were my favourite of all the glam bands. As I got older I got into David Bowie. When the Undertones started, we always did covers of T. Rex, the Glitter Band and Slade⁶⁷⁹.

I was blown away when they showed film of T. Rex playing 'Jeepster'. I was mesmerised and raced out to buy it at Graham's Record Shop on the Albertbridge Road that Saturday, soon as I'd got my pocket money. It's still my all-time fave 45! ... I experimented spiking and dying bits of my hair, trying to copy Bowie's spike top, and nicking my Mum's setting lotion! I'd got my ear pierced too, much to the amusement of the old dear in the jewellers we went to. I even pulled out my eyebrows with pliers to get that Ziggy look off pat, but when I went into school the next day my brows had swollen up!⁶⁸⁰

Si l'on peut supposer que la plupart des jeunes fans de glam rock, à l'instar de John O'Neill, ne vont pas imiter les expérimentations vestimentaires et cosmétiques de leurs idoles, la tenue des artistes et le type de performance – qui mettent l'accent sur la théâtralité plutôt que sur « l'authenticité » du rock « sérieux » – vont néanmoins prédisposer ou en tout cas préparer certains d'entre eux à la théâtralité agressive du punk. Les plus téméraires tenteront de changer leur apparence physique et leur tenue vestimentaire afin de ressembler à leurs artistes préférés. Les jeunes qui étudient ou qui sont diplômés des écoles d'art sont particulièrement attentifs aux mutations des artistes de glam rock, et surtout celles de David Bowie et de Brian Ferry de Roxy Music. Ces deux artistes sont associés au glam mais se démarquent par leur sophistication et par l'étendue de leurs expérimentations soniques et visuelles. David Bowie, pendant sa longue carrière, se réinvente constamment. Lors de sa période glam – qui commence en 1971 ou en 1972

⁶⁷⁸ AUSLANDER, Philip. *Op. cit.*, p. 60.

⁶⁷⁹ John O'Neill cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 57.

⁶⁸⁰ Brian Young cité dans *Ibid.*, p. 57 et 58.

selon que l'on considère *Hunky Dory* ou *Ziggy Stardust* comme marquant le début de cette ère – il invente plusieurs personnages qu'il interprète sur scène : Ziggy Stardust, Aladdin Sane et Halloween Jack. Pour chacune de ces incarnations, Bowie crée une tenue différente que vont tenter d'imiter certains de ses fans. La sortie en 1975 de l'album de soul – ou de *plastic soul*, comme il le désigne lui-même – *Young Americans*, qui signale un changement de direction musicale, est loin de faire l'unanimité parmi les adeptes de glam rock, même si certains de ses fans accueillent avec enthousiasme cette nouvelle mutation. Si les fashionistas des écoles d'art apprécient les expérimentations de Bowie, c'est le groupe Roxy Music qui est leur plus grande inspiration. Ce groupe a une sensibilité musicale plus avant-gardiste et une passion pour la mode plus prononcée que n'importe quel autre artiste de glam rock. C'est le styliste londonien Antony Price – qui a également travaillé avec Mick Jagger, David Bowie et Lou Reed – qui conçoit les tenues des membres du groupe ainsi que les pochettes de leurs huit premiers albums. Le chanteur, Brian Ferry, incarne comme Bowie toute une série de personnages scéniques (« The White Tux, the Gaucho, the Country Squire, Hitler's cousin, the sleazy Fifties Mohair »)⁶⁸¹. Les transmutations scéniques de ces artistes glam auront une influence considérable sur toute une génération d'adolescents et de préadolescents qui, à leur tour, expérimenteront avec leurs identités.

Le glam est sans doute le phénomène qui a eu le plus grand impact sur la tenue punk. A cause de sa popularité et de sa diffusion dans les médias de masse, et notamment la télévision, le théâtralisme exubérant, les expérimentations vestimentaires et la performance *queer* de certains de ses artistes marquent toute une génération, et il constitue un vivier dans lequel viendront puiser les punks. Ceux-ci vont délaisser le satin, la soie, les paillettes et les pantalons à jambes évasées mais conserveront l'androgynie du glam, qu'ils construiront par d'autres moyens, ainsi que le goût pour le bricolage.

2.2.2.2. Autres subcultures

Si beaucoup d'artistes de glam rock privilégient les paillettes et les textiles soyeux, quelques-uns rendent hommage au rock'n'roll des années 1950 et particulièrement à Elvis en adoptant des vêtements en cuir noir : c'est le cas de Alvin Stardust et de l'unique artiste féminine de glam rock, Suzi Quatro, une américaine qui s'est installée en Angleterre. Les vestes en cuir sont

⁶⁸¹ AUSLANDER, Philip. *Op. cit.*, p. 154.

empruntés à la subculture *rockers* (ou *bikers*), ces jeunes motards britanniques qui dans les années 1960 provoquent une panique morale à cause de la médiatisation de leurs escarmouches avec les *mods* à Brighton et dans d'autres villes balnéaires britanniques. Les vestes en cuir des rockers sont recouvertes de clous, de patchs et de pin's et parfois même de croix gammées, et deviennent donc un signe immédiatement reconnaissable de rébellion ou de déviance. Les rockers portent également des jeans, des bottes en cuir ou des *creepers*, et écoutent la musique des premiers artistes de rock'n'roll américain : Eddie Cochran, Gene Vincent, Bo Diddley, Elvis Presley, Bill Haley, etc⁶⁸². Le cuir ou similicuir noir est présent dans la tenue punk dès son émergence aux Etats-Unis puisque les Ramones l'intègrent à leur panoplie. En raison de l'influence de ce groupe sur les scènes punks qui émergeront de l'autre côté de l'Atlantique, la veste en cuir, et surtout la veste de motard occupera une place centrale dans le punk : elle est portée dès son émergence à Londres, et est omniprésente à partir de 1979⁶⁸³. Mais dans les années 1970, la veste en cuir n'est plus un vêtement transgressif, elle renvoie à la figure du gentil voyou comme James Dean ou Elvis, et malgré les nombreux *biker films* qui apparaissent pendant les années 1970 – surtout pendant leur première moitié – et qui exploitent la nostalgie des années 1950, elle est démodée. Mais le punk n'est pas une subculture simplement *revivaliste* comme les teddy boys. Elle utilise la veste de cuir comme une toile sur laquelle elle projette une couche supplémentaire de significations. Si les bikers décoraient déjà leurs vestes, les punks portent cette pratique à l'excès : clous, pin's, badges, chaînes, épingles à nourrices, inscriptions, toute une profusion de détails et de signes qui constituent une surcharge sémiotique.

Les chanteurs de rock'n'roll qu'écoutent les rockers sont également appréciés par une subculture qui les précède, les *teddy boys* ou simplement *teds*. Cette subculture apparaît dans les années 1950 lorsque des jeunes issus de la classe ouvrière adoptent en les modifiant des tenues inspirées de la période édouardienne, mode alors en vogue parmi les jeunes hommes aisés. Ils portent redingotes et costumes ressemblant aux *zoot suits* américains, pantalons à coupe droite et pompadours, bananes, toupets, favoris et rouflaquettes⁶⁸⁴. Dans les années 1970, plusieurs glam rockers imitent ces coiffures et portent des *zoot suits* (Alvin Stardust, les membres de Roxy Music).

⁶⁸² Ces artistes reviennent à la mode dans les années 1970 (SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 51-3).

⁶⁸³ Voir volume 2, annexe C.

⁶⁸⁴ JEFFERSON, Tony. « Cultural Responses of the Teds: The defence of space and status » dans HALL, Stuart *et al.* *Op. cit.*, p. 85.

Mais la subculture teddy boy elle-même connaît un renouveau pendant la même période. Influencés à leur tour par les tenues glam, les teds privilégient désormais des couleurs exubérantes (vert, rouge, rose...) et des matériaux soyeux. Ils se mettent également à porter des pantalons-cigarettes moulants et des *creepers*. Avant que la boutique de Malcolm McLaren et de Vivienne Westwood ne devienne *SEX*, le haut-lieu du punk londonien, le magasin s'appelle *Let It Rock* et vend des habits et accessoires pour teds. Les pantalons-cigarettes et *creepers* subsistent dans la tenue punk.

La soul, ou plutôt la subculture qui lui est associée dans le sud de l'Angleterre, a également une influence sur la mode punk. Les *soul boys*, qui apparaissent dès la fin des années 1960, sont obsédés par la soul et le funk américains. Au milieu des années 1970, les membres de cette subculture, qui se concentrent essentiellement à Londres, portent des jeans ou pantalons-carotte colorés, des chemises hawaïennes, des *jellies* – sandales en PVC, généralement dans des couleurs vives – et des pulls en mohair⁶⁸⁵. Tous ces éléments, à l'exception des motifs hawaïens, se retrouvent dans la mode punk des premières années. Sans doute que le tournant soul de David Bowie, dont la transformation visuelle a déjà lieu un an avant la sortie de l'album *Young Americans*, contribue à la diffusion de cette tenue.

Liée à cette subculture est celle des mods, qui émergent dans les années 1960. Les mods, qui sont fans de jazz, de soul, de ska et de rhythm and blues et sont plus tard associés à la musique beat britannique, sont des jeunes *dandies* qui portent une attention particulière à leur apparence et s'accoutrent de costumes chers, parfois conçus sur mesure. Si l'influence mod sur le punk n'est pas immédiate, la subculture se ramifie et donne naissance, au milieu des années 1960, aux skinheads, qui écoutent la même musique et conservent certains des mêmes éléments vestimentaires, mais se font couper les cheveux ras et portent des bretelles et des Dr. Martens – chaussures qui seront adoptés par les punks. Par ailleurs, la tenue mod s'est également hybridée avec les vêtements portés par les étudiants des écoles d'art :

Bell-bottoms blossomed into wild colors. Shoes were painted with Wooldworth's lacquer. Both sexes wore makeup and dyed their hair. The art students brought their acid color combinations,

⁶⁸⁵ COCHRANE, Lauren. « Soul boy fashion: get dressed, go out, dance ». *The Guardian*, 20/09/12. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. <http://www.theguardian.com/fashion/fashion-blog/2012/sep/28/soul-boy-fashion>

their lilacs, tangerines and lime greens, from abstract painting... Everywhere there were zippers, leathers, boots, PVC, see-through plastics, makeup, a thousand overtones of sexual deviation⁶⁸⁶.

A l'exception des pantalons à pattes d'éléphant et des couleurs associées au psychédéisme, ces éléments seront eux aussi intégrés à la tenue punk par des étudiants d'écoles d'art.

Comme toute subculture jeune, le punk s'inspire pour sa tenue des subcultures jeunes qui l'ont précédée et qui l'entourent, mais elle a la particularité de puiser dans un répertoire vaste et hétéroclite. Mais si des centaines d'individus sont responsables des expérimentations qui caractériseront la tenue punk, c'est en grande partie grâce à Malcolm McLaren et Vivienne Westwood que la tenue trouvera une certaine cohérence et qu'elle deviendra indissociable de la scène punk rock et de la subculture punk.

2.2.2.3. Malcolm McLaren, Vivienne Westwood et Sex

Malcolm McLaren et sa compagne Vivienne Westwood sont tous deux issus de la classe moyenne et ont un parcours atypique. Ils passent par des écoles d'art sans obtenir de diplôme, mais retiennent de leurs études un goût pour l'avant-gardisme et pour la provocation, renforcé par les idées situationnistes, ou dérivées du situationnisme, qui sont en vogue dans les universités et écoles d'art britanniques dans les années 1960. En 1971, ils reprennent une boutique sur la King's Road, quartier londonien associé pendant les années 1960 à la scène rock, la contre-culture et la mode, mais depuis tombé en déclin et rongé par les trafics de drogue⁶⁸⁷. Pourtant McLaren et Westwood entretiennent un rapport ambigu avec la contre-culture : ils méprisent les hippies car ils considèrent que leur musique est prétentieuse, leur attitude bourgeoise, et leur attachement au progrès social hypocrite et superficiel. Le couple s'inspire plutôt des années 1950, une période où le rock s'appelle encore rock'n'roll et qui est (selon eux) simple, énergique, anarchique même. Leur intérêt n'est pas purement nostalgique : ils sont fascinés par la culture illégitime de cette décennie, par l'esthétique des magazines pornographiques – qu'ils vendent dans leur boutique – et par les subcultures jeunes d'après-guerre, notamment les rockers et les teds. Ces derniers réapparaissent au début des années 1970, et McLaren et Westwood décident de rentabiliser leur fascination pour

⁶⁸⁶ Jeff Nuttall cité dans AUSLANDER, Philip. *Op. cit.*, p. 59.

⁶⁸⁷ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 8-9.

les années 1950 en concevant et en vendant des vêtements aux nouveaux teds, qui jusque-là avaient dû fabriquer eux-mêmes leurs vêtements ou les chercher dans les friperies. La boutique est baptisée *Let It Rock*, d'après une chanson de Chuck Berry, et connaît un succès immédiat. Elle fait l'objet de reportages dans plusieurs journaux nationaux et profite d'une vague de nostalgie pour les années 1950 que McLaren et Westwood avaient anticipée⁶⁸⁸. Cet engouement atteint un sommet en 1972 lorsque le festival *London Rock and Roll Show* qui se tient au stade de Wembley accueille des milliers de personnes venues voir des stars américaines de rock'n'roll tels que Jerry Lee Lewis, Little Richard ou Bill Haley ainsi que des artistes britanniques comme Billy Fury. McLaren et Westwood tiennent un stand au festival en espérant y vendre des vêtements qu'ils ont conçus pour l'occasion : des centaines de t-shirts avec l'effigie de Little Richard et le slogan *Vive le rock !* Les t-shirts ne se vendent pas, mais ce qui provoque véritablement la consternation du couple est de constater le conservatisme des teds, qui n'entretiennent pas le même rapport qu'eux avec les années 1950. McLaren et Westwood voient en la période une manière de critiquer la complaisance de la contre-culture – ou plutôt celle des hippies post-contre-culturels – et le *statu quo* en se concentrant sur les aspects les plus illégitimes et vulgaires de l'époque, alors que la plupart des teds considèrent la période comme un âge d'or auquel la révolution des mœurs et mutations sociales des années 1960 a mis fin. Lors du festival, ce conservatisme se manifeste par des huées poussées par le public lorsque Little Richard fait une référence à la lutte des noirs et qu'il adopte un style de performance jugé trop efféminé⁶⁸⁹. Mais la déception de McLaren et Westwood ne se limite pas à leur clientèle ted. Lorsque des musiciens tels que Jimmy Page, Marianne Faithful, les Kinks, ou encore Iggy Pop – qui arbore encore un look hippie – visitent la boutique, le couple déplore leur manque d'imagination et de fraîcheur. Ils décident alors de trouver un nouveau concept pour le magasin. Plutôt que de jeter le stock de t-shirts *Vive le rock !* invendus, ils les modifient afin d'essayer de les revendre sous une autre forme. Ils tentent de leur donner un aspect usagé, ils les délavent, les déchirent, et demandent même à leur fils de faire rouler son tracteur-jouet par-dessus⁶⁹⁰. Ils cherchent également de nouvelles sources d'inspirations : ils s'intéressent à des subcultures qui précèdent ou qui suivent les teds, comme les *pachucos*, les bandes de jeunes

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁹⁰ SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 102. On aperçoit une version d'un de ces t-shirts sur la photographie C9, volume 2, annexe C.

Mexicano-Américains qui portent des *zoot suits* dans les 1940, ou les bikers ou rockers des années 1950, qui comme les teds, connaissent un nouvel engouement au début des années 1970. McLaren et Westwood retiennent des bikers le cuir, les fermetures éclair, les clous et autres accessoires fixés sur les blousons de motards. Ils se livrent à plusieurs expérimentations vestimentaires en se réappropriant ces matériaux et accessoires : ils multiplient les fermetures éclair sur différents vêtements, ajoutent des slogans et des clous à leurs t-shirts, et utilisent des matériaux atypiques, tels que des pneus de vélo. Ils renomment la boutique *Too Fast To Live, Too Young to Die* au printemps de 1973. En octobre ils se rendent à New York pour présenter leur collection dans un hôtel pour le *National Boutique Show*, et se lient d'amitié avec Sylvain Sylvain, le guitariste des New York Dolls, groupe dont l'attitude scénique et la musique auront une influence considérable sur le punk rock. McLaren et Westwood sont fascinés par la décadence de New York et par l'iconoclasme des New Yorks Dolls, et souhaitent recréer cette ambiance à Londres. Ils s'engagent à concevoir plusieurs costumes pour le groupe et les font venir en Angleterre pour donner deux concerts. Suite à leur expérience new-yorkaise, le couple décide de ne plus se concentrer sur le *rétro* et sur les anciennes subcultures et souhaitent partir dans de nouvelles directions. Un jour, McLaren trouve un catalogue de la boutique de lingerie de Walthamstow qui fait de la publicité pour de la lingerie « scandaleuse » et du « prêt-à-porter glamour » : il a trouvé le nouveau concept de la boutique et de la prochaine collection de vêtements : la pornographie et les sexualités alternatives. En 1974, McLaren et Westwood renomment la boutique *SEX*. L'intérieur du magasin est peint en noir et le couple inscrit sur les murs des slogans du *Scum Manifesto* de Valerie Solanis, l'anarcho-féministe new-yorkaise qui a tenté de tuer Andy Warhol en 1968. Ils consultent des magazines vendant des accessoires de bondage et visitent les *sex shops* de Soho et s'inspirent pour leurs nouvelles créations des produits qu'ils y voient. Ils sillonnent également Londres et les alentours pour chercher des vêtements dans les marchés aux puces et les friperies. Vivienne Westwood rend visite à divers artisans liés à la communauté cuir. La boutique devient à plusieurs reprises la cible d'attaques de teds, qui perçoivent ce changement de cap comme une trahison, mais elle attire une nouvelle clientèle, plus jeune et passionnée par la mode. Un noyau d'une cinquantaine de personnes fréquente alors régulièrement la boutique et vient s'y habiller. Elle est fréquentée par des membres de la communauté LGBTQ – ce qui explique en partie pourquoi, plus

tard, les punks seront associés à l’homosexualité – par les *soul boys*⁶⁹¹, et par des jeunes issus des écoles d’art qui écoutent Lou Reed, les Velvet Underground, les Stooges et le funk⁶⁹². En 1975 Malcolm McLaren prend sous son aile les Sex Pistols, sur qui il exerce une influence considérable. Il devient leur manager et les encourage à se montrer le plus outrancier possible, pour assouvir son désir de provocation, mais aussi pour faire de la promotion pour la boutique : c’est SEX qui habille le groupe. La petite coterie de fans qui se forme autour des Sex Pistols, surnommée par la journaliste Caroline Coon *Bromley Contingent* d’après la banlieue de Londres dans laquelle vit certains de ses membres, est composée de jeunes étudiants d’écoles d’art qui apprécient l’iconoclasme de McLaren et Westwood. Après le succès inattendu des Sex Pistols, la boutique SEX devient l’épicentre de ce qui est bientôt surnommé le phénomène *punk*, terme qui est employé aussi bien pour faire référence à la musique effrénée de groupes comme les Sex Pistols, les Clash, ou les Damned que pour désigner leurs fans à l’apparence si particulière. A la fin de 1976, SEX est renommée *Seditionaries* et est re-décorée par l’architecte d’intérieur Ben Kelly. Son décor est industriel, avec des photographies grand format de la ville de Dresden bombardée. La nouvelle collection est beaucoup plus cohérente. Aux vêtements de bondage et aux chemises en mousseline *Destroy* à l’aspect vieilli viennent s’ajouter des accessoires tels que des brassards ornés d’une croix gammée où d’un A cerclé. Le symbole anarchiste est également présent sur l’étiquette de la collection, où l’on peut lire : « for soldiers, prostitutes, dikes and punks ». Le punk, qui est rapidement devenu un phénomène culturel reconnaissable à cause de l’intérêt des médias, est maintenant explicitement associé à la boutique⁶⁹³. La boutique de Malcolm McLaren et de Vivienne Westwood n’est pas la seule sur la King’s Road à vendre des vêtements insolites : il y a *Beaufort Market*, et *Acme Attractions* de Don Letts⁶⁹⁴, disc-jockey et acteur important sur les scènes punk et reggae de Londres. Mais les expérimentations de McLaren et Westwood sont bien plus radicales, et leur influence sur la tenue punk, de Londres jusqu’à Belfast et au-delà, est sans égal. Ils ne sont pas les seuls à pratiquer l’assemblage et le bricolage et à créer une esthétique qui est la synthèse de dizaines de styles différents – les jeunes *fashionistas* des écoles d’art le font déjà – mais ils y intègrent des vêtements, des matériaux, des accessoires qui proviennent de subcultures

⁶⁹¹ COLEGRAVE, Stephen *et al. Op. cit.*, p. 128 et 139.

⁶⁹² La boutique est également fréquentée par des hommes d’âge mûr qui prennent la boutique pour un sex shop.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 136.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 137.

ou de pratiques marginales ou taboues (BDSM⁶⁹⁵, communauté cuir, milieux LGBT)⁶⁹⁶ et introduisent des images ou des références qui n'ont encore jamais été intégrées à une tenue : des slogans situationnistes ou pseudo-situationnistes, le violeur de Cambridge (criminel qui fait la une des médias à l'époque), les cowboys gays demi-nus du photographe américain Jim French, etc. La simple commercialisation de cette esthétique n'aurait pas suffi à la populariser et à l'associer inévitablement au punk, mais McLaren et Westwood et leur boutique se trouvent au cœur de cette scène émergente. Ce n'est pas sous leur impulsion que le punk apparaît au Royaume-Uni, mais ils ont une influence considérable sur l'esthétique visuelle et sur l'iconographie du punk, comme le constate le journaliste rock Dave Laing : « the Sex Pistols milieu was... saturated in fashion consciousness »⁶⁹⁷. Lorsque les médias couvrent le phénomène pour la première fois, qu'il s'agisse de la presse musicale ou à scandale ou de la télévision, ils se focalisent sur les jeunes qui portent les tenues les plus extravagantes et adoptent l'attitude la plus provocatrice. Les Sex Pistols eux-mêmes sont habillés par la boutique et managés par McLaren. Les membres du groupe les Clash sont managés par un ami et rival de McLaren, Bernie Rhodes, qui partage son goût pour la provocation et le situationnisme. Les premières images des punks à être diffusées par les médias de masse mettent donc en scène des personnes qui, bien souvent, sont des membres du réseau social de Malcolm McLaren et de Vivienne Westwood, et c'est en s'inspirant de ces représentations que les jeunes qui sont attirés par le phénomène, mais qui se situent à l'extérieur de ce réseau, vont construire leur propre tenue punk. Si les médias s'intéressent tant au phénomène punk, et s'ils choisissent de se concentrer sur certaines de ses caractéristiques en particulier, c'est parce que McLaren et Westwood ont su saisir le *zeitgeist*. L'iconographie punk est la synthèse postmoderne de subcultures l'entourant et l'ayant précédées, mais elle distille également les peurs et angoisses de l'époque⁶⁹⁸. Au Royaume-Uni, contrairement aux États-Unis, le punk rock est donc associé à une tenue vestimentaire singulière et relativement cohérente dès son émergence.

Mais il ne s'agit pas ici de tracer une histoire des grands hommes. L'influence considérable de McLaren et de Westwood peut être attribuée, au moins en partie, à leurs intuitions et à leur

⁶⁹⁵ Le BDSM est un ensemble de pratiques sexuelles faisant intervenir la douleur, la contrainte, l'humiliation, etc. ainsi que la subculture associée à ces pratiques. Les lettres sont interprétées de diverses manières (en anglais : *bondage, discipline, dominance, submission, sadism, masochism*).

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 135.

⁶⁹⁷ LAING, Dave. *Op. cit.*, p. 114.

⁶⁹⁸ Voir chapitre 2.4.1.

créativité, mais elle n'aurait pas pu s'exercer si elle n'était pas liée au capital à leur disposition, qu'il soit financier, social ou culturel. Par ailleurs, de nombreuses autres figures, reconnues ou non, ont contribué à la formation de l'esthétique punk. Les membres des Damned, qui se situent initialement à l'extérieur du réseau social centré sur SEX, et qui sont les premiers à sortir un single et un album punk, élaborent une esthétique similaire, mais plus loufoque et hétérogène : le chanteur, Dave Vanian, porte un maquillage de vampire et parfois une cape – le groupe anticipe le rock gothique – alors que le guitariste, Captain Sensible, arbore un béret rouge, des lunettes de soleil excentriques (rondes ou en plastique) et monte parfois sur scène vêtu d'un tutu rose et d'une perruque. La tenue de chanteuses comme Poly Styrene (du groupe X Ray Spex), Pauline Murray (Penetration) et Fay Fife (les Rezillos) est tout aussi surréaliste : elles emploient des matériaux atypiques (la robe en nappe de table de Poly Styrene), des accessoires détournés et des couleurs criardes (orange, jaune, rouge)⁶⁹⁹. Hugh Cornwell, le chanteur des Stranglers, porte sur scène une chemise sur laquelle sont inscrites des vulgarités⁷⁰⁰. Cependant, de telles expérimentations vestimentaires ne se limitent pas aux musiciens qui montent sur scène, elles sont également menées dans la rue dans les villes de tout l'Archipel Atlantique par des jeunes passionnés par la mode avant-gardiste :

It was in the air. You could smell it. All over Britain young fashionable types, who had recently show a penchant for David Bowie and Roxy Music, liberally peppered with soul and funk, were secretly listening to Lou Reed, the Velvet Underground, the Stooges and Patti Smith. Those who last year wore brightly coloured peg trousers, plastic sandals and '50s garb were keeping a determined eye out for clothing that gave them an edge, that placed them just out of reach of Joe Public's comprehension, that put them... out there. The race was on to look more and more bizarre, but without looking foolish. People were scouring jumble sales for drainpipes and getting their mothers to knit them oversized mohair jumpers. The same youths were getting two, three, four or more earrings in one ear, cropping their hair and then bleaching it. For the last few years, a certain retro sensibility had stood your common or garden trendsetter in good stead, but by 1976, those days were numbered. This peculiar style was now becoming increasingly evident, but the music to accompany it was but a fledgling⁷⁰¹.

⁶⁹⁹ LAING, Dave. *Op. cit.*, p. 115.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁰¹ COLEGRAVE, Stephen *et al.* *Op. cit.*, p. 110.

Ces jeunes, comme ceux de la Bromley Contingent, ne font pas que suivre de manière passive les différents cycles de la mode. Beaucoup d'entre eux sont passés par des écoles d'art ou ont étudié dans des salons de coiffure à la mode, ce qui leur a transmis une connaissance pratique des théories de l'art ainsi que le goût de la provocation. Cela les conduit à s'intéresser aux pratiques avant-gardistes ou *underground* dans toutes leurs expressions. Ils s'inspirent de l'univers glam rock de David Bowie et Roxy Music tout autant que de la musique décadente et proto-punk de Lou Reed, des Velvet Underground, des Stooges et de Patti Smith⁷⁰². Ils sont fascinés par l'iconographie développée dans des films comme *Orange mécanique* (1971) ou *Cabaret* (1972) et par des comédies musicales comme le *Rocky Horror Picture Show* (1973 pour la pièce, 1975 pour le film). Ils pillent également les subcultures qui les précèdent ou qui subsistent toujours (les teddy boys, les rockers, les soul boys) ainsi que les modes qu'ils voient à Londres dans les boîtes de nuit gays ou lesbiennes que certains d'entre eux fréquentent, qu'ils soient eux-mêmes homosexuels ou non⁷⁰³. Il n'est sans doute pas étonnant que ce soit des jeunes de cette sensibilité qui, à Londres, deviennent les premiers fans des Sex Pistols, dont les premières représentations ressemblent davantage à de l'art performance qu'à des concerts de rock, et qui portent des vêtements conçus par Vivienne Westwood et Malcolm McLaren, eux aussi adeptes du pillage et de l'alchimie culturels. Le groupe de fans qui se forme autour des Sex Pistols concerne d'abord moins d'un millier de jeunes (entre 800 et 1 000 selon Steve Severin, bassiste de Siouxsie and the Banshees)⁷⁰⁴, mais il a une influence disproportionnée sur la tenue punk qui sera ensuite adoptée et adaptée par les futurs membres de cette subculture émergente, à cause de la diffusion dans les médias de leur image.

2.2.3. Diffusion de la tenue punk en Irlande du Nord

Ce phénomène précurseur lié à la mode avant-gardiste qui annonce le style punk n'est pas cantonné à la métropole. Il émerge simultanément dans plusieurs régions, y compris en Irlande du Nord. Dans la petite ville balnéaire de Bangor, où les résidents de Belfast et des alentours s'échappent le weekend pour danser, il existe une scène fascinée par la mode et par David Bowie, surnommée les Young Americans⁷⁰⁵. Malheureusement il existe très peu d'informations sur ces

⁷⁰² *Ibid.*

⁷⁰³ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 145-6.

⁷⁰⁴ COLEGRAVE, Stephen *et al.* *Op. cit.*, p. 158.

⁷⁰⁵ Voir chapitre 1.4.5.1.

jeunes, et nous n'avons pas réussi à les retracer, mais selon Dee, qui rédige actuellement un livre sur ce sujet, ils sont également connus sous le nom de *Clockwork Orange* ou *Quality Street Gang*, et émergent aux alentours de 1973⁷⁰⁶. Ils fréquentent une boîte de nuit du centre de Bangor nommé le Viking et portent des tenues exubérantes. Dee relate un épisode concernant l'un des membres des Young Americans :

Out of all the stories I have heard, the one that sticks in my Head the most, is Big Greg Keys story. The one were [sic] he had to run down High Street in Bangor, from the car park behind what is now Jenny Watts, to the Viking. That meant having to run past the Helmsman, which was full of Spide's [sic] and I do believe that also includes the Shankill Butcher 'Lenny Murphy' but get this, the big man is as camp as you like for starters and on that particular night he was dressed in a white wedding dress. You know, when ever [sic] I close my eyes and think of this story, I can almost picture him, all 6 foot and fuck knows how many inches tall dressed as a fucking bride. Now you have to remember, at that particular time, it was a little bit more than just ' frowned upon ' if you get my drift. Not only was it actually illegal here - in Northern Ireland to be homosexual, back then it was also very dangerous but did they care, did they fuck⁷⁰⁷.

Pour Dee, ces jeunes préparent le terrain pour le punk en expérimentant avec leur tenue vestimentaire et en adoptant des attitudes provocatrices, en dépit du danger que cela peut représenter pour eux dans une Irlande du Nord très conservatrice. Puisque c'est en grande partie à travers la mode que le punk séduit une première vague de jeunes – tout simplement parce qu'il y a au départ peu de groupes que l'on peut qualifier de punk, et encore moins d'enregistrements de leur musique – il n'est pas étonnant que ce soit à Bangor que le punk émerge pour la première fois en Irlande du Nord :

I think I first noticed [punk] in Bangor. It was more a fashion statement than a music thing then, I guess. I was driving home one evening when I saw a bunch of people walking into Bangor dressed in plastic bin bags and wearing safety pin earrings – one girl was carrying a kettle; I suppose it was as a handbag. There had been photographs in the Daily Mirror of these new punks in London. This was the new fashion template. These were the same sort of kids who the year before were wearing khaki shirts with ties tucked in underneath the fourth button down in the style of American G.I.s.

⁷⁰⁶ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

⁷⁰⁷ Dee. « The Trident ». *The Punk Trinity: The Tale of the Third City*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://www.thepunktrilogy.co.uk/?status=3&Chapt=16>

The sort of thing that Bryan Ferry was wearing in 1974/1975. Fashion in Bangor was always important but very little music of any account ever came out of there at that time...⁷⁰⁸

[My brothers] used to go to a nightclub in Bangor called the Viking and that's where... remember Belfast then you're talking about '74, '75, '76, there was no night life in Belfast. Belfast basically closed up at half seven at night, as far as the city centre was concerned, most people stayed within their own areas, so anybody who wanted to go out went to Bangor, that was the social [place to go to]... everybody went to Bangor on Friday and Saturday night...[...] There was various nightclubs. The Viking was like the [trendiest bar]... it was Northern Ireland's what you'd call trendy nightclub as in people would go... people were into fashion which would have been... pre-punk would have been Bowie or... that's where the military sorta look, the Young American look... [...] There is no sort of punk scene ... if there was one in Bangor it was more of a fashion-based thing⁷⁰⁹.

Brian Young, du groupe RUDI, le confirme :

As in London, a lot of the early 'punks' were ex-Roxy Music trendy fashion victims who were that little bit older and had been to London and could afford the clothes. I doubt if many of them ever listened to punk music, and a lot of 'em had soon moved onto whatever trend was next off the blocks. Meanwhile the rest of us couldn't have afforded a single Sex/Seditionaries T-shirt between all of us⁷¹⁰.

Le mépris affiché par Brian Young pour les Young Americans est indiqué par l'usage des guillemets autour du terme *punk* et les doutes émis quant à leur appréciation du punk rock. Ces jeunes, qui vraisemblablement disposent d'un capital financier suffisamment important pour leur permettre de se rendre à Londres pour acheter des produits dans la boutique de McLaren et de Westwood, sont réduits au statut de fashionistas volages et narcissiques. L'attitude de Brian Young révèle une des tensions existantes au sein du milieu et qui constitue une fracture qui suit sans s'y confondre complètement la ligne qui divise les classes moyenne et ouvrière. Par ailleurs, le témoignage de Young indique qu'il existe dès le départ une voie de communication directe entre le punk londonien et le punk nord-irlandais, ce qui semble indiquer que malgré la position

⁷⁰⁸ Davy Sims cité dans O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 155.. Sims est animateur radio à partir de février 1979 à la station nord-irlandaise Downtown Radio qui accueillera plusieurs groupes de punk et de new wave à l'antenne.

⁷⁰⁹ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

⁷¹⁰ Brian Young cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 189. D'après ces témoignages, il semblerait que les expérimentations vestimentaires des Young Americans de Bangor correspondent aux trois premières étapes par lesquelles est passée la tenue punk selon la chronologie établie par Frank Cartledge (voir chapitre 2.2.1).

périphérique de l'Irlande du Nord – en raison de sa géographie et de la persistance du conflit – il ne s'agit pas d'une région complètement isolée : les étudiants et les avant-gardes sont reliés par un même réseau de communication. Les Nord-Irlandais entretiennent des rapports culturels avec la Grande Bretagne et avec la République d'Irlande qui varient selon leur situation (appartenance ethno-nationale, classe sociale, niveau d'études). Jordan, de son vrai nom Pamela Rooke, vendeuse dans le magasin SEX, membre du Bromley Contingent et figure emblématique de la scène punk londonienne, semble confirmer la venue de jeunes Nord-Irlandais dans le magasin :

The shop had this very strange effect, it seemed to bring together all these kids from all over the place, and they didn't seem to be any limits to where people would come from to visit the shop. Y'know we'd have people coming from Northern Ireland and stuff and buying a load of things — all in one go, obviously⁷¹¹.

Ces jeunes visiteurs n'ont jamais été identifiés, mais si ce que Jordan affirme est vrai – et il y a peu de raisons d'en douter – ces jeunes passionnés de mode ont anticipé, voire facilité l'émergence du punk en Irlande du Nord. Si les premières formations punk proviennent de Belfast – et de Derry, mais la scène punk dans cette ville est d'abord tournée vers Dublin plutôt que vers les autres villes du nord – c'est dans la ville balnéaire de Bangor que les premières manifestations punks ont lieu. Les bars le Viking et le Trident fréquentés par les Young Americans commencent à diffuser des singles de punk rock. Ces boîtes de nuit à Bangor sont donc les premiers espaces commerciaux à diffuser de la musique punk, d'abord lors de *punk discos* puis en organisant des concerts. Quelques mois tard, le bar le Helmsman organisera des soirées punk et new wave⁷¹². En Irlande du Nord comme en Grande Bretagne, c'est donc d'abord par la mode ou la tenue que s'installe et se répand le phénomène punk, avant même qu'une véritable musique punk rock ne se soit cristallisée.

⁷¹¹ Ces déclarations apparaissent dans un documentaire, dont un extrait a été mis en ligne par Dee afin de tenter de prouver que le punk aurait émergé en même temps à Belfast qu'à Londres et à New York. Nous n'avons pas pu déterminer de quel documentaire a été tiré l'extrait. L'extrait est consultable en ligne à l'adresse suivante : « Jordan speaks ». *YouTube*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=Gud7bxT704Q>

⁷¹² LINK, Roland. *Op. cit.*, p 28.

2.2.4. La tenue punk en Irlande du Nord

Si les articles et accessoires cités dans la chronologie établie par Frank Cartledge (voir ci-dessus) se retrouvent à un moment ou un autre dans la tenue des punks nord-irlandais, celle-ci présente toutefois certaines spécificités. Même si la diffusion de la tenue punk est pratiquement immédiate pour une poignée de Nord-Irlandais – les Young Americans de Bangor – elle prend en général quelque temps pour se répandre dans toute la région. Toutefois, l'adoption d'une tenue ne dépend pas de l'existence préalable d'une scène musicale punk : plusieurs jeunes sans lien les uns avec les autres découvrent le punk de manière isolée et se constituent, chacun de leur côté, une tenue. C'est le cas notamment des jeunes qui vivent dans des petites villes, voire des villages dans des zones rurales. Même pour les fans londoniens, il est difficile de savoir comment s'habiller lorsque le punk émerge : « There was no information to be had. There were no style magazines and no Internet. You really had to scabble around and it was all word of mouth, so Malcolm [McLaren]'s shop just became a focal point »⁷¹³. En dehors de la métropole, il est encore plus difficile de s'informer, et très peu de jeunes intéressés par le punk ont les moyens ou la possibilité de se rendre à la boutique SEX. Certains tentent d'imiter les punks qu'ils aperçoivent dans la rue en Irlande du Nord ou lors de vacances en Grande Bretagne :

They looked so unusual, so different from all the people who went around with the blazers and flares, the Oxfords [shoes] and the long hair. And you'd see these ones running around in straight trousers. I mean, trousers like that, we'd have considered them drainpipes back then ⁷¹⁴.

Walking around Brighton in those two glorious weeks in July, we kept bumping into gaggles of punks, including a group of young punkettes, one of whom had a kettle slung over her overcoat and another who blew kisses to Aidy and me as we passed them. For someone who had grown in up in the monochrome streets of inner-city Belfast, where the merest hint of flamboyance or originality in your dress code could result in a hammering, these teenagers seemed like people from another planet, in equal part fascinating and fearsome⁷¹⁵.

Les jeunes Nord-Irlandais s'intéressant au punk qui n'ont pas l'occasion de voir de leurs propres yeux des membres de cette subculture émergente se tournent vers les pochettes de disques,

⁷¹³ Steve Severin (guitariste de Siouxsie and The Banshees) cité dans COLEGRAVE, Stephen *et al.* *Op. cit.*, p. 158.

⁷¹⁴ Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15.

⁷¹⁵ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 57.

les tabloïdes et les magazines de musique, notamment le *NME*, et tentent d'imiter les tenues qu'ils y voient.

I was *first* attracted to the Clash by all the pictures of the band in paint splattered clothing – the basic artistic overdrive appealed to me and I had to *hear it* expressed thru music, and, of course, it was wot I had hoped for⁷¹⁶.

For us punk rock fans in Derry, *NME* was the only way we could even see what the Clash or the Damned look like, never mind reading about them. They weren't on TV, Fleet Street didn't care about them unless they were running another 'Filth and the Fury' story and no one had thought of inventing the internet. *NME* was our encyclopedia of rock'n'roll, like those magazines you buy every week which build into the definitive history of the Second World War or Classic Cars or Patchwork Quilts⁷¹⁷.

La représentation du punk que transmettent – et que façonnent – les médias est parcellaire et subjective, puisqu'ils se concentrent sur les aspects et les individus les plus sensationnalistes de la scène punk. De plus, les photographies d'artistes qui apparaissent sur les pochettes d'album, dans les magazines ou les produits promotionnels font généralement l'objet d'un soin particulier. Les médias ne se font pas simplement le relais d'un phénomène préexistant, mais ils ne dénaturent pas non plus les phénomènes auxquels ils s'intéressent. Ils prennent part activement à la construction du phénomène punk. En Irlande du Nord, comme dans de nombreuses autres régions de l'Archipel Atlantique, les vêtements ou accessoires associés au punk sont difficilement accessibles car ils sont encore peu commercialisés lorsqu'émerge le phénomène. Il est possible de commander des vêtements et accessoires punks par mandat postal mais cela coûte cher⁷¹⁸. Il faut donc trouver d'autres manières de se constituer une tenue punk :

We D.I.Y customised our own clothes, safety pins, rips, chains, writing, badges: every punk cliché you could think of was used⁷¹⁹.

Back home in Belfast a fortnight later, I pulled my wardrobe apart and singled out those clothes I could transform into *DIY* punk. Torn blazers, Dr. Marten boots an army trousers were in, along

⁷¹⁶ *Alternative Ulster*, n°2, p. 2 ; les italiques correspondent à des passages du texte soulignés dans le fanzine par l'auteur de l'article.

⁷¹⁷ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 49.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

⁷¹⁹ Joe Donnelly (chanteur des Ex-Producers) cité dans O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 79.

with granddad shirts and ripped black jumpers; out went parallel trousers and bell-bottom jeans, along with jet-wing-collar shirts and steel-capped Oxford brogues. [...] I used [razor] blades to hack through my hair in order to create that messed-up spiky look I had seen first on Brighton's streets and later in downtown Belfast. [...] My mother [...] even designed my own bondage trousers made from stolen pieces of manhole tape and the buckles of old schoolbags⁷²⁰.

Les activités décrites ci-dessus – le fait de se reposer sur son propre savoir-faire et sur les ressources que l'on a sous la main, l'assemblage, la personnalisation ou la transformation de vêtements et d'accessoires, la décoration ou la modification de parties du corps, etc. – font partie d'un ensemble d'activités connu dans le milieu punk sous l'acronyme *DIY* (*do it yourself*), qui peut se traduire par l'expression *fais-le toi-même* : « [P]unk as cultural production was a crossover between media representations of punk fashion, the commercial clothing available and the 'Do It Yourself', jumble sale, 'make and mend' philosophy »⁷²¹. Au niveau local, les punks eux-mêmes prennent donc part à la construction du phénomène punk en tentant de reconstituer une tenue qu'ils perçoivent souvent comme étant déjà clairement définie : ils interprètent et produisent avec les langues et les outils à leur disposition, dans le contexte dans lequel ils se trouvent. Cartledge évoque son expérience personnelle dans la ville de Sheffield pour insister à la fois sur l'importance de situer l'expérience des punks dans un espace géographique particulier et de prêter attention à la manière dont les punks ont véritablement constitué et porté leur tenue plutôt que de se reposer uniquement sur l'entourage des Sex Pistols et la scène de la King's Road à Londres : « Mistakes, disorder, then practice makes imperfect, was how I lived punk. This experience stands apart from the historical and cultural theories I have read, in its fractured and chaotic assembly of an identity, constructed within a particular locality, over a number of years »⁷²². En ce qui nous concerne, le fait de se reposer sur les nombreux témoignages de la scène nord-irlandaise nous permet de donner une représentation plus juste de la tenue portée par les jeunes de Belfast, de Derry et d'ailleurs. En cherchant les références aux vêtements et aux accessoires dans les interviews, les souvenirs et les réponses aux questionnaires, il est surprenant de constater à quel point l'expérience des punks

⁷²⁰ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 57.

⁷²¹ CARTLEDGE, Frank. « Distress to impress? Local punk fashion and commodity exchange » SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 144-145.

⁷²² CARTLEDGE, Frank. « Distress to impress? Local punk fashion and commodity exchange » SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 143.

nord-irlandais – en matière de constitution d’une tenue – est semblable à celle des punks dans des villes de province en Grande Bretagne :

What is striking about punk rock as it existed in Wigan in comparison to the famous London version is its seemingly muted tones. One has only to watch the routinely trotted-out Granada footage of punk performances (mainly from *So It Goes*) to gain a taste of the subtle flavour of punk rock outside the capital. Filmed at Manchester venues like The Electric Circus and The Elizabethan Rooms at Belle Vue, the crowd at such gigs—almost certainly from all over the North West [of England]—are far from being the King’s Road fashion victims revered in punk literature. There are denim jackets, shirts with big collars and—horror— long hair⁷²³.

Les pantalons et vestes en jeans, cols larges, cheveux portés longs sont des vêtements liés à la mode dominante et sont donc dénigrés au sein de la subculture punk, mais de nombreux jeunes dans les villes situées loin de la métropole n’ont pas les connaissances ou les ressources nécessaires pour se constituer une tenue qui correspondrait aux critères punks. Pourtant, qui ne s’habille pas selon les codes punk risque de s’attirer la méfiance ou le mépris des autres membres de la subculture. Ainsi les membres du groupe Stiff Little Fingers suscitent la moquerie à cause de leur tenue. Le groupe, anciennement un groupe nommé Highway Star qui joue des reprises de blues-rock et de heavy metal dont le chanteur, s’est mis à jouer du punk rock sous la pression du guitariste Henry Cluney mais également à cause des recommandations de deux journalistes qui voient en ce phénomène une occasion pour le jeune groupe de percer dans l’industrie de la musique. Mais les jeunes locaux sont au courant de ce brusque revirement, et la « mauvaise » tenue est prise comme un indicateur important de cet opportunisme, comme l’atteste Paul Burgess, membre du groupe Ruefrefx, qui voit Highway Star se produire dans la maison de quartier qu’il fréquente avant leur transformation : « I don’t mean this in a macho way, but we were chalk and cheese. They wore flares and platforms and we wore skinners and D.Ms. They were hippies and we were corner boys. They loved prog-rock and we loved glam rock »⁷²⁴. Les membres de la subculture punk s’attendent à ce qu’il y ait une cohérence, une homologie entre la tenue et les valeurs que l’on associe à la musique et à la subculture, au risque de paraître inauthentique. Nous reviendrons sur la question de l’authenticité.

⁷²³ COBLEY, Paul. « Leave the Capitol » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 171.

⁷²⁴ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 34. Voir le chapitre 3.2.2.1.

En Irlande du Nord, la tenue punk varie selon l'espace et le temps, avec certains punks arborant une tenue dont les marques du *DIY* sont évidentes, et d'autres incorporant des vêtements achetés directement à Londres. A la fin de la décennie, les vestes et bottes en cuir prendront une place de plus en plus importante, et la crête fera son apparition, mais même à cette époque la tenue ne sera pas complètement homogène, comme l'indiquent les témoignages et images d'archives⁷²⁵. La tenue nord-irlandaise présente en réalité peu de spécificités locales au niveau de l'esthétique de la tenue : c'est la manière dont cette tenue sera assemblée qui présente des particularismes, mais là encore, nous le verrons, les parallèles sont plus nombreux que l'on pourrait le croire. La seule exception à ce constat est le cas des Undertones, qui portent des pantalons larges aux jambes légèrement évasées, des bottes plutôt que des chaussures – mais pas des Dr Martens – et, comme la plupart des jeunes de Derry en 1977, des blousons Wranglers (« jamais Levis »). Cela est dû en partie au fait que les membres des Undertones proviennent tous de familles aux revenus modestes : Michael Bradley fait référence aux traces de couture sur ses pantalons rallongés par sa mère qui ressemblent aux cernes d'un tronc d'arbre. Mais même lorsqu'ils ont de l'argent à leur disposition, en plus de parkas Lord Anthony (« green or blue ») plutôt associés à la subculture mod, ils achètent de temps en temps des articles devenus de rigueur dans la tenue punk : pantalons-cigarettes, vestes en cuir, *creepers*, mais jamais de vêtements de bondage ou à fermetures éclair multiples. Les Undertones savent très bien comment s'habillent leurs idoles et les membres de la subculture punk, car ils lisent assidument le *NME* et « croyaient chaque mot. Examinaient chaque photo ». Ils comprennent très bien l'importance de la tenue. Par ailleurs, contrairement aux Undertones, les premiers fans du groupe et les punks de Derry portent des Dr Martens, vestes cloutées, pantalons de bondage *DIY* et arborent des coiffures punk⁷²⁶. Le refus des Undertones d'adopter une tenue typiquement punk découle d'une démarche particulière. C'est ce qu'explique Greg Cowan des Outcasts, un groupe parfois critiqué par d'autres membres de la scène punk pour leur adoption d'une tenue punk ultra-orthodoxe : « The Undertones were slightly different in that they went for a completely counter-look. They purposefully decided “we're going to look like spides” y'know and that was their look »⁷²⁷. Comme nous l'avons remarqué dans la partie précédente, *spides* est le terme donné aux jeunes hommes issus de la classe ouvrière décrits comme suivant la mode

⁷²⁵ Voir volume 2, annexe C. Les traductions sont les nôtres.

⁷²⁶ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 48)

⁷²⁷ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

dominante, adoptant des postures masculines traditionnelles et se méfiant voire s'en prenant à toute expression de la différence. Alors que le terme (encore employé aujourd'hui) est associé depuis la fin des années 1980 à la mode *casual* (survêtements de sport, casquettes, baskets), dans les années 1970 les *spides* s'habillent en Wranglers, chaussures Oxford et pulls, et portent des moustaches et des cheveux longs⁷²⁸. La tenue des membres des Undertones, même si elle est une variation de celle des *spides*, se rapproche plus de celle-ci que de la tenue punk traditionnelle. Le choix des Undertones peut se lire en lien avec le contexte culturel nord-irlandais où toute manifestation d'ostentation ou d'arrogance est déplorée, attitude renforcée dans une petite ville comme Derry. Mais les Undertones, comme tous les punks, sont également farouchement élitistes, comme le révèlent les mémoires de Michael Bradley. Leur rejet des aspects les plus ostentatoires de la tenue punk ne signale pas un désaveu de l'expression de la différence mais indique qu'ils mettent l'accent sur la valeur punk de « l'authenticité »⁷²⁹.

2.3. Le *DIY* et la constitution d'une tenue punk

2.3.1. Authenticité et capital subculturel

L'authenticité est problématique, aussi bien en tant que concept qu'en tant qu'idéal recherché par l'individu punk. Dans le langage courant, le terme renvoie à la manifestation et à l'expression spontanées de l'être ou de la personnalité ; cela implique donc que ce qui est manifesté découle naturellement et sans effort de l'individu. Et pourtant, en tant que concept sociologique – et appliqué notamment aux subcultures – il apparaît non pas comme un phénomène spontané mais comme la conformité aux hiérarchies construites au sein d'une subculture donnée, et donc comme un gage d'appartenance à celle-ci. Ces hiérarchies sont à la fois internes et externes. Elles se construisent par contraste avec la culture dominante ou avec d'autres expressions subculturelles (le punk est « pas *straight* » ou en Irlande du Nord « pas *spide* », mais est aussi « pas hippie », « pas skinhead », « pas mod », etc.). Elles se structurent également à l'intérieur même de la subculture, ce qui requiert de la part de chaque membre un ensemble de connaissances et de savoir-faire : il faut savoir discerner les biens, informations et pratiques qui sont valorisés dans la

⁷²⁸ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 61.

⁷²⁹ En cela ils anticipent les micro-cultures et les scènes dérivées du punk qui émergent à la fin de la décennie et dans les années 1980 : les scène anarcho-punk en Europe et hardcore aux Etats-Unis, avec leurs tenues simples et austères (t-shirts, jeans, bottes).

subculture de ceux qui le sont peu ou pas, et savoir les mobiliser au quotidien de manière à ce que le processus apparaisse comme naturel aux autres membres de la subculture. Le concept d'authenticité se confond donc avec ce que la sociologue Sarah Thornton appelle *capital subculturel* dans une étude consacrée à la culture *rave* du début des années 1990⁷³⁰. Selon Thornton, le capital subculturel est une forme de distinction sociale qui opère selon la même logique que le capital culturel conceptualisé par Bourdieu, mais il s'inscrit dans un contexte différent : celui des subcultures plutôt que les domaines où évoluent des personnes dotées de grands volumes de capital économique, culturel et social. Le capital subculturel peut être « objectifié », et apparaît alors par exemple sous la forme de coupes de cheveux ou de vinyles, ou « incarné » (*embodied*), et se manifeste alors par le fait d'être « au courant » (*in the know*) et d'employer l'argot du groupe. Que l'on mobilise le concept d'authenticité ou de capital subculturel, il est évident que l'on ne devient pas punk ou membre de toute autre subculture par simple profession de foi ; l'adhésion n'est pas acquise une fois pour toute mais est le résultat d'un processus constant, une production narrative quotidienne (« narrative work of everyday life »)⁷³¹. L'individu qui aspire à rejoindre la subculture punk doit intégrer les hiérarchies externes et internes, connaître les frontières entre ce qui est punk et « pas punk » ou « moins punk » et suivre cette ligne en ajustant sa performance.

La distinction et la connaissance des hiérarchies se manifestent en grande partie par le style de consommation, ce qui dans le punk concerne avant tout la musique et la tenue⁷³². Or les hiérarchies sont liées au contexte local et s'inscrivent dans l'expérience vécue et le quotidien des punks : elles peuvent varier dans l'espace – entre subcultures mais également entre les différentes scènes à l'intérieur d'une même subculture – et dans le temps. L'individu qui souhaite s'insérer dans une subculture donnée, ou qui y participe déjà, doit donc être conscient de l'existence d'une multiplicité de normes et être prêt à modifier ses pratiques afin de s'y conformer. Les normes ou hiérarchies sont souvent difficiles à identifier clairement ou à décrire puisqu'elles sont perçues ou présentées comme naturelles et sont rarement explicitées. Il est pourtant possible de dégager quelques grandes lignes.

⁷³⁰ THORNTON, Sarah. « The Social Logic of Subcultural Capital [1995] » dans GELDER, Ken, THORNTON, Sarah. *The Subcultural Reader*. Londres : Routledge, 1997, p. 200-209.

⁷³¹ FORCE, William Ryan. *Op. cit.*, p. 290.

⁷³² *Ibid.*, p. 291.

La subculture punk nord-irlandaise est translocale, dans le sens où elle est inscrite dans un contexte culturel, social, économique, historique et politique local et spécifique, avec tout ce que cela implique (relations particulières avec l'autorité et avec les membres de groupes ethnographiques différents, infrastructures culturelles sous-développées, généalogie musicale complexe, etc.), mais elle participe également d'un phénomène culturel qui ne se réduit pas à l'échelle de l'Archipel Atlantique ou même à la sphère culturelle anglo-américaine mais qui se diffuse dans tout le monde occidental et au-delà⁷³³. Les scènes punk locales sont liées les unes aux autres par des réseaux médiatiques (presse musicale, fanzines, correspondance, etc.) et commerciaux (industrie de la musique, petits entrepreneurs, programmeurs, etc.). En tant que subculture liée à un phénomène mondial, et en raison de sa proximité avec la scène londonienne, épicerie du punk européen, le punk nord-irlandais partage avec celle-ci la majorité de ses hiérarchies. A Londres et à Manchester comme à Belfast et à Derry, le punk se distingue à la fois de la culture dominante, qui est largement partagée par tous en raison de l'hégémonie des médias de masse, et des autres subcultures, qui apparaissent sous une forme ou une autre dans la majorité des villes du Royaume-Uni. Par exemple, la musique disco, le soft rock, le rock progressif et le heavy metal sont rejetés par les punks, tout comme le sont les cheveux portés longs, la pilosité faciale et les pantalons aux jambes évasées. A l'intérieur de la subculture, les hiérarchies internes confèrent plus d'authenticité ou de capital subculturel à certains groupes qu'à d'autres. Les Sex Pistols et les Clash sont jugés plus « authentiques » qu'Elvis Costello ou que les Boomtown Rats qui seront considérés comme new wave. Les frontières sont floues, fluides et souvent érigées de manière arbitraire et sont donc contestées par différents membres dans la subculture. Une formation musicale comme les Jam sera considérée par certains comme authentiquement punk, mais par d'autres comme un groupe mod qui profite de la vague punk. Cependant, en tant que scène régionale et locale, le punk nord-irlandais instaure ses propres hiérarchies externes et internes, qui sont bien souvent des déclinaisons de celles partagées dans la sphère punk globale. Ainsi les showbands, qui font toujours partie du paysage musical irlandais des années 1970 sous une forme ou une autre, sont universellement méprisés. Le groupe Stiff Little Fingers est souvent critiqué par les punks nord-irlandais pour avoir été un *cover band* de heavy metal (Highway Star) qui a décidé de devenir punk par opportunisme. Par ailleurs, la mise en valeur dans l'imaginaire punk du fait local, qui

⁷³³ Voir chapitre 1.3.1.

transparaît dans la musique (accents locaux, couleur locale dans les paroles plutôt que l'accent transatlantique des chanteurs pop et références à l'imaginaire américain) apparaît également en Irlande du Nord, et se manifeste non seulement comme un rejet de la culture dominante américaine (« Stuff the USA », chantent les Rip-Offs⁷³⁴) mais se traduit également par une relation ambiguë avec Londres, qui est à la fois une référence (en tant que haut-lieu du punk), un tremplin pour les talents émergents – de nombreux groupes s'y installent – et une scène rivale à laquelle on veut se mesurer et que l'on souhaite surpasser. Londres et l'Angleterre sont donc également ce contre quoi les punks nord-irlandais vont construire leur propre identité et mesurer leur propre authenticité. Ainsi les punk nord-irlandais se vantent à tort ou à raison du fait qu'ils font l'expérience au quotidien de ce à quoi les punks londoniens ne peuvent qu'imaginer dans leurs textes (l'anarchie, la violence intercommunautaire, l'absence d'opportunités liés à un conflit, etc.)⁷³⁵. Ils prétendent que le punk, phénomène de mode à Londres, a en Irlande du Nord une véritable raison d'être. A cela s'ajoute la traditionnelle méfiance provinciale de la métropole ainsi que le mépris irlandais de tout ce qui semble relever de l'ostentation ou de la « frime ».

Les jeunes Nord-Irlandais qui souhaitent être reconnus comme punks doivent donc connaître et intégrer les normes définies par les hiérarchies qui délimitent les frontières de la subculture à la fois dans la sphère globale et dans leur propre région. Or si l'authenticité ou le capital subculturel se structurent en grande partie par le biais de l'opposition à une culture perçue comme dominante, ils se construisent également de manière positive par la mobilisation de normes valorisées dans la subculture : l'individualisme, par exemple, où « l'éthique *DIY* », qui est tout particulièrement valorisée dans le punk. Le *DIY* peut être appliqué à diverses pratiques – production musicale, littéraire, artistique – mais pour la majorité des punks, elle est liée à la production d'une tenue. La tenue est donc la manière la plus immédiate de signaler que l'on dispose d'un volume important ou suffisant de capital subculturel. Comment une tenue peut-elle être interprétée comme plus ou moins punk, plus ou moins authentique ? Pour répondre à cette question, il est sans doute utile de donner un contre-exemple, et de faire référence au faux-pas des membres des Outcasts. En effet, la question de la tenue et de l'authenticité est le sujet d'un court

⁷³⁴ Cette opposition à la culture américaine est à nuancer. Voir le chapitre sur le punk « pop », 3.2.4.1.

⁷³⁵ En réalité, comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, le taux de criminalité de l'Irlande du Nord est plus bas que celui en Angleterre et au Pays de Galles.

reportage écrit par le journaliste Louis Malcolm et intitulé « Who loves to hate ya, baby ? », qui figure en première page d'un numéro du *Belfast Newsletter* datant du vendredi 13 janvier 1978 – le lendemain du premier concert de RUDI et des Outcasts au Pound – et est l'un des rares articles traitant du phénomène punk à paraître dans un des quotidiens « sérieux » d'Irlande du Nord⁷³⁶. Nous retranscrivons ici l'article en entier :

BALLROOM dancers would have run for their lives had they been at the Pound Hall in Townsend Street, Belfast, last night.

Their feet would have been well and truly “lost” had they attempted actually to dance.

The latest ‘in’ music to hundreds of teenagers in the city – punk rock – is certainly not for tip-toeing through the tulips.

You are liable to be spat on – at least.

On stage were the “Outcasts,” considered by other punk bands to be just that.

Most punk groups come from working class areas, but not the Outcasts. They hail from the Malone Road [Belfast's most exclusive neighbourhood] and wear plastic type clothes which it was darkly rumoured in corners of the hall to have been bought at great cost in the punk's paradise of King's Road, London.

“But that's just not true,” protested 17-year-old singer Greg Cowan.

Greg was wearing a black tunic and black motor-cycle trousers liberally adorned with chains, strips of cloth zips and belts and a couple of locks.

“This little lot would not have cost me more than £7 [over £30 in 2016],” he said, “so where do they get their rumours from?”

“It's just that people love to dislike us,” said his 20-year-old brother Martin. “But we don't care, we have a lot of fans as well.”

Most punk bands wear denims and boilersuits but that's not the image of the Oucasts, whose other members are 19-year-old Colin Cowan (yes, they're all brothers) and 18-year-old Colin Getgood.

⁷³⁶ Même si l'article figure en première page, le gros titre de ce numéro est le suivant : « UDA man shot dead in ambush ». Comme toujours en Irlande du Nord, la réalité du conflit s'impose dans la vie quotidienne.

And to demolish completely that Malone Road upper crust image, they volunteered their occupations. Greg and Colin are house painters, Martin is a road sweeper and Colin Getgood is on the dole.

But hush! What of their vivacious manageress Tara Winter (18), of Malone Road.

“I’m going to Cambridge in October to do law,” she said. “Doesn’t that fit in well?”

And what does your father work at?

“We’ll leave that one out,” she replied, but a malicious whisper from an opponent of the Outcasts standing at the edge of the stage informed rightly or wrongly... “a banker”⁷³⁷.

Les Outcasts, un des groupes-phares de la scène nord-irlandaise, est loin de faire l’unanimité parmi les individus ayant participé à la subculture punk des années 1970, comme nous l’avons constaté dans la partie précédente⁷³⁸. Nous nous concentrons ici sur la question de la tenue, soulevée dans l’article ci-dessus. L’auteur se trompe lorsqu’il dit que la plupart des membres de groupes de punk en Irlande du Nord portent des « vêtements en jeans et des bleus de chauffe ». Le groupe RUDI est connu – et souvent raillé – pour l’habitude qu’ont ses membres de porter des bleus de chauffe à leurs débuts, et les vêtements en jeans sont portés par des groupes de power rock ou de pub rock assimilés au punk mais assez rarement par des groupes véritablement associés à la subculture. La référence aux jeans s’explique peut-être par le fait que le Pound, où le journaliste s’est rendu pour son reportage, est un bar qui avant d’accueillir des groupes de punk a déjà l’habitude d’organiser des concerts de groupes de rock plus classiques. Quoi qu’il en soit, l’auteur met en évidence l’une des querelles internes à la subculture punk nord-irlandaise, et notamment à la scène de Belfast : en effet, les frères Cowan, qui ont fondé le groupe les Outcasts, viennent d’un milieu aisé, malgré leurs protestations dans l’article. Greg Cowan nous a avoué pendant un entretien que le groupe est soutenu financièrement et logistiquement par ses parents (achats d’instruments, acheminement en voiture jusqu’au lieu des concerts, etc.), à condition que les jeunes frères continuent de s’investir au quotidien dans l’entreprise familiale. Le père, un peintre-décorateur issu d’un quartier ouvrier protestant s’était enrichi à travers son travail et avait installé la famille dans la Malone Road, une des rues les plus prestigieuses de Belfast⁷³⁹. Or détenir

⁷³⁷ *Belfast Newsletter*, 13/01/78.

⁷³⁸ Voir chapitre 1.5.1.5.

⁷³⁹ Voir volume 2, annexe G.

un volume important de capital économique a tendance à être mal vu dans la subculture punk, et c'est pourquoi les frères Cowan tentent de compenser en adoptant des postures punks et ouvrières presque stéréotypées. Cela explique la violence qui est associée au groupe et à ses fans (les Locusts) ainsi que leur rapprochement – généralement effacé de l'histoire – avec le phénomène skinhead. Le capital économique des membres des Outcasts est investi dans l'acquisition de vêtements et d'accessoires à intégrer dans la tenue punk, qui, ils l'espèrent, leur permettront d'accumuler du capital subculturel. Les membres des Outcasts ne sont pas les seuls punks à acquérir des vêtements ou accessoires par des voies marchandes classiques, mais pour les autres, il s'agit en général d'une habitude occasionnelle, ou d'un investissement personnel tellement important que l'acte est perçu comme un sacrifice :

The dress style was harder to put together; you couldn't buy the real punk clothes in Belfast early on, though on a trip to London in Feb '78 I managed to buy a Destroy t-shirt from Seditonaires [Seditonaries] on the Kings Road – that was a very odd and scary shop, and I'd never seen a place like it⁷⁴⁰.

En effet, certains articles punk coûtent très chers. Tony se rappelle que les vestes en cuir de motard coûtent à la fin des années 1970 autour de £52, ce qui reviendrait pratiquement à £235 aujourd'hui⁷⁴¹ ; dans ses mémoires, Henry McDonald donne le prix de £50 (£206 aujourd'hui) pour une paire de pantalons bondage de la marque *Boy* commandée de Londres et £60 (£270 aujourd'hui) pour une veste en cuir⁷⁴². Les vêtements de la marque SEX ou Seditonaries, conçus par Vivienne Westwood, sont chers – les t-shirts coûtent £15 (£96 aujourd'hui, l'équivalent d'une semaine de salaire pour beaucoup de jeunes londoniens), et les pulls en mohair se vendent à £20 (£129 aujourd'hui)⁷⁴³. Cela semble indiquer que le jeune Greg Cowan exagère lorsqu'il insiste dans l'article sur le fait que sa tenue lui a seulement coûté £7 (presque £32 aujourd'hui). Mais acheter un t-shirt Seditonaries ne fait pas d'un punk un paria. Ce n'est pas le fait même d'acheter un article qui est condamné mais le fait d'en faire *trop*. Comme le souligne Sarah Thornton: « Nothing depletes subcultural capital more than the sight of someone trying too hard »⁷⁴⁴. C'est

⁷⁴⁰ Joe Donnelly cité dans O'NEILL, Sean *et al. Op. cit.*, p. 79.

⁷⁴¹ Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15.

⁷⁴² Equivalent en livres selon les taux de change de 2014. <https://www.measuringworth.com/ukcompare/>

⁷⁴³ COLEGRAVE, Stephen *et al. Op. cit.*, p.128.

⁷⁴⁴ THORNTON, Sarah. « The Social Logic of Subcultural Capital [1995] » dans GELDER, Ken *et al. Op. cit.*, p. 202.

l'impression que donnent les membres des Outcasts. Lors d'un entretien, Greg Cowan nous a fait part de ses habitudes de consommation : « Once you'd started playing you had a few quid and you started [inaudible] and I'd fuckin', I'd get my month's wages and fly to London, just walk up the King's Road and buy everything. I wish I'd kept a lot of that »⁷⁴⁵. Mais si les membres des Outcasts espèrent ainsi accumuler du capital subculturel, cette stratégie se retourne contre eux, comme l'indique l'article ainsi que les commentaires entendus lors de notre travail sur le terrain : de nombreux punks voient d'un mauvais œil ce qui est perçu comme une tentative de s'acheter du capital subculturel. Dans d'autres subcultures, tels que les mods, qui réapparaissent à la fin des années 1970, l'acquisition d'articles chers et prestigieux est hautement valorisée, mais pas dans le punk. Cela est dû au lien qui est établi dans la subculture punk entre authenticité (ou capital subculturel) et *DIY*. De manière générale – et cela vaut autant pour la subculture punk nord-irlandaise des années 1970 que pour les micro-cultures qui en sont dérivées et qui émergent au cours des années 1980 – plus une tenue est considérée comme étant le produit d'une pratique *DIY*, plus elle est valorisée au sein de la subculture. La pratique du *DIY*, d'abord issue d'une nécessité, puisqu'il est difficile de se procurer une tenue punk loin de Londres, devient rapidement une valeur en soi : la *DIY ethic*. Dans ce contexte le terme *ethic* ne renvoie pas tant à l'idée d'une question de moralité qu'à un ensemble de principes, de pratiques et de règles de conduite qui sont propres au fonctionnement d'un groupe. La pratique du *DIY* est une composante à tel point essentielle du fait punk que là où elle semble faire défaut, elle signale un manque de sincérité et d'engagement de la part de l'individu ou du groupe qui réclame son appartenance au punk ; en d'autres termes, un manque d'authenticité. Tony, issu d'une famille prolétaire de West Belfast, regrette le fait que des articles de prêt-à-porter chers aient petit à petit remplacé les tenues *DIY* :

By 1979, the fun element was beginning to disappear from punk. Jeans and Harringtons and trainers were being replaced by tartan bondage trousers, bikers' jackets and motorcycle boots. Hair was going from a suede-head to dyed Mohican. Not only did I hate all these fashions and looks, I couldn't afford them anyway. As usual, the middle classes had got hold of a genuine working class movement and spoiled it⁷⁴⁶.

⁷⁴⁵ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

⁷⁴⁶ Tony cité dans COOPER, Adam, *et al. Op. cit.*, p.171-2.

La dernière déclaration de Tony peut prêter à confusion, car en réalité le punk n'est ni un mouvement social, ni un phénomène lié uniquement à la classe populaire. Nous avons vu que des personnes issues des classes moyennes (Malcolm McLaren et Vivienne Westwood, les jeunes fashionistas de Paris ou de Bangor) ont une influence considérable sur la forme que prend le punk. Par ailleurs, de nombreux jeunes issus des classes populaires, qui obtiennent un emploi plus tôt que ceux qui partent étudier à Belfast, Dublin ou en Grande Bretagne, ont un revenu disponible qu'ils peuvent utiliser pour acheter des vêtements. Cependant, même ceux qui peuvent se le permettre ne sont pas toujours prêts à dépenser autant d'argent sur ce type d'articles. Comme le dit Tony, qui est ensuite devenu un mod, « I would rather spend £90 on a suit that would last than a jacket »⁷⁴⁷. Mais plutôt que d'être la manifestation d'une lutte sociale, il semblerait que ces propos reflètent la frustration de punks qui prennent à cœur l'éthique *DIY*. Les punks qui achètent leur tenue toute prête peuvent être accusés de vouloir augmenter leur capital subculturel d'une manière abusive. Or en passant outre le *DIY*, ils sont considérés comme des arrivistes par ceux qui ont obtenu leur capital subculturel avec plus d'efforts et par des moyens autres que purement financiers. Cette attitude apparaît clairement dans les témoignages :

I never went for the commercialised punk look - leather jackets / mohicans etc. I thought the whole point was to make your own clothes and look so it would have been taking bits away from clothes, adding bits in, wearing unusual stuff that looked out of place - my Dad's raincoat or second hand cardigans or jumpers with holes in them. I used to spray bleach on them or rip things off to make them look messy (Tony).

I always changed how I looked. most [sic] clothes would have been second hand, ripped up, dyed or handmade. I never bought from rip off or the back of the *NME*. *I always thought that was a sellout* (I had a black Mohican through school, then I started [sic] to shave it more, [d]ye it different colours etc once I left school at 16) (Sheena).

Can't remember where I got my clothes, probably places like Primark and second hand shops. *I know I didn't buy clothes that were marketed for punks*. I wore leggings or patterned tights, black skirts or shorts over the leggings, baggie t-shirts or hoodies. My hair was bleached blond for a long time (Julia)⁷⁴⁸.

⁷⁴⁷ Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15.

⁷⁴⁸ Ces citations sont tirées des réponses à notre questionnaire. C'est nous qui soulignons.

This was the period before the uniform-punks took over, the people who thought you were uncool if you didn't have £50 Boy bondage trousers and £60 shiny leather bike jackets. Prior to uniform punk (we all succumbed in the end) there was a *DIY* democracy to our clothes and general image⁷⁴⁹.

Disillusioned by the commercialisation of punk by 1980, those must-have Boy bondage trousers imported from Chelsea costing £50, I rebelled again⁷⁵⁰.

Une tenue punk qui a été constituée par des méthodes *DIY* ou par l'assemblage d'articles trouvés dans les armoires de ses parents ou dans les friperies est donc considérée comme plus authentique qu'une tenue dont tous les éléments ont été achetés tels quels ou avec peu de modifications⁷⁵¹. Mais comment expliquer le fait que le *DIY* soit tant valorisé dans la subculture punk et que cette pratique soit retenue comme l'un des principaux critères d'authenticité ?

2.3.2. *DIY* et « empowerment »

Le concept de *DIY* surgit encore et encore dans les histoires du punk et dans les témoignages des acteurs de ce milieu, comme l'attestent les extraits suivants :

This book is an attempt to reveal the human legacy of the past. The legacy of punk is simple: the immediate implementation of D.I.Y. grassroots culture among the young. No distance. Form a band, start a blog, become an artist, a DJ, a guitar player, an editor⁷⁵².

The ideals of access – which have since been expanded by the internet – have become one of Punk's enduring legacies. The Sex Pistols had sung 'no future' with such force that it seemed like a curse: doing it all yourself – making, producing and releasing your own record/fanzine/book/film (like

⁷⁴⁹ Henry McDonald cité dans O'NEILL, Sean *et al. Op. cit.*, p. 112.

⁷⁵⁰ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 67.

⁷⁵¹ Ce type de critique adressée aux punks qui sont considérés comme moins sincères ou « authentiques » persiste encore aujourd'hui dans les milieux punks, selon Monica Sklar : « The nature of a chain store means mass produced and widely distributed, as well as unknown recipient of the consumer's money, as compared to internal community, *DIY*, and distinct. The term *mall punk* has emerged within the punk community as a snarky reference to [chain store] shoppers... The phrase indicates a notion of buying an image rather than living a lifestyle » (SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 117). Pourtant il n'est pas toujours aisé de discerner entre la tenue « authentique » et « l'uniforme » : « It can be impossible to truly tell who has put their items together straight off the merchandising displays [in a chain store], and who carefully crafted their day's attire through things collected through hard-fought experiences » (*Ibid.*, p. 118).

⁷⁵² KUGELBERG, Johan. « On Punk : An Aesthetic » dans KUGELBERG, Johan, *et al. Op. cit.*, p. 46.

Crass) – and federating with other minds became the hidden positive to Punk’s much-flaunted negative, a practical decentralization with infinite possibilities⁷⁵³.

[The] “do-it-yourself” (*DIY*) ethic... states that punks should not be content with being consumers and spectators but instead should become active participants in creating culture by starting their own fan magazines (commonly known as “zines”), creating their own record labels, starting their own bands, and creating a network of venues for live performance. The idea has been that these media should, as much as possible, be autonomous from the culture industry and the “mainstream” media to serve as alternative forms of cultural production that can facilitate artistic experimentation by minimizing the impact of commercialization⁷⁵⁴.

Ces extraits sont représentatifs des discours sur le *DIY* que l’on peut lire habituellement dans les ouvrages sur le punk, et nous pouvons donc nous appuyer sur eux pour dégager plusieurs observations. Tout d’abord, le *DIY* est invoqué pour faire référence à la production et à la distribution de disques ou de publications (livres, fanzines, blogs) ou à l’organisation de manifestations musicales par des individus ou des groupes opérant au sein de réseaux médiatiques et commerciaux qui sont internes à la subculture et donc *relativement* autonomes. Aucune mention n’est faite de vêtements – nous sommes à nouveau confrontés à la perception de la tenue et de la mode comme étant une considération, sinon illégitime, du moins secondaire – et pourtant le terme de *DIY* apparaît régulièrement lorsque les punks eux-mêmes parlent de la constitution de leur tenue lors d’entretiens ou dans les histoires orales des scènes punk. Alors que le *DIY* est employé par presque tous les punks à des fins vestimentaires, ceux-ci sont moins nombreux à avoir créé un groupe, un fanzine ou un label.

Ensuite, la pratique du *DIY* et les réseaux décentralisés qu’elle permet de mettre en place sont accessibles à tout un chacun (« no distance »), puisque l’accent est mis sur le mode de production – autonome – autant que sur le produit fini ; dans le milieu punk, le perfectionnisme existe, mais n’est pas une valeur essentielle comme elle l’est dans le milieu du rock progressif (pour la musique) ou parmi les mods (pour la tenue). La recherche de l’excellence comme fin en soi peut même paraître suspecte. L’accessibilité et le caractère démocratique du *DIY* en font par ailleurs une pratique « humanisante » (« human legacy »). La distance entre l’individu et l’objet,

⁷⁵³ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. xv.

⁷⁵⁴ MOORE, Ryan, ROBERTS, Michael. « Do-It-Yourself Mobilization: Punk and Social Movements ». *Mobilization*, 2009, vol. 14, n°3, p. 275.

entre l'individu et le groupe, et entre les individus eux-mêmes se voit réduite puisque la pratique du *DIY* s'inscrit dans des réseaux internes à la subculture, donc dans une échelle nécessairement petite ou humaine. Même si ces réseaux sont souvent transrégionaux voire transnationaux, il y a toujours une proximité, au moins affective, entre les différents acteurs impliqués. Le *DIY* (*do it yourself*) tendrait alors vers le *DIT* (*do it together*) en ce qu'il fédère les esprits⁷⁵⁵. Même lorsque le *DIY* semble être une activité solitaire – un individu qui enregistre un album seul dans sa chambre et qui distribue lui-même ses cassettes, ou un punk qui se constitue une nouvelle tenue – il est mené dans l'optique de l'échange culturel ou de la reconnaissance sociale au sein du groupe. Si rivalité ou compétition il y a, elles se jouent généralement à l'intérieur même du champ subculturel⁷⁵⁶. Le *DIY* est humanisant car les rapports qu'il instaure entre sujets, et entre sujets et objets, se distinguent par leur immédiateté. Le régime *DIY* est également humanisant en ce que celui ou celle qui s'adonne à cette pratique investit ses propres ressources : son temps, son savoir-faire, sa créativité, et dans une moindre mesure, son argent. Même lorsqu'une tenue est élaborée à partir d'articles déjà existants, cela demande des efforts : il faut fouiller dans les garde-robes, les greniers et les friperies, et réfléchir à la configuration des différentes pièces, ce qui implique un investissement considérable. La trace de l'humain peut alors se lire dans l'œuvre plus facilement que dans un article fabriqué en série par une machine :

La poésie du bricolage⁷⁵⁷ lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter ; il « parle », non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi

⁷⁵⁵ DALE, Pete. « It was easy, it was cheap, so what?: Reconsidering the DIY principle of punk and indie music ». *Popular Music History*, 2008, vol. 3, n°2, p. 191.

⁷⁵⁶ Bien entendu, cela n'empêche pas les individus ou groupes de s'investir dans les réseaux médiatiques et commerciaux dominants. C'est le cas par exemple des nombreuses formations musicales qui signent un contrat avec une major. L'intégrité ou l'authenticité punk peut alors être mise en question par les anciens fans du groupe. Par ailleurs, les réseaux *DIY* eux-mêmes sont relativement autonomes mais jamais indépendants : ils entretiennent nécessairement un rapport plus ou moins important avec les réseaux médiatiques et commerciaux dominants. Pendant la première vague de punk, les réseaux *DIY* servent de tremplin pour les groupes qui espèrent gagner leur vie en jouant ou bénéficier d'une reconnaissance qui dépasse le cadre de la scène punk, d'abord à cause de la difficulté à accéder aux réseaux marchands dominants (le punk rock est à ses débuts un genre illégitime). Dans la deuxième vague du punk, la logique du *DIY* est poussée à l'extrême, en particulier par l'anarcho-punk – où il y a convergence d'idées politiques, anarchistes, gauchistes, et pratiques *DIY* – mais le désir d'autonomie semble le plus souvent lié au fait de contrôler les frontières de la subculture plutôt qu'à la manifestation d'une opposition en termes politiques. L'opposition se traduit alors plutôt par une méfiance et un mépris de la culture *mainstream*, ou plutôt de certains aspects de cette culture dominante.

⁷⁵⁷ Le terme de *DIY* peut être traduit par le mot français « bricolage ». Pour une discussion du bricolage au sens que lui donne Lévi-Strauss, voir le sous-chapitre suivant.

au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur ; [...] le bricoleur y met toujours quelque chose de soi⁷⁵⁸.

Monika Sklar soutient que cette pratique permet de recouvrer une impression d'autonomie dans une société « hyper-automatisée » : « Punk style and related *DIY* concepts represent a rebellion against [a] sense of lacking humanity »⁷⁵⁹. En plus de représenter un exutoire créatif, Sklar estime que le temps passé à la construction d'une tenue représente un moment de détente. Tony, l'une des personnes que nous avons interviewées, parle du *fun element* de cette activité⁷⁶⁰. Les discussions autour de la tenue punk et son élaboration sont récurrentes dans les mémoires ou histoires orales du punk ; elles sont apparues spontanément lors des entretiens que nous avons menés sur le terrain et dans les réponses à notre questionnaire. La richesse des détails qui sont fournis ainsi que l'importance donnée au récit de la constitution de la tenue révèlent le plaisir que procure ce processus :

There is a vast sense of personal accomplishment when something is made with one's own hands, or when [a] single special item is found in a flea market or in an otherwise bland mall trip. The object is improved upon (in a punk sense) through personalization, time, wear, and embodiment⁷⁶¹.

Nous sommes loin de la notion de plaisir associée à la consommation de produits ou de biens culturels produits en masse. Acheter un article fini en circulation sur les réseaux d'échange dominants ne condamne pas pour autant le consommateur à la passivité mais l'acte de production secondaire – c'est-à-dire la manière dont le produit est manipulé et utilisé après son acquisition – n'est pas comparable à l'autoproduction qu'implique le *DIY*⁷⁶². Pour retourner à la citation de Moore et Roberts, donnée au début de ce sous-chapitre, les punks se doivent d'être des participants actifs plutôt que de simples consommateurs ou spectateurs. Cette injonction à l'action « facilite l'expérimentation artistique » et l'expression individuelle et a alors un caractère émancipatoire. Selon Fabrice Hein, le régime *DIY* punk, en démystifiant le processus de production culturelle,

⁷⁵⁸ LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Plon, 1962, p. 32.

⁷⁵⁹ SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 105.

⁷⁶⁰ Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² « La présence et la circulation d'une représentation n'indiquent jamais ce qu'elle est pour ses utilisateurs. Il faut encore analyser sa manipulation par les pratiquants qui n'en sont pas les fabricateurs. Alors seulement on peut apprécier l'écart ou la similitude entre la production de l'image et la production secondaire qui se cache dans les procès de son utilisation ». DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. xxxviii.

« participe indéniablement d'un processus d'empowerment » car il « encourage ses acteurs à inventer et à innover », « en somme, à expérimenter »⁷⁶³. Hein applique la notion de *DIY* aux pratiques de la production musicale et de la production de fanzines (« l'entreprenariat punk »), mais ses constats peuvent être appliqués tout autant aux expérimentations vestimentaires des punks ordinaires. Hein explique que l'empowerment est un processus « par lequel un individu ou un groupe acquiert les moyens de renforcer sa capacité d'action, de s'émanciper ». Il s'agit d'un « processus autodidacte » qui va favoriser « la possibilité d'agir sur le réel » ; il « transforme à la fois le réel et celui qui agit sur lui »⁷⁶⁴. Hein va jusqu'à affirmer qu'« être punk c'est en premier lieu avoir conscience de sa capacité à agir (sinon de devoir agir) »⁷⁶⁵. En réalité, en raison de l'absence d'infrastructures leur permettant de produire facilement un disque, un fanzine ou une tenue, les punks agissent autant par nécessité que par désir de se conformer à un idéal. La plupart des punks en Irlande du Nord sont des jeunes adolescents qui dépendent toujours de leurs parents et qui, malgré les petits boulots que certains peuvent avoir, n'ont pas de vastes sommes d'argent à leur disposition. Dans un premier temps, c'est donc par contrainte qu'ils ont recours au *DIY*⁷⁶⁶. Il n'en demeure pas moins que cette pratique dote ses adeptes d'une agentivité – d'une capacité à agir sur leur quotidien – accrue.

Cependant, la pratique du *DIY* n'est pas limitée à la culture punk, et il ne s'agit pas d'une pratique qui entretient un rapport systématiquement oppositionnel avec les réseaux marchands dominants. *DIY* peut également se traduire en français par « bricolage », dans le sens de « se livrer à des travaux manuels accomplis chez soi comme distraction ou par économie »⁷⁶⁷. Il s'agit d'une pratique à laquelle s'adonnent de nombreux individus dans les années 1970. Un sondage de 1977 révèle que plus de la moitié des hommes et une femme sur cinq en sont adeptes⁷⁶⁸. Lorsqu'associé aux classes moyennes, le *DIY* devient une pratique respectable, à l'instar du jardinage. Le travail manuel est noble lorsqu'il est mené comme distraction, précisément parce que l'activité ne procède

⁷⁶³ HEIN, Fabien. « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock ». *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2012, vol. 9, n°1, p. 108.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁶⁵ *Ibid.*

⁷⁶⁶ Ceux qui, plus tard, ont plus de ressources à leur disposition acquièrent parfois des vêtements ou accessoires par des voies marchandes plus classiques.

⁷⁶⁷ CNRTL. *Op. cit.*

⁷⁶⁸ SANDBROOK, Dominic. *Op. cit.*, p.15.

pas de la nécessité ou du manque. Dans ce contexte, le *DIY* renvoie à des notions d'ordre, d'indépendance, d'utilité, de propreté, de frugalité et d'économie, idéaux bourgeois qui persistent alors même que les logements des classes moyennes s'emplissent d'objets décoratifs et de produits ostentatoires. Loisir laborieux, le *DIY* est une forme de distinction sociale puisque le bricoleur a non seulement le temps de pratiquer un loisir, mais il se livre à une activité « utile »⁷⁶⁹. En Irlande du Nord, le désir de distinction sociale se redouble d'un aspect ethno-national, puisque ces valeurs, toujours associées au calvinisme dans l'esprit des protestants, sont prises comme un signe supplémentaire de leur supériorité morale : les logements où demeurent des familles catholiques sont souvent perçus comme étant moins ordonnés et propres, que cela soit vrai ou non. Pourtant, le *DIY* est également employé par les couches les plus défavorisées de la population, mais pour une raison tout autre. Dans sa biographie des Undertones, Michael Bradley, le bassiste du groupe, raconte que pendant toute sa jeunesse, sa mère confectionne l'essentiel des vêtements pour la fratrie, qui compte onze individus : « dungarees, dresses, christening robes » – et plus tard, une housse pour sa basse⁷⁷⁰. Dans ce cas, le *DIY* n'équivaut pas à une pratique de loisir et ne sert pas à la distinction sociale – il s'agit au contraire d'un signe de pauvreté puisqu'il indique que la famille ne peut se permettre d'habiller ses membres dans une boutique de prêt-à-porter ou auprès d'un couturier. Si le *DIY* « bourgeois » et le *DIY* « prolétaire » sont liés à l'ordonnement du foyer – dans un cas par désir de distinction, dans l'autre par nécessité – et relèvent tous deux du champ domestique, le *DIY* punk est placé sous le signe du désordre⁷⁷¹. Tourné vers la rue et le cercle d'amis plutôt que vers le foyer et le noyau familial, le *DIY* devient un vecteur d'expression de la différence et d'une identité oppositionnelle, que cette opposition soit diffuse ou dirigée vers une cible précise. Sa fonction n'est pas d'améliorer ou de consolider un espace domestique déjà existant mais de créer un espace autonome dans un lieu où le punk n'a pas de « propre »⁷⁷². Les slogans *No Future* et *Destroy* du punk semblent être des cris de ralliement nihilistes, mais ce serait

⁷⁶⁹ Comme nous l'avons vu, le *DIY* punk peut lui aussi remplir une fonction de distinction sociale en ce qu'il permet au participant d'augmenter son capital subculturel par la constitution d'une tenue ou la production d'un single ou d'un fanzine en dehors des réseaux marchands dominants.

⁷⁷⁰ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 43.

⁷⁷¹ Il est évident que les personnes issues de milieux défavorisés peuvent pratiquer le bricolage pour le plaisir aussi bien que par nécessité, et que celles issues de milieux plus confortables peuvent également le pratiquer afin d'économiser de l'argent ou parce que ce qu'elles fabriquent ou réparent est difficilement achetable autrement. Il s'agit d'une différence de degré plutôt que d'une opposition binaire.

⁷⁷² Voir chapitre 1.6.1.

mal comprendre le désordre qu'instaure le punk. Il s'agit d'un dés-ordre au sens étymologique du terme, c'est-à-dire une « action contraire à la règle », un « dérèglement des mœurs »⁷⁷³. Il s'agit de construire pour déconstruire, de déconstruire pour construire. Dans le cas de l'élaboration d'une tenue, l'acte *DIY* est transgressif en ce qu'il dessine de nouvelles possibilités, il fait surgir des lignes de fuite en sortant le sujet ou l'objet des cadres établis. Ainsi, des articles sont détournés de leur fonction première ou « naturelle », ce qui peut se traduire par l'endommagement intentionnelle ou la transformation de vêtements – « buy a jacket, cut off the sleeves, stick studs on the arms »⁷⁷⁴ – ou le détournement de produits plus atypiques :

I do remember me and a mate removing lots of the toilet chains from school to [decorate] our home made bondage [trousers] etc - there was an announcement in assembly that if any more went missing they would involve the police... we stopped.. not that rebellious :D (Fionnuala)⁷⁷⁵

I was lucky because my mother was a dressmaker. I remember she made my first ever pair of bondage trousers from drainpipes, the buckles of old school bags and luminous orange and red tape that I liberated from surrounding manholes on the road. I also found crucifixes, which I pinned upside down on a blazer; there was even a Rottenesque beret, which belonged to someone from a Republican band⁷⁷⁶.

Dans ces deux exemples, au plaisir du détournement s'ajoute celui du *perruquage*, cet acte décrit par Michel de Certeau qui consiste à voler des objets de petite valeur sur son lieu de travail – ou ici à l'école – ce qui constitue, consciemment ou non, un geste de défi, une micro-résistance à l'aliénation que le sujet peut ressentir dans ces lieux qui ne lui sont pas propres. Le vol ou la détérioration d'objets dans des lieux publics et institutionnels sont une pratique courante, d'autant plus dans une Irlande du Nord où les représentants et symboles de l'ordre sont souvent perçus comme une intrusion aussi bien par les nationalistes que par les loyalistes. La particularité du *perruquage* punk est que certains de ces objets vont être réemployés au sein de la subculture, et intégrés à la tenue : les chaînettes des tirettes des WC et le ruban adhésif industriel permettent de se constituer des pantalons de bondage.

⁷⁷³ Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi). *CNRTL*. [Site Internet. Consulté le 05/09/2017].

Disponible à l'adresse : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/>

⁷⁷⁴ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

⁷⁷⁵ Fionnuala, questionnaire.

⁷⁷⁶ Henry McDonald cité dans O'NEILL, Sean *et al.* *Op. cit.*, p. 112 ; MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 57.

2.3.3. DIY et bricolage

Les chercheurs liés au CCCS, et notamment Dick Hebdige, considèrent que l'assemblage des divers articles qui composent la tenue d'une subculture constitue une forme de bricolage, non dans le sens de travaux manuels ou de mise en place de réseaux de production et de distribution parallèles (ou *DIY*) évoqués précédemment, mais selon l'acceptation que Lévi-Strauss prête à ce terme dans le cadre de l'analyse de la pensée mythique dans *La Pensée Sauvage* (1962) :

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures⁷⁷⁷.

Lévi-Strauss oppose l'ingénieur, qui a un projet dont « la démarche s'inscrit évidemment dans la perspective de la science moderne », au bricoleur, « qui n'a pas de projet précis »⁷⁷⁸. Cette opposition est dépassée par Jacques Derrida qui rejette l'idée « d'un sujet qui serait l'origine absolue de son propre discours et le construirait « de toutes pièces » et pour qui « tout ingénieur est à sa façon un bricoleur »⁷⁷⁹. Anne Mélice reste attachée à une opposition entre ingénieur et bricoleur mais la situe sur un autre plan : « On pourrait peut-être dire que, tandis que l'innovation du bricoleur reste bornée par le passé à partir duquel elle s'opère, le projet de l'ingénieur se définit par l'anticipation »⁷⁸⁰. Dans le champ subculturel, plutôt que d'opposer le passé à l'avenir, nous proposons d'assimiler l'innovation des bricoleurs aux *tactiques* des individus qui n'ont pas de lieux, d'institutions ou d'idéologies qui leur sont propres et le projet de l'ingénieur aux *stratégies* des sujets de vouloir et de pouvoir, pour reprendre les termes de Michel de Certeau. Les tactiques ou le jeu et les détournements des bricoleurs sont d'ailleurs relevés par Lévi-Strauss :

⁷⁷⁷ LEVI-STRAUSS, Claude. *Op. cit.*, p. 27.

⁷⁷⁸ MELICE, Anne. « Un concept lévi-straussien déconstruit : le “bricolage” ». *Les Temps Modernes*, 2009, vol. 5, n° 656, p. 85.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

Dans son sens ancien, le verbe bricoler s'applique au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle. Et, de nos jours, le bricoleur reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés par comparaison avec ceux de l'homme de l'art⁷⁸¹.

Dans l'ouvrage collectif du CCCS *Resistance through Rituals*, Paul Clarke applique la notion de bricolage aux pratiques des membres de subcultures qui, comme nous l'avons vu avec la tenue punk, s'approprient des objets déjà existants ; ils réordonnent ces objets et les insèrent dans de nouveaux contextes, créant alors de nouveaux sens. Cependant, si « le bricolage, comme le kaléidoscope, produit du nouveau ; c'est toutefois dans les limites d'un "ensemble clos" qu'il le fait ». Il « fait droit à l'innovation ; mais c'est sur le fond d'une structure préexistante que procède l'invention »⁷⁸². Il y a selon Clarke une grande différence entre le « bricoleur de mythe » et le « bricoleur subculturel » : le premier opère dans « des sociétés à petite échelle où la communication « idéologique » a été institutionnalisée sous la forme du mythe ou de systèmes totémiques » et où le mythe « est accepté par l'ensemble de la société », alors que le second est situé dans le champ subculturel et se démarque par son rapport oppositionnel aux valeurs de la société dominante⁷⁸³, rapport que Clarke ramène à la lutte des classes. A l'instar de ses collègues du CCCS, Clarke établit une opposition binaire et simpliste entre valeurs de la subculture et celles de la culture dominante et sous-estime l'hétérogénéité et la fluidité des subcultures et de leurs membres, ainsi que les différences qui existent entre subcultures. Par ailleurs, nous l'avons vu, le punk n'est pas une subculture liée à une seule classe sociale. Toutefois, le punk est effectivement une subculture qui, en Irlande du Nord comme à Londres, clame haut et fort son opposition à la culture dominante et qui, par certaines de ses pratiques, transgresse les valeurs et les normes de la société dominante. Encore faudra-t-il voir lesquelles, car il ne s'agit pas systématiquement ou premièrement d'une opposition au capitalisme, comme le suggère Clarke. En utilisant une structure ou un langage préexistants, ici ceux de la mode de la culture dominante et de diverses subcultures d'après-guerre, les punks bricolent une tenue, et ce faisant, produisent du nouveau.

⁷⁸¹ LEVI-STRAUSS, Claude. *Op. cit.*, p. 26.

⁷⁸² MELICE, Anne. *Op. cit.*, p. 90-91.

⁷⁸³ CLARKE, John. « Style » dans HALL, Stuart *et al.* *Op. cit.*, p. 177. La traduction est la nôtre.

Pour comprendre comment le bricolage et la tenue punks opèrent des transgressions, il nous faut maintenant nous tourner vers le champ de la sémiologie.

2.4. La transgression sémiotique de la tenue punk

2.4.1. La mise en scène sémiotique de la crise

Une des premières études savantes consacrées au punk se trouve dans *The Meaning of Style* de Dick Hebdige, ouvrage publié en 1979, alors que le punk est un phénomène nouveau et encore en pleine mutation. Il considère le punk et d'autres subcultures jeunes sous un angle sémiotique. Comme ses prédécesseurs au CCCS, Hebdige considère que les subcultures sont une des manières par lesquelles les jeunes issus des classes populaires tentent de résoudre la position contradictoire et schizophrène dans laquelle ils se trouvent en tant que membres à la fois d'une classe sociale subordonnée dont les valeurs sont en pleine érosion et d'une culture hégémonique de masse. Leur manière de consommer et le style subculturel ainsi constitué est une manière « oblique » d'indiquer leur opposition et de s'attaquer à la culture dominante. Le signe, « arène où se déroule la lutte des classes »⁷⁸⁴, lorsqu'il est détourné de son sens communément admis et exhibé sur la tenue punk, devient le lieu d'une forme de résistance idéologique à l'hégémonie de l'ordre capitaliste :

[Punk] dress is then read as a symbolic resistance to the hegemonic order, reflected through the art of 'bricolage', the mixing and matching of hitherto unrelated clothing and objects, resulting in the appropriation of, and altering of, these objects' meanings, which oppose the standard hegemonic, or dominant, readings⁷⁸⁵.

Or, puisque toute subculture tente d'apporter une réponse « subculturelle » au problème de la condition ouvrière – une résolution « magique » de la situation dans laquelle se trouve le membre de la subculture – elle ne peut qu'échouer, car elle n'adresse pas les structures mêmes du capitalisme. Par conséquent, même si le punk est la subculture jeune d'après-guerre la plus contestataire ou la plus irrévérencieuse, le phénomène est facilement et rapidement récupéré. Les signes punk sont vidés de leur caractère « oppositionnel » lorsque les éléments qui constituent la tenue punk sont transformés en objets de consommation et adoptés par des punks à l'extérieur du

⁷⁸⁴ Voir chapitre suivant.

⁷⁸⁵ CARTLEDGE, Frank. « Distress to impress? Local punk fashion and commodity exchange » SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 148.

noyau avant-gardiste originel et « authentique ». Ce récit du punk établi par Hebdige a été critiqué pour plusieurs raisons. Premièrement, Hebdige lie le phénomène aux jeunes issus des classes ouvrières, alors que, comme le souligne Dave Laing, une grande partie des premiers acteurs du milieu punk sont issus des classes moyennes⁷⁸⁶. Par ailleurs, comme son collègue du CCCS Paul Clarke, Hebdige exagère le potentiel oppositionnel du style d'une subculture jeune et, comme nous l'avons dit dans l'introduction de notre thèse, occulte les liens entre *small-scale money-making* et le phénomène punk : il considère l'ordre hégémonique capitaliste de manière trop monolithique. Même les pionniers ou précurseurs du punk, que Hebdige appelle « the first wave of self-conscious innovators »⁷⁸⁷, ne s'opposent pas à la société de consommation ou à l'ordre capitaliste en tant que tels. Les jeunes du Bromley Contingent et des acteurs comme Malcolm McLaren (le manager des Sex Pistols) et Bernie Rhodes (celui des Clash) sont certes grandement inspirés par les situationnistes et retiennent certains de leurs slogans et de leurs tactiques, mais ce sont des provocateurs, non pas des révolutionnaires ; leur « non-conformisme », tout comme celui de la majorité des punks de la première vague, est « existentiel et esthétique »⁷⁸⁸. Contrairement à McLaren ou Rhodes, la plupart des membres de la subculture – qui sont souvent très jeunes – ignorent sans doute tout du situationnisme. Mais le punk met en circulation des images oppositionnelles dont ces jeunes se saisissent et dont ils se servent pour choquer et pour exprimer leur sentiment d'être différents. Sans pour autant nier le fait que le punk puisse, sous certaines conditions, constituer un vecteur de résistance ou de micro-résistance à l'ordre dominant, la provocation que lancent les jeunes punks à la société dans laquelle ils vivent revêt un caractère *transgressif* plutôt que *subversif*. Les punks franchissent les frontières de l'acceptable et du respectable, du bon goût et des bonnes mœurs, mais ils ne reconfigurent pas de manière durable des pans entiers de la société.

Like Bourdieu's petit bourgeois, punk created new cultural references through music and dress, identified within changing parameters of consumption and production [...]. Whilst punk's cultural identity can be interpreted as resistance, it can also be regarded as an assertion of difference,

⁷⁸⁶ LAING, Dave. *Op. cit.*, p. 167-171.

⁷⁸⁷ HEBDIGE, Dick. *Op. cit.*, p. 122.

⁷⁸⁸ CROSSLEY, Nick. 2015. *Op. cit.*, p. 54.

implying not only an antagonistic relationship to a broader culture, but an internal construction of an identity that could also be termed proactive as opposed to re-active⁷⁸⁹.

Si Hebdige a tort de voir dans la subculture punk, même au moment de son émergence, une forme de résistance pure à l'ordre hégémonique, il constate en revanche très justement que les représentations oppositionnelles que véhiculent les punks aussi bien dans les chansons des groupes que par la tenue n'ont pas surgi de l'intérieur de la subculture mais qu'elles sont empruntées au discours de crise et de déclin véhiculé dans les médias tout au long des années 1970, et surtout lors des mandats des travaillistes :

In the same way, the punks were not only directly *responding* to increasing joblessness, changing moral standards, the rediscovery of poverty, the Depression, etc., they were *dramatizing* what had come to be called 'Britain's decline' by constructing a language which was, in contrast to the prevailing rhetoric of the Rock Establishment, unmistakably relevant and down to earth (hence the swearing, the references to 'fat hippies', the rags, the lumpen poses). The punks appropriated the rhetoric of crisis which had filled the airwaves and the editorials throughout the period and translated it into tangible (and visible) terms. In the gloomy, apocalyptic ambience of the late 1970s – with massive unemployment, with the ominous violence of the Notting Hill Carnival, Grunwick, Lewisham and Ladywood – it was fitting that the punks should present themselves as 'degenerates'; as signs of the highly publicized decay which perfectly represented the atrophied condition of Great Britain. The various stylistic ensembles adopted by the punks were undoubtedly expressive of genuine aggression, frustration and anxiety. But these statements, no matter how strangely constructed, were cast in a language which was generally available – a language which was current⁷⁹⁰.

Le phénomène punk surgit dans l'Archipel Atlantique lors de la deuxième moitié de la décennie, et connaît une deuxième vague dont le début coïncide avec l'élection de Margaret Thatcher comme premier ministre. Il s'agit d'une période de crise, ou plutôt de crises multiples, qui signalent une reconfiguration profonde de la société britannique (et irlandaise) – entamée déjà par le gouvernement travailliste de James Callaghan mais entrepris avec plus de vigueur par Thatcher, surtout pendant son deuxième mandat – qui marque la fin du « consensus d'après-

⁷⁸⁹ CARTLEDGE, Frank. « Distress to impress? Local punk fashion and commodity exchange » SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 151.

⁷⁹⁰ HEBDIGE, Dick. *Op. cit.*, p. 85.

guerre » et, à terme, le triomphe du néolibéralisme. En Irlande du Nord, les dernières années de la décennie semblent moins mouvementées que les premières, mais la période qui suit annonce une division encore plus profonde de la société. Le punk, en Irlande du Nord aussi, est donc en partie une réponse à ce contexte de crise. Le malaise ressenti en en Grande Bretagne et en Irlande doit se lire dans le contexte plus général de la perte de légitimité des élites des démocraties libérales occidentales, mais révèle également une désillusion face au projet révolutionnaire, même si celui-ci connaît encore quelques dernières manifestations. La *turned on generation* des années 1960 – qui en vérité ne concerne qu’une petite partie de la jeunesse dans ces pays – cède la place à la *blank generation*, la « génération vide après l’orgie des grands soirs »⁷⁹¹. Les punks mettent en scène le vide, dramatisent le déclin, et même si c’est sans doute généralement de manière inconsciente, le font mieux que toute autre subculture de la période. Les signes dont s’emparent les punks signalent le plus souvent « une exaspération insolente devant les aspirations et les croyances, les idoles et les idolâtries du siècle »⁷⁹². Le malaise qu’ils mettent en scène est en réalité la dramatisation de multiples crises : crise d’adolescence, crise de l’emploi, crise identitaire, crise du capitalisme, crise du genre, crise de la contre-culture, crise de la gauche, crise de la « société consensuelle », etc. Dans leur désir de choquer et d’affirmer leur différence, les punks mettent en scène à travers les signes qu’ils exhibent certains des problèmes ou des « crises » qui inquiètent la société dominante : la déviance sociale et sexuelle, la pauvreté, la saleté et la laideur de l’espace urbain, la frustration existentielle et sexuelle, la violence, et surtout l’ennui et l’hédonisme apolitique de l’adolescent. Aux rêves psychédéliques et utopiques des membres de la contre-culture de la décennie précédente, les punks opposent une vision cynique, dystopique et parfois cauchemardesque de la société, et semblent se délecter de la situation de crise dans laquelle ils se trouvent. Ils revendiquent l’absence de perspective autant qu’ils la déplorent. Les hippies avaient le regard tourné vers les étoiles ; les punks ont les yeux rivés sur le caniveau. Cette fascination pour l’esthétique de la rue se retrouve dans la tenue des punks, qu’il s’agisse des jeans troués et de la veste en cuir des membres des Ramones ou de l’adoption par les chanteurs punk londoniens des accents et attitudes associés au *lumpenproletariat*. Pendant sa deuxième vague plus politisée – avec d’un côté un anarcho-punk de gauche, et de l’autre un punk identitaire qui marque le début

⁷⁹¹ PENOT-LACASSAGNE, Olivier. « 1968-1978 : les métamorphoses de la contre-culture » dans BOURSEILLER, Christophe, *et al. Op. cit.*, p. 219.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 227.

d'une subculture « brune » – les punks ne renonceront pas à cette iconographie, même si leur tenue évolue. Concrètement, selon Hebdige, le bricolage d'un langage de la révolte et de la crise passe par l'appropriation d'éléments de la culture populaire des Afro-Américains (rock'n'roll et *zoot suits* pour les teds, par exemple) et des Afro-Caribéens installés au Royaume-Uni (ska, reggae et soul pour les mods et les skinheads) puisque ceux-ci constituent une classe de personnes qui, dans l'histoire des pays occidentaux, se sont toujours trouvés dans une position subordonnée. Hebdige insiste sur le fait que le style – qui pour lui englobe ce nous appelons la tenue mais également la musique, même s'il développe peu ce point – produit par une subculture donnée représente une manière différente de répondre à l'expérience sociale des membres dont elle est composée et doit se lire dans le contexte social de ses instigateurs, la culture de leurs parents, leur rapport avec la population issue de l'immigration et les médias de masse⁷⁹³. Le schéma de subversion-récupération, appliqué à toutes les subcultures, est à remettre en question. Rappelons par ailleurs qu'il n'y a pas de « créateur » de subculture qui opérerait à l'extérieur des forces du marché : le punk, comme les subcultures qui l'ont précédé, dépend de petits entrepreneurs, *small-scale money-makers*. Cependant Hebdige voit juste lorsqu'il insiste sur le fait que toutes les subcultures ne bricolent pas de la même manière. Certaines, comme les teds, construisent un style homogène, stable et facilement compréhensible par le reste de la société, alors que le punk est unique en ce qu'il construit un style qui est en en perpétuelle évolution :

We can express the difference between the two practices in the following formula: one (i.e. the punks') is kinetic, transitive and concentrates attention on *the act of transformation* performed upon the object: the other (i.e. the teds') is static, expressive, and concentrates attention on the *objects-in-themselves*⁷⁹⁴.

Les teddy boys constituent une subculture caractérisée par la nostalgie et qui connaît un renouveau quelques années avant l'émergence du punk (c'est la clientèle à laquelle s'adressent initialement les produits de Malcolm McLaren et de Vivienne Westwood, lorsque la boutique s'appelle encore *Let It Rock*). Malgré quelques innovations – qui se réduisent essentiellement aux couleurs plus vives des vêtements et au caractère surdimensionné des coupes – la tenue ted est constituée d'éléments qui renvoient de manière claire et explicite à une période interprétée par les

⁷⁹³ ADLER, Judith. « Subculture: The Meaning of Style by Dick Hebdige. Review ». *American Journal of Sociology*, 1982, vol. 87, n°6, p. 1458.

⁷⁹⁴ HEBDIGE, Dick. *Op. cit.*, p. 124.

membres de cette subculture comme un âge d'or : les pompadours, *zoot suits* et *creepers* forment un ensemble homogène et facile à replacer dans la généalogie de la musique populaire d'après-guerre. Il n'est pas surprenant que cette subculture essentiellement réactionnaire soit hostile aux punks, qu'ils interprètent comme une insulte à leurs valeurs (masculinité traditionnelle, blancheur, chauvinisme, etc.). A Londres, les punks sont souvent attaqués par les teds, et cette hostilité envers eux est illustrée dans la chanson rockabilly « Punk Bashing Boogie » de Don E. Sibley⁷⁹⁵. En Irlande du Nord, les choses sont différentes : teds et punks, après une brève période d'hostilité, entretiennent des relations cordiales, sans doute parce que les membres de ces deux subcultures sont la cible d'attaques de *spides*⁷⁹⁶. De manière plus générale, il faut nuancer ce contraste entre teds et punks : avant les punks, les teds ont déjà recours à des labels indépendants pour publier et distribuer des disques de rock'n'roll, même si c'est sur une échelle beaucoup plus réduite que les punks. Et les teds, comme les punks, sont diabolisés dans la presse. Cependant il est indéniable que la tenue punk se démarque par son caractère fluide et contradictoire. Hebdige fait référence à des concepts employés par Julia Kristeva et Roland Barthes pour tenter de rendre compte de cette différence : la signification et la signifiante. La signification relève de l'ordre du produit, de l'énoncé, de la communication, elle renvoie au travail fini du signifié, à la représentation, elle est réductible à la référence (au réel). La signifiante relève de l'ordre de la production, de l'énonciation, de la symbolisation. Elle est un processus ou un travail qui se caractérise par la déconstruction du sens ; elle sous-entend une perte, une disparition de celle-ci. Le sens ne va plus de soi, il n'y a plus d'évidence. Le signifiant ne fait pas référence à un signifié fixe. Selon Hebdige, le style ted, qui a tendance à être homogène, statique et référentiel, est à rapprocher de la signification, alors que le style punk relèverait de la signifiante car il participe d'un processus d'assemblage continu où un ensemble hétérogène de signifiants risque à tout moment d'être remplacé par d'autres. Comme les textes évoqués par Barthes dans ses *Essais Critiques*, ils sont « comme les maillons d'une chaîne de sens, mais cette chaîne est flottante. Qui pourrait la fixer, lui donner un signifié sûr ? »⁷⁹⁷. Les styles – ou tenues – ted et punk sont donc des pratiques

⁷⁹⁵ MARKO, Paul. *The Roxy, London WC2: A Punk History*. Punk77, 2007, p. 262-264.

⁷⁹⁶ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 89, MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 61.

⁷⁹⁷ Ce n'est pas malmener la pensée de Barthes que de substituer la tenue au texte ; toute tenue, en tant que production, peut se lire comme texte. D'ailleurs Barthes lui-même prend l'exemple de la tenue pour illustrer la relation syntagmatique des signes : « Dans le vêtement, les éléments d'une tenue sont associés selon certaines règles : mettre

signifiantes différentes, selon Hebdige. Ou peut-être devrait-on plutôt affirmer qu'elles représentent des manières différentes d'envisager le signe et la relation entre les signes. Barthes identifie dans *Essais Critiques* trois manières de concevoir ou « d'imaginer » le signe : deux nous intéressent ici. La « conscience symbolique » joint le signifiant au signifié de manière analogique, il s'agit d'un rapport vertical ; le signe semble aller pour soi, « se tenir *tout droit* dans le monde »⁷⁹⁸. Pour la « conscience symbolique » qui caractérise la tenue ted, « dans le signe, c'est le signifié qui l'intéresse : le signifiant n'est jamais pour elle qu'un déterminé »⁷⁹⁹. Les accessoires et vêtements sont retenus pour faire référence à une ère mythique, à un âge d'or imaginé, à des personnages mythifiés (les idoles que sont Elvis, Bill Haley, Chuck Berry, Billy Fury, etc). Le punk rejette les idoles (« No More Heroes », chantent les Stranglers⁸⁰⁰) ou fait mine de le faire ; s'il attarde parfois son regard sur le passé, ce n'est pas pour le reconstruire, mais pour le piller et créer de nouvelles possibilités. La « conscience syntagmatique », quant à elle, s'intéresse au signe pour « ses liens antécédents ou conséquents, les ponts qu'il jette vers d'autres signes ». Comparable à une « chaîne » ou à un « réseau » (ou un rhizome), le signe est ici « agencement de parties mobiles, substitutives, dont la combinaison produit du sens, ou plus généralement un objet nouveau ; il s'agit donc d'une imagination proprement fabricative »⁸⁰¹. La tenue punk a pour fonction d'exprimer la différence et de choquer, pas de faire référence au passé. Bien sûr, les tenues peuvent opérer des deux manières. Certains aspects de la tenue punk sont effectivement référentiels, et lors des vagues successives de punk, celles-ci le deviendront davantage encore, en raison de la construction mémorielle d'un âge d'or du punk, qui n'est pas sans rappeler la vision nostalgique des teds. Cependant, lors de la première vague du punk, ce qui prime, c'est la fabrication, l'assemblage, la juxtaposition de signes disparates. A cause de son rapport au signe, le punk tendrait donc vers la rupture et la contradiction plutôt que la cohérence. Si « la désintégration du signe semble bien être la grande affaire de la modernité⁸⁰² », comme l'affirme Barthes, le punk s'adonne à cette entreprise avec passion, bien que de manière inconsciente le plus

un sweater et une veste de cuir, c'est créer entre ces deux pièces une association passagère mais signifiante, analogue à celle qui unit les mots d'une phrase » (BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1991, p. 205-6).

⁷⁹⁸ BARTHES, Roland. 1991. *Op. cit.*, p. 207.

⁷⁹⁹ *Ibid.*

⁸⁰⁰ United Artists, 1977.

⁸⁰¹ BARTHES, Roland. 1991. *Op. cit.*, p. 210.

⁸⁰² Roland Barthes cité dans DE CERTEAU, Michel. *La faiblesse de croire*. Paris, Seuil, 2003.

souvent. La tenue punk, le corps punk bigarré et grotesque, qui brouille, bouscule et interroge, remet en cause l'apparence stable et figée du signe. La signification des signes, surdéterminée par la culture dominante, ou, pour Barthes, la bourgeoisie, risque de ne plus paraître évidente et naturelle. C'est pour cette raison que la tenue punk constitue une transgression dans la société nord-irlandaise.

2.4.2. Le signe en Irlande du Nord

Dans *Le Marxisme et la philosophie du langage*, le linguiste russe Valentin Volochinov affirme tout d'abord que le « signe idéologique » appartient à une réalité naturelle ou sociale tout en reflétant ou réfractant une « autre réalité qui lui est extérieure ». Tout objet ou « corps physique » n'est pas un signe, mais « tout produit naturel, technologique ou de consommation » le devient dès lors qu'il « réfère et renvoie à quelque chose qui se situe hors de lui »⁸⁰³. Volochinov prend l'exemple du marteau et de la faucille, objets physiques qui sont à la fois des outils qui ont une fonction précise dans la production (enfoncer un clou, moissonner) et des emblèmes de l'Union soviétique, ou le pain et le vin qui sont aussi bien des produits de consommation que des symboles chrétiens⁸⁰⁴. Par ailleurs, Valentin Volochinov avance que les signes sont des constructions issues de l'interaction sociale, et donc déterminés aussi bien par l'organisation sociale des acteurs concernés que par les conditions dans lesquelles cette interaction a lieu ; si ces facteurs changent, le signe lui aussi est transformé⁸⁰⁵. Le signe n'apparaît donc pas comme un produit ahistorique, comme c'est le cas pour Saussure, mais est intimement lié à l'époque et au groupe (au sens marxiste de classe) social dans lesquels il évolue. Il n'est pas une création individuelle mais se « crée entre individus, dans le milieu social »⁸⁰⁶. Pour qu'un objet « entre dans l'horizon social » d'un groupe et devienne signe, « il est indispensable qu'il soit lié aux conditions socio-économiques essentielles dudit groupe, qu'il touche de près ou de loin aux bases de son existence matérielle »⁸⁰⁷. Finalement, les signes ne sont pas réservés à seul groupe social mais sont employés par l'ensemble de la communauté sémiotique. Plusieurs groupes utilisent « un seul

⁸⁰³ VOLOCHINOV, V. N. *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Editions de Minuit, 2000, p. 25

⁸⁰⁴ *Ibid.*

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁰⁷ *Ibid.*

et même code de communication idéologique », une même langue. A cause des intérêts divergents de ces différentes classes, dans tout signe « s'affrontent des indices de valeur contradictoires. Le signe devient l'arène où se déroule la lutte des classes »⁸⁰⁸. La lutte pour le sens du signe indique que tout signe n'est pas fixe et immuable mais mouvant et « pluriaccentué ». Pourtant, si tout signe est « vivant et mobile, capable d'évoluer », cela n'implique pas que tout signe évolue nécessairement. Les signes « soustraits aux tensions de la lutte sociale » deviennent inertes⁸⁰⁹. Ceux qui sont susceptibles de se voir doter de nouveaux sens sont ceux qui sont liés à des intérêts de classe, et qui sont donc le sujet d'un affrontement entre les dominés et la classe dominante, qui « tend à conférer au signe idéologique un caractère intangible et au-dessus des classes, afin d'étouffer ou de chasser vers l'intérieur la lutte des indices de valeur sociaux qui s'y poursuit, afin de rendre le signe monoaccentuel plutôt que pluriaccentué »⁸¹⁰.

L'approche sémiotique de Volochinov, appliquée à la société nord-irlandaise, permet de rendre compte de l'importance et de l'ubiquité des signes idéologiques dans les six comtés, qu'ils soient exhibés de manière provisoire mais régulière (marches orangistes) ou de manière plus pérenne (peintures murales dans les quartiers républicains et loyalistes des villes). C'est dans ce contexte que le punk constitue une transgression sémiotique. Mais aussi faudrait-il élargir la perspective marxiste de Volochinov de la « lutte des classes », car si celle-ci est une dimension importante de la question nord-irlandaise, elle n'en est pas l'unique. Les interprétations qui évacuent la composante ethno-nationale du conflit ou qui la réduisent à une expression de la fausse conscience des travailleurs loyalistes ou républicains – qui, aveuglés par leurs prétentions nationalistes respectives, seraient simplement manipulés par les élites – ne permettent pas d'en saisir pleinement la complexité. Par ailleurs, les tensions entre unionistes-loyalistes et nationalistes-républicains, aussi complexes que soient leurs origines, s'ajoutent à une multitude de luttes parfois connexes et souvent contradictoires – nous y reviendrons. Le conflit nord-irlandais a été interprété de plusieurs manières, et sans doute est-il utile de faire référence à plusieurs cadres d'analyse pour espérer mieux saisir sa complexité et appréhender ses enjeux. Peu d'études occultent l'importance des symboles, et des études consacrées à l'iconographie républicaine ou

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁰⁹ *Ibid.*

⁸¹⁰ *Ibid.*

loyaliste montrent comment les luttes diverses et multiples qui traversent la société nord-irlandaise se reflètent et se jouent dans le champ sémiotique⁸¹¹.

En dépit du conflit et des aspirations socio-politiques divergentes des deux communautés, nous pouvons considérer que la société nord-irlandaise constitue une seule communauté sémiotique. Les membres des deux principaux groupes ethno-nationaux, même s'ils semblent parfois opposés en tous points, partagent une même variété de langue – tous les membres de la communauté irlandophone nord-irlandaise parlent l'anglais, généralement comme première langue – et l'on peut même avancer qu'ils partagent une même culture. L'Irlande du Nord est une société hybride : s'il s'agit de la région la plus britannisée d'Irlande en raison de son histoire (plantations des dix-septième et dix-huitième siècles, présence de colons majoritairement protestants, taux d'industrialisation supérieur au reste de l'île au cours du dix-neuvième siècle, partition), elle n'a pas perdu son *irlandicité* pour autant. Cela est illustré par le fait que même le plus unioniste des citoyens nord-irlandais est considéré comme Irlandais lorsqu'il se rend en Grande Bretagne. Peut-être faudrait-il considérer que les Nord-Irlandais participent à deux communautés sémiotiques qui se superposent – l'île d'Irlande, et plus particulièrement la province historique d'Ulster, ainsi que le Royaume-Uni – avec des variations selon les individus et selon le groupe auquel ils appartiennent. Mais les six comtés qui constituent l'Irlande du Nord possèdent des caractéristiques qui permettent de considérer leurs habitants comme faisant partie d'une seule et même communauté sémiotique, propre à la région. En effet, à la fin des années 1970, la partition de l'île date déjà d'une soixantaine d'années, ce qui a laissé à l'Irlande du Nord le temps de développer une identité distincte (et aux unionistes de consolider leur pouvoir). Après la Seconde Guerre mondiale, l'expansion et l'accessibilité des médias de masse la lient de plus en plus fortement à la Grande Bretagne par le biais de la culture populaire, même si les radios et les télévisions prennent plus de temps à s'y répandre. Malgré les différences religieuses et culturelles des deux communautés, la culture populaire « de masse » est partagée par tous les Nord-Irlandais. Ceci creuse le fossé avec les Irlandais de la République d'Irlande, où la censure rend difficile, mais pas impossible, l'accès à certains produits culturels (bien que les Irlandais près de la frontière ou

⁸¹¹ Voir par exemple BUCKLEY, Anthony D. *Symbols in Northern Ireland*. Belfast : Institute of Irish Studies, Queens U of Belfast, 1998 ou SANTINO, Jack. *Signs of War and Peace Social Conflict and the Uses of Symbols in Public in Northern Ireland*. New York : Palgrave, 2004.

de la côte est puissent capter la BBC). Cet écart est exacerbé par l'application en Irlande du Nord des mesures liées à l'Etat-Providence instauré par le gouvernement travailliste de Clement Attlee à partir de 1945. Avec l'émergence des « Troubles », c'est aussi bien les catholiques que les protestants qui font l'expérience au quotidien du conflit, expérience qui est partagée de la même manière ni par les Irlandais des vingt-six comtés, ni par les Britanniques en Grande Bretagne : les Nord-Irlandais ont beau être répartis en deux groupes avec des intérêts divergents et incompatibles, ils ont en commun le fait de vivre dans une société en crise, dont ils connaissent intimement les codes. La société nord-irlandaise de la fin des années 1970 a ceci de particulier qu'après dix ans de conflit, la vie quotidienne est saturée de signes qui rappellent sans cesse le statut particulier de l'Irlande du Nord. Les « Troubles » ne se cantonnent pas à des émeutes entre jeunes loyalistes et républicains, à des échanges de tirs entre paramilitaires et soldats ou à des négociations entre représentants politiques, ils s'immiscent dans la vie de tous. Le conflit n'empêche pas les Nord-Irlandais de vivre, mais sa présence est susceptible d'être rappelée par un graffiti sur un mur, par une allusion dans un échange, par un acte aussi anodin que le fait d'aller faire ses courses (puisque des fouilles des sacs et parfois du corps peuvent être réalisées à l'entrée des magasins). Les signes sont donc partagés par tous, et la plupart d'entre eux ne suscitent pas la controverse, leur signification n'étant plus questionnée : ils sont devenus « inertes » une fois « soustraits aux tensions de la lutte sociale ». La communauté sémiotique nord-irlandaise emploie des signes qui apparaissent comme étant le propre de l'un des deux groupes et qui sont devenus tellement associés à eux que la lutte pour leur sens semble être achevée. Ainsi la couleur orange, même si elle apparaît sur le tricolore irlandais, est tellement associée au groupe unioniste-loyaliste-protestant que celui-ci semble avoir réussi à imposer au signe < orange > le sens de « hégémonie protestante » et donc à rendre ce signe monoaccentuel. Il n'est donc sans doute pas étonnant que certains nationalistes fassent flotter un drapeau tricolore sur lequel la couleur orange cède la place au jaune. Pourtant le fait même que ce signe soit rejeté par une grande partie des nationalistes indique qu'il est toujours contesté. En réalité, le signe est partagé aussi bien par les catholiques que les protestants, mais le sens qui lui est donné est bien différent dans une communauté ou dans l'autre. Pour citer à nouveau Volochinov, « tout signe est soumis aux critères de l'évaluation idéologique (c'est-à-dire : est-il vrai, faux, correct, justifié, bon ? etc.) »⁸¹². S'il est considéré comme « vrai » ou « bon » par les

⁸¹² VOLOCHINOV, V. N. *Op. cit.*, p. 27.

protestants, il est vu comme « faux » ou « mauvais » par les catholiques. Un autre exemple de la persistance de la lutte pour le sens et de la polysémie de certains signes idéologiques est le fait que certains d'entre eux sont utilisés ou revendiqués par les deux groupes : le trèfle, symbole national de l'Irlande qui apparaît sur le blason des *Royal Irish Rangers*, un régiment de l'armée britannique ; la harpe, symbole irlandais et nationaliste employé par la société des Irlandais Unis (*United Irishmen*) au dix-huitième siècle qui se retrouve également sur les insignes des membres de la RUC et du UDR ; la Main Rouge d'Ulster, qui représente pour les nationalistes les neuf comtés de la province historique d'Ulster et pour les unionistes les six comtés qui constituent l'Irlande du Nord ; la figure de Saint Patrick, vue par les deux traditions religieuses comme étant la personne ayant apporté le christianisme en Irlande, ou celle de Cú Chulainn, guerrier mythologique associé au nationalisme irlandais mais qui est également apparu sur des fresques murales loyalistes, où la lutte entre le héros ulstérien et la reine Maeve de Connaught symbolise alors la « résistance » loyaliste⁸¹³.

Pourtant, la lutte pour le sens des signes que l'on associe avec le conflit ne se réduit pas à une opposition binaire entre les deux blocs, et il existe par ailleurs des signes idéologiques « vivants » et contestés qui ne sont pas liés au conflit entre unionistes-loyalistes et nationalistes-républicains. Une multitude de luttes parfois connexes et souvent contradictoires traverse la société nord-irlandaise, des luttes qui sont parfois semblables à celles que l'on retrouve dans d'autres régions – la République d'Irlande et la Grande Bretagne, mais également la France, les Etats-Unis, etc. – tout en présentant des spécificités liées à l'histoire et à la culture du nord de l'Irlande. Or ces problématiques risquent parfois d'être ignorées ou considérées comme secondaires. Par exemple, la place subalterne de la femme dans la société nord-irlandaise est liée à un conservatisme moral et social exacerbé par le fort taux de religiosité de la région⁸¹⁴. L'expérience de certaines femmes est surdéterminée par la réalité du conflit – c'est le cas par exemple des femmes de prisonniers républicains ou loyalistes ou de femmes vivant dans les « interfaces » que sont les quartiers du Shankill ou du Falls à Belfast – mais est déterminée aussi par de multiples facteurs, tels leur statut

⁸¹³ « Symbols Used by Both Main Traditions in Northern Ireland ». *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.cain.ulst.ac.uk/images/symbols/crosstrad.htm>

⁸¹⁴ Les racines de cette religiosité remontent au moins au dix-huitième siècle, mais le « réveil » évangélique d'Ulster de 1859 et la « révolution dévotionnelle » catholique initiée par le cardinal Paul Cullen dans les années 1850 donnèrent une nouvelle impulsion au sentiment religieux.

subordonné dans une société patriarcale, la classe sociale à laquelle elles appartiennent, leur âge, leur occupation, leur origine ethnique, leur orientation sexuelle, le fait de vivre dans une zone urbaine ou rurale, à l'est ou à l'ouest de la province, dans une zone frontalière, etc. C'est tout un ensemble de facteurs qui s'entremêlent et s'encroisent et qui ont plus ou moins de poids selon les conditions dans lesquelles se trouve chaque individu, et qui sont reliés à un réseau de signes : signes de la féminité, de l'homosexualité, de la ruralité, d'un niveau d'éducation élevé, etc. Or Debbie Lisle, spécialiste en relations internationales, déplore le fait que les analyses classiques de la société nord-irlandaise en termes d'un « simple conflit entre deux groupes », une lutte binaire entre républicains et loyalistes, réduisent au silence ces « luttes complexes de l'Irlande du Nord »⁸¹⁵ – des luttes qui sont longtemps passées inaperçues ou ont été oubliées, voire ignorées, à cause de l'intérêt médiatique et académique, certes compréhensible, pour les « Troubles ». Dans son analyse des peintures murales de Belfast, elle rejette l'idée que ces œuvres reflèteraient de manière simpliste les idéologies politiques des deux groupes ethno-nationaux, et elle cherche à réinterpréter les différents signes qui y apparaissent en prêtant attention aux « luttes politiques concurrentes » qui traversent les communautés – liées au genre, à l'âge, à la classe sociale, à l'origine ethnique mais aussi aux dissensions internes des paramilitaires – en proposant une nouvelle lecture de certaines des fresques, et en signalant l'émergence de nouvelles interprétations possibles depuis que ces peintures murales sont devenues une attraction touristique dans l'Irlande du Nord d'après 1998. Une de ces luttes politiques concurrentes apparaît dans un épisode que relate Lisle et qui concerne une campagne de revitalisation des quartiers délaissés de Belfast, lancée au début des années 1980 par les élites politiques, dans le climat tendu des grèves de la faim des prisonniers républicains. Si les loyalistes peignent des peintures murales célébrant la monarchie et commémorant les victoires « protestantes » du passé depuis le début du vingtième siècle, les républicains se mettent à peindre des fresques plus subversives suite aux grèves de la faim des prisonniers du H Block, en s'inspirant de celles tracées sur les murs de Los Angeles, New York et Chicago dans le contexte des revendications ethniques des années 1970. Selon Neil Jarman, ce phénomène signale un changement de stratégie des républicains qui souhaitent mettre l'accent sur la culture de la communauté nationaliste, tout en poursuivant la campagne militaire :

⁸¹⁵ LISLE, Debby. *Op. cit.*, p. 1.

« the brush joined the armalite and the ballot box as a facet of political strategy »⁸¹⁶. Les loyalistes répliquent en produisant de nouvelles fresques, elles aussi plus revendicatrices – mettant en scène des paramilitaires plutôt que simplement « King Billy » (Guillaume d’Orange) – de sorte que bientôt, Belfast en compte plus d’une centaine. Afin de mettre un frein à ce phénomène qu’ils perçoivent avant tout comme une marque d’hostilité, les élites politiques lancent un projet en partenariat avec le *Arts Council*, le conseil municipal, le ministère de l’éducation et de l’environnement ainsi qu’une école d’art de la ville visant à doter les quartiers républicains et loyalistes de nouvelles peintures murales, colorées et consensuelles. Les artistes, des étudiants issus de l’école d’art, sont sommés de créer des fresques représentant des scènes « neutres », telles que des cirques ou des jungles. Cette campagne est un échec car les habitants des différents quartiers supportent difficilement le fait de se voir imposer des artistes ainsi que des thématiques n’ayant aucun lien avec leur expérience quotidienne ou leur identité, et de voir les fonds publics être mobilisés ainsi alors que les mêmes quartiers connaissent des problèmes d’insalubrité et d’infrastructures sous-développées. Lisle cite une adolescente qui, en observant un artiste peindre un dragon, s’exclame, incrédule : « Is this supposed to brighten the place up ? Who are you trying to kid – sure we live in shit »⁸¹⁷. Si le conseil municipal refuse de cautionner la création de peintures ouvertement communautaristes, il reste silencieux lorsque des habitants demandent à ce que soit exprimées sur les fresques des revendications qui ne sont pas explicitement liées à l’identité des deux groupes : la hausse des loyers, l’insalubrité, l’insécurité. Rapidement, les fresques officielles sont vandalisées – par exemple, par l’apparition d’organes génitaux sur les figures d’animaux – et le projet est abandonné. Cet épisode permet à Lisle de mettre en évidence les tensions entre le « potentiel subversif » des fresques murales et les visées plus consensuelles des élites. Les relations entre les élites politiques et sociales et les dominés, fussent-ils républicains ou loyalistes, constituent l’une des luttes « cachées » de la société nord-irlandaise. Le rejet de la campagne de rénovation des fresques signale l’opposition aux incursions de représentants de la classe unioniste dominante dans les quartiers populaires – de la part des républicains pour des raisons évidentes, et de la part des loyalistes parce qu’ils font peu confiance à la classe unioniste

⁸¹⁶ JARMAN, Neil. « Painting landscapes: the place of murals in the symbolic construction of urban space » sur *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l’adresse : <http://cain.ulst.ac.uk/bibdbs/murals/jarman.htm>

⁸¹⁷ LISLE, Debby. *Op. cit.*, p. 36.

« officielle », qu'ils accusent de les avoir abandonnés⁸¹⁸. La dégradation de la fresque constitue un geste de défi que l'on pourrait assimiler aux tactiques du « faible » évoquées par Michel de Certeau. Dans le cas de la campagne de rénovation des fresques murales que nous venons de relater, les signes tracés – les organes génitaux – renvoient à l'écolier ou à l'adolescent qui signale son opposition à l'autorité en inscrivant des symboles oppositionnels dans son cahier ou sur sa table, en faisant momentanément sien un espace qui n'est pas son « propre ». Bien que Debbie Lisle n'en fasse pas d'analyse poussée, elle souligne le fait que pendant les « Troubles », certains des commentaires politiques les plus pertinents et les plus satiriques proviennent de graffitis ou de tags qui sont ajoutés à des peintures murales préexistantes⁸¹⁹. Elle cite l'exemple d'une inscription sur une fresque murale dans un quartier loyaliste (« No Pope Here ») à laquelle sont ajoutés les mots « Lucky Old Pope », ou le cas d'une affiche annonçant : « If you catch yourself thinking like a bigot, catch yourself on » étant modifiée pour dire : « If you catch yourself thinking like a bigot, join the RUC ». Nous pourrions ajouter le fameux exemple du graffiti qui serait apparu dans les quartiers nationalistes de Belfast en 1969 suite à des incursions par des loyalistes et qui critiquent l'incapacité de l'IRA à défendre les citoyens catholiques : « IRA — I Ran Away »⁸²⁰. Ces détournements indiquent qu'à l'intérieur des deux groupes la légitimité des idéologies officielles et des dirigeants ne va pas de soi et peut être remise en question : des luttes concurrentes existent. Cela peut paraître évident mais, selon Debbie Lisle, les analyses de la société nord-irlandaise ont longtemps laissé de côté ces considérations. Après les accords de paix de 1998, la pratique de la peinture murale communautariste elle-même est détournée ou plutôt remise en question par l'apparition sur les murs de Belfast d'une forme de *street art* qui s'inscrit dans une tradition cosmopolite dont on peut tracer l'origine dans les grandes villes américaines des années 1970.

⁸¹⁸ Debbie Lisle évoque une autre lutte cachée : celle des femmes. Lisle explique comment la représentation hyper-masculine (figures guerrières, par exemple), l'absence de femmes ou leur représentation dans des rôles stéréotypés (faisant résonner des couvercles de poubelles afin de signaler l'arrivée de troupes britanniques, protégeant le foyer, soutenant moralement leurs conjoints emprisonnés) pointent vers des réalités autres que le conflit entre les deux groupes, à savoir le caractère patriarcal de la société nord-irlandaise.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁸²⁰ Il n'existe pas de trace photographique de ces inscriptions, mais le prêtre Marcellus Gillespie, issu du quartier de Ardoyne, a déclaré lors de la commission d'enquête Scarman que plusieurs habitants avaient surnommé ainsi l'IRA. Il y a donc peu de raisons de croire que ces graffitis n'aient jamais existé. « No photos extant of "I Ran Away" slogan ». *History Ireland*, 2009, vol. 17, n°3.

Lisle soutient que cette forme de graffiti constitue une « troisième force » picturale qui n'est liée à aucun des deux groupes :

While the political murals trade on sectarian symbols, graffiti has its own collection of signs and images that do not necessarily translate into an accepted lexicon. Graffiti artists use oblique and hybrid symbols to create new words and expressions; in a sense, they have developed a new language...graffiti is fast becoming a powerful “third force” on the walls of Belfast. It is an explicit visual manifestation of the global networks that circulate throughout the city and its painted walls, disrupting the prevailing two-communities thesis and disseminating a more familiar urban aesthetic⁸²¹.

Ces remarques, que Lisle émet à propos du graffiti des années 1990 et 2000, peuvent être appliquées au phénomène punk dans les années 1970 et 1980. Le punk avec son iconographie, ses détournements, ses signes visibles dans les fanzines, sur les pochettes de vinyles, et plus immédiatement sur les vêtements et le corps des punks, développe un « nouveau langage » qui remet en cause la légitimité de la grille de lecture binaire appliquée à la région, et laisse entr'apercevoir certaines des luttes concurrentes qui traversent la société nord-irlandaise. Et contrairement aux graffitis des années 1990, l'esthétique que diffuse le punk n'est pas familière lorsqu'elle émerge en Irlande du Nord – même si elle le deviendra avec le temps – ce qui ne fera qu'augmenter son potentiel transgressif. En Irlande du Nord, comme nous l'avons évoqué, le quotidien est marqué par le déchiffrement de signes qui portent une charge symbolique considérable : une couleur, un slogan, un vêtement, une adresse, l'équipe de foot que l'on supporte, un prénom ou un nom, la prononciation d'une consonne, ou encore des caractéristiques physiques imaginées servent à déterminer à quel groupe appartient l'autre, comme l'a si bien illustré Seamus Heaney dans son poème « Whatever You Say, Say Nothing » (1975) :

Smoke-signals are loud-mouthed compared with us:
Manoeuvrings to find out name and school,
Subtle discrimination by addresses
With hardly an exception to the rule
That Norman, Ken and Sidney signalled Prod
And Seamus (call me Sean) was sure-fire Pape.

⁸²¹ LISLE, Debby. *Op. cit.*, p. 48.

O land of password, handgrip, wink and nod,
Of open minds as open as a trap⁸²².

L'esprit nord-irlandais est ouvert (« open ») dans le sens où il est toujours aux aguets, il scrute sans cesse le visage des inconnus. Mais, tel un piège (« trap »), l'esprit se referme dès qu'il a saisi sa proie, dès qu'il a capturé la signification qu'il cherche en décryptant les signes qui s'offrent à lui. Or, une fois que l'individu ainsi scruté est assimilé à l'un des groupes, son altérité ou sa similitude risquent d'engloutir toutes les autres facettes de son identité. Le regard qui scrute est incapable de voir ce qui le rapproche de l'autre ou ce qui le distingue de son prochain. C'est là que le punk intervient ; lui, qui s'amuse à brouiller les références et à détourner les signes, crée une difficulté de lecture qui force celui qui croise son chemin à porter un nouveau regard sur un paysage familier. Il procède à une défamiliarisation du quotidien qui captive le regard, dérouté l'esprit, et conduit à reconsidérer ce que l'on sait ou ce que l'on pense savoir. Le punk, comme le graffiti évoqué par Debbie Lisle, est une force de déterritorialisation.

2.4.3. Déterritorialisation

Au début de ce chapitre sur la tenue, nous avons évoqué la notion de bricolage, que Paul Clarke applique aux pratiques des membres de subcultures qui, comme nous l'avons vu avec la tenue punk, s'approprient des objets déjà existants, les réordonnent et les insèrent dans de nouveaux contextes, créant alors de nouveaux sens. Hebdige, lui aussi, considère que le style – ce que nous avons appelé la tenue – et les schémas de consommation des différentes subcultures reflètent leur position schizophrène au sein d'une société capitaliste dominante, et permettent aux membres des subcultures à la fois d'accepter leur sort et de subvertir les sens dominants de la société de consommation, de manière passagère, avant leur récupération par la société dominante. La vision d'une opposition nette et binaire entre subculture et culture dominante capitaliste devrait être nuancée car, comme nous l'avons déjà évoqué, la subculture punk est dès le départ imbriquée dans la culture dominante. Cette relation ambiguë est à réinscrire dans un contexte de conflit générationnel et de mutation du capitalisme qui, à la fin du vingtième siècle, même s'il est capable d'utiliser la révolte comme marchandise, voit également apparaître des micro-résistances dans ses interstices. La subculture punk opère ses transgressions au sein même de cette culture dominante

⁸²² Heaney, Seamus. *North*. Londres : Faber & Faber, 2013.

à laquelle, malgré tout, elle appartient. La subversion du sens ne peut être que partielle ; la récupération également. Toutefois le détournement du signe par les punks constitue une forme de micro-résistance, une transgression, une « tactique », et une négation du caractère quasi-sacré des signes. Encore plus que les autres subcultures apparues jusque-là, les punks empruntent les objets et signes qui les entourent, les désarticulent et les ré-accentuent dans un contexte nouveau ; ils les empruntent à d'autres subcultures, à la culture dominante, au champ du quotidien :

Greg was wearing a black tunic and black motor-cycle trousers liberally adorned with chains, strips of cloth zips and belts and a couple of locks⁸²³.

I sometimes made my own clothes and trimmed t-shirts with fur, lace, sequences [sequins], pins and putting studs on my leather jack⁸²⁴.

Les chaînes, le verrou, les fermetures éclair⁸²⁵, objets anodins et omniprésents dans la vie quotidienne, et réduits en général à leur fonction – la fermeture, la clôture, la protection des biens – lorsque ajoutés à la tenue, conservent ces connotations même lorsqu'ils perdent leur fonctionnalité, ou plutôt, même lorsqu'ils changent de fonctionnalité. Jadis objets fonctionnels, ils sont désormais ornements, objets décoratifs, constitutifs d'une esthétique punk qui met en scène la disjonction et la dislocation. Ce n'est plus un objet inanimé mais un corps humain qui est soumis à la fermeture et à l'ouverture, séquestration-relaxation du corps qui renvoie plutôt aux pratiques BDSM qu'à l'univers carcéral. Dans la deuxième tenue décrite ci-dessus sont mis sur le même plan des objets aux connotations parfois très éloignées : ici un t-shirt, associé à une tenue décontractée ou sportive, auquel sont juxtaposées de la fourrure (luxé, élément naturel), de la dentelle (associée à la domesticité et à la virginité ou à l'innocence : l'enfance, le mariage, les robes de communion, la figure de la grand-mère, etc.), des paillettes (kitsch, univers du show business) et une veste en cuir cloutée (masculinité, déviance, délinquance, subculture *rocker-biker*, etc.). C'est tout un réseau de signes qui apparaît, non pas comme le fruit d'un dessein précis, mais comme la juxtaposition d'éléments qui ont été glanés dans le quotidien. Fidèles aux principes du *DIY*, les punks « font avec », ils réemploient ce qu'ils trouvent chez eux, dans des friperies, et dans

⁸²³ *Belfast Newsletter*, 13/01/78. Pour l'article complet, voir chapitre 2.3.1.

⁸²⁴ Maureen, questionnaire.

⁸²⁵ On aperçoit des pantalons à fermetures éclair multiples sur la photographie C6, volume 2, annexe C.

des magasins de prêt-à-porter classiques. La tenue punk apparaît alors comme un collage d'objets trouvés et de pièces détachées :

[I dressed] messily-I wasn't into hard-core punk styles. I liked more colourful, patched up things. My clothes usually came from charity shops or were recycled from my wardrobe at my parent's place and modified to suit. I remember wearing the lining of an overcoat rather than the coat itself and a diamante wasp brooch that a girlfriend had given me all set off with ripped skinny jeans, yellow and black canvas shoes and luminescent green socks⁸²⁶.

[Stiff Little Finger guitarist Henry Cluney's] look for the concert consisted of a Rod Stewart feather cut (the nearest he could get to a punk spike at his local barber), and a homemade punk shirt, which he'd made by stapling half a T-shirt and a collared shirt together. This he'd adorned with can ring pulls, safety pins, a shoehorn and an unplayable copy of Eddie and the Hot Rods' 'I Might Be Lying' single⁸²⁷.

La broche à paillettes, objet qui renvoie à la fois à la féminité et au luxe – c'est peut-être pour cela que Peter a précisé qu'il s'agissait du cadeau d'une amie – est en forme de guêpe. Alors que de telles broches existent depuis au moins le dix-neuvième siècle, associé à une tenue punk, ce sont les qualités agressives de l'insecte qui seront réactivées. La broche, objet qui connote le luxe, est ajoutée non pas à un pardessus, mais à la doublure de ce vêtement : l'abondance est juxtaposée au manque. Comme d'autres objets cités ci-dessus – les rognures de tissu, les languettes d'ouverture de cannette, le chausse-pied, les épingles à nourrice – la doublure signale une absence ; elle renvoie, par synecdoque, au manteau, dont elle a été détachée. C'est la dislocation de ses éléments, leur présence en un lieu où, en général, ils ne sont pas, qui dérangent et déroutent. « Le propre [...] du bricolage sur le plan pratique », dit l'anthropologue André Mary, « est d'élaborer des ensembles structurés non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements »⁸²⁸. Les objets accumulés et arrachés à leur contexte ont perdu le sens qui leur est donné au quotidien dans la culture dominante ; ils sont des débris décodés. La tenue punk met en scène le démantèlement, le dépeçage ; elle représente une fuite vers le désagrègement des signes et l'épuisement du sens. Il n'est donc pas étonnant que les jeans, les chemises, les t-shirts et autres vêtements soient troués, déchirés ou, pour employer le terme anglais,

⁸²⁶ Peter, questionnaire.

⁸²⁷ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 53.

⁸²⁸ André Mary cité dans MELICE, Anne. *Op. cit.*, p. 89.

distressed (vieilli, délavé, mais également bouleversé, ébranlé). Les punks partent d'objets qui sont familiers et expérimentent, ils déterritorialisent les objets environnants et bousculent la manière dont ils sont généralement assemblés dans l'espace physique et psychologique⁸²⁹. L'objet punk déterritorialisé le mieux connu est l'épingle à nourrice, qui est devenu un emblème de la subculture tout entière, dans la culture dominante aussi bien que parmi les punks eux-mêmes. Invention brevetée par Walter Hunt en 1849, dans le but de régler une dette, son origine en tant qu'objet punk est difficile à situer⁸³⁰. Selon plusieurs récits, c'est le musicien américain Richard Hell qui aurait été l'une des premières personnes associées au punk à porter des épingles à nourrice, dans le but de maintenir en place ses vêtements qui tombaient en lambeaux. Malcolm McLaren le rencontre lors de son séjour à New York et est fasciné par ce personnage⁸³¹. Lors de son retour à Londres, il intègre épingles à nourrice et déchirures aux vêtements qu'il vend dans sa boutique. La popularité de cette esthétique auprès des punks se comprend aisément : il s'agit d'un objet du quotidien que l'on trouve facilement et qui peut se conjuguer avec n'importe quel vêtement ou accessoire. En Irlande du Nord, comme ailleurs, il est ajouté aux cravates d'école⁸³² et aux vestes en cuir⁸³³. Porté comme boucle d'oreille⁸³⁴, il perce également les visages⁸³⁵. N'importe quelle tenue a le potentiel de devenir punk lorsqu'agrémentée d'une épingle à nourrice. On a tenté de lui donner une interprétation psychanalytique : l'épingle à nourrice permettrait de « matérialiser l'ambivalence piquante des soins maternels » et servirait « tout à coup à percer/accrocher les lambeaux de l'État et les lambeaux de la subjectivité ». Elle serait « le sigle de la mise en échec de la constitution d'une aire transitionnelle »⁸³⁶. Pour Hebdige, l'épingle à nourrice est un objet détourné qui permet de véhiculer des significations cachées et qui permet donc de signaler son opposition à l'ordre de la société dominante :

⁸²⁹ HOLLAND, Eugene W. *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus*. Londres : Bloomsbury Academic, 2016, p. 9.

⁸³⁰ STERLING, Linder. « Through the Looking Glass, and What Linder Found There » dans KUGELBERG, Johan, *et al. Op. cit.*, p. 287.

⁸³¹ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 36.

⁸³² O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 172.

⁸³³ Maureen et William, questionnaire.

⁸³⁴ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 155.

⁸³⁵ Peter, questionnaire.

⁸³⁶ SINAPI, Michèle. « La césure punk : questions sur la performativité ». *Champ psy*, 2008, vol. 3, n° 51, p. 187.

The struggle between different discourses, different definitions and meanings within ideology is therefore always, at the same time, a struggle within signification: a struggle for possession of the sign which extends to even the most mundane areas of everyday life... We can see that such commodities [as safety pins] are indeed open to a double inflection: to 'illegitimate' as well as 'legitimate' uses. These 'humble objects' can be magically appropriated; 'stolen' by subordinate groups and made to carry 'secret' meanings: meanings which express, in code, a form of resistance to the order which guarantees their continued subordination. Style in subculture is, then, pregnant with significance. Its transformations go 'against nature', interrupting the process of 'normalization'. As such, they are gestures, movements towards a speech which offends the 'silent majority', which challenges the principle of unity and cohesion, which contradicts the myth of consensus⁸³⁷.

Il ne faut sans doute pas exagérer l'ampleur de cette remise en cause de l'unité, de la cohésion ou du mythe du consensus, mais il est vrai, comme l'affirme Hebdige, que les transformations contre-nature de ces objets « interrompent le processus de normalisation ». L'épingle à nourrice et les autres objets banals que s'approprient les punks sont non seulement arrachés de leur contexte d'origine et juxtaposés à des objets avec lesquels ils n'ont en général aucune proximité, mais ils mettent aussi en évidence les traces de leur production, surtout lorsque la tenue est conçue selon le mode du *DIY*. Le punk « célèbre ses propres contradictions sémantiques et sa polysémie incohérente »⁸³⁸. C'est pour cela que n'importe quel objet est susceptible d'être déterritorialisé par le punk ; c'est pour cela aussi que la tenue punk est transgressive. « Se déterritorialiser », disent Gilles Deleuze et Félix Guattari, « c'est quitter une habitude, une sédentarité »⁸³⁹, c'est introduire l'insolite et l'étrange dans la vie quotidienne. Employer un ruban adhésif ou une chaînette de WC pour confectionner un pantalon de bondage (comme nous l'avons mentionné ci-dessus), attacher une épingle de nourrice à la cravate de son uniforme d'école ou s'en servir comme boucle d'oreille, porter une croix gammée ou un symbole satanique dans la rue sont des actes qui participent du processus de déterritorialisation.

⁸³⁷ HEBDIGE, Dick. *Op. cit.*, p. 17-18.

⁸³⁸ MOORE, Ryan. « Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction ». *The Communication Review*, 2004, vol. 7, n°3, p. 312. La traduction est la nôtre.

⁸³⁹ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. - . Paris : Les Éditions de Minuit, 1972, p. 162.

La déterritorialisation n'émerge pas seulement dans le punk à cause de la pratique *DIY* et de la nécessité de « faire avec » ; elle est encouragée par Vivienne Westwood et Malcolm McLaren. Lorsque le couple confectionne de nouveaux articles pour leur boutique, ils ont l'intention de créer une confusion sémiotique. Cela se voit dans les cravates de Westwood auxquelles elle fixe des cartes à jouer des années 1950 sur lesquelles figurent des illustrations de femmes partiellement dénudées⁸⁴⁰. Un objet conventionnel, voire démodé est juxtaposé à un élément tiré des recoins les plus illégitimes de la culture populaire. Il y a en fait une double déterritorialisation : des objets sont ajoutés à un accessoire qui, généralement, est porté seul ; et ces objets, ajoutés à un article qui renvoie à la respectabilité et l'autorité patriarcale, s'avèrent être des images semi-pornographiques⁸⁴¹. Si Westwood et McLaren (et leur compagnon de route Jamie Reid) s'inspirent de pratiques situationnistes (manifestes, montages, désinformation, guérillas sémiotiques)⁸⁴², la majorité des punks semblent ignorer cet héritage intellectuel⁸⁴³. Pour eux, c'est le désir et le plaisir de choquer qui priment, et la déterritorialisation est une tactique de choc efficace. Linder Sterling, artiste punk connue pour ses collages, compare l'effet de la déterritorialisation punk aux objets étranges qui apparaissent dans l'œuvre de Lewis Carroll : « We too created ourselves to appear as far from the everyday as possible... Alice had stepped through the looking glass to find a world recognizable but skewed »⁸⁴⁴. Comme Alice au Pays des Merveilles, les objets déterritorialisés apparaissent comme grotesques et absurdes dans le

⁸⁴⁰ COLEGRAVE, Stephen *et al. Op. cit.*, p. 141.

⁸⁴¹ Dans le contexte des années 1970 où la nostalgie pour les années 1950 est en vogue, Westwood utilise des images que l'on préférerait oublier, ou en tout cas laisser cachées. Cette rencontre entre nostalgie et engouement pour la culture illégitime des décennies précédentes persiste dans les micro-cultures associées au rockabilly, au psychobilly, au *new burlesque*, etc.

⁸⁴² SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 36.

⁸⁴³ A la fin des années 1960, comme de nombreux étudiants britanniques, McLaren et Reid participent aux mouvements étudiants qui s'inspirent des événements de mai 1968 en France. McLaren se rend à Paris la même année, après la fin du mouvement, mais pour pouvoir prétendre – à tort – qu'il y a participé. Westwood et McLaren ne sont pas situationnistes, ils sont peu intéressés par la dimension politique et n'ont pas l'intention de travailler vers une reconfiguration réelle de la société capitaliste. Cependant, ils sont fascinés par les tactiques situationnistes en raison de leur potentiel de provocation. McLaren déclare lui-même que ce qui l'attire le plus dans les publications situationnistes – dont il juge le français trop difficile à comprendre – sont les illustrations, et les livres en tant qu'objets, avec leurs couvertures miroitantes (SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 30). Leur ami Jamie Reid, l'artiste qui produit l'iconographie des Sex Pistols, semble à l'époque prendre plus au sérieux l'entreprise situationniste. Mais aucun d'entre eux ne participe pleinement à ce qui se rapproche le plus de l'Internationale Situationniste au Royaume-Uni : le collectif King Mob.

⁸⁴⁴ STERLING, Linder. « Through the Looking Glass, and What Linder Found There » dans KUGELBERG, Johan, *et al. Op. cit.*, p. 287.

quotidien où ils surgissent. Désaccentués, désinvestis de leur sens initial, dé-codés – dans le sens de non-codés – ils résistent pendant un temps à toute tentative de leur imposer un nouveau sens, et de ce fait sont inquiétants et menaçants. Pour Deleuze, le corps social et les individus sont traversés par des *flux* de toutes sortes, terme qu’il emprunte au champ de l’économie mais que l’on peut comprendre dans le sens général de *processus* : « Une personne, c’est toujours un point de départ pour une production de flux, un point d’arrivée pour une réception de flux, de flux de n’importe quelle sorte ; ou bien une interception de plusieurs flux »⁸⁴⁵. Chaque flux est associé, dans et par une société donnée, à un code. Deleuze prend l’exemple des cheveux, qui sont régis par les codes de la coiffure, eux-mêmes liés à d’autres codes : celui de la veuve, de la jeune fille, de la femme mariée, etc. La terreur d’une société, c’est le « déluge », c’est-à-dire « l’écroulement d’un quelque chose qui fait craquer les codes »⁸⁴⁶. Chaque corps social s’efforce donc de « coder les flux et traiter comme ennemi ce qui, par rapport à elle, se présente comme un flux non codable » qui risque de mettre en question « toute la terre, tout le corps de cette société » ; elle souhaite « empêcher que coulent sur elle, sur son dos, sur son corps, des flux qu’elle ne pourrait pas coder et auxquels elle ne pourrait pas assigner une territorialité »⁸⁴⁷. Comment interpréter, dans la société nord-irlandaise, le flux punk, qui semble résister à tout codage ? Comment donner sens à la tenue de ces jeunes qui parcourent Bangor et Belfast habillés en sacs poubelle, ou à cette jeune femme qui, partout où elle va, tient une théière ou une bouilloire à la main ?⁸⁴⁸ Ou à ce jeune homme qui sort en pyjamas et en veste de cuir⁸⁴⁹ ? Et ces cheveux graissés, dressés en pics, décoiffés, bouffants, crépés, dressés sur la tête ou rasés, plutôt que portés longs ou mi-longs comme le veut la mode de l’époque ? Ces tenues – qui, rappelons-le, concernent les vêtements mais aussi l’attitude corporelle – apparaissent comme non codables. Les punks portent des flux dé-codés, ils produisent des flux dangereux⁸⁵⁰ : « tout d’un coup, il y a des jeunes gens qui ne répondent pas au

⁸⁴⁵ DELEUZE, Gilles. Notes du cours donné à Vincennes le 16/11/71. *Web Deleuze*. [Site Internet. Consulté le 05/09/2017].

Disponible à l’adresse : <https://www.webdeleuze.com/textes/115>

⁸⁴⁶ DELEUZE, Gilles. Notes du cours donné à Vincennes le 14/12/71 *Web Deleuze*. [Site Internet. Consulté le 05/09/2017].

Disponible à l’adresse : <https://www.webdeleuze.com/textes/118>

⁸⁴⁷ DELEUZE, Gilles. 16/11/71. *Op. cit.*

⁸⁴⁸ O’NEILL, Sean, *et al.* *Op. cit.*, p. 155. « I suppose it was as a handbag », suggère Davy Sims, animateur de la station locale Downtown Radio.

⁸⁴⁹ O’NEILL, Sean, *et al.* *Op. cit.*, p. 144.

⁸⁵⁰ DELEUZE, Gilles. 14/12/71. *Op. cit.*

code : ils se mettent à avoir un flux de cheveux qui n'était pas prévu, qu'est-ce qu'on va faire ? »⁸⁵¹. La réaction face à l'absurde de la tenue punk semble osciller entre amusement et perplexité. Il y a alors une tentative de recoder, de récupérer ces flux, de leur assigner une territorialité ; si cette tentative échoue, selon Deleuze, on essaie de les anéantir. Face à l'incompréhension que suscite le punk lors de son émergence, la première réaction est la panique morale produite par les médias en Grande Bretagne qui, si elle dure peu de temps – de décembre 1976 à l'été 1977 – a un impact important sur le long terme. Dans un deuxième temps, on cherche de nouveaux axiomes qui « permettraient de recoder tant bien que mal » ces flux qui échappent au sens. Le recodage du flux punk passe alors par la normalisation, comme l'explique Olivier Penot-Lacassagne :

L'immonde déviant fut bientôt réinscrit dans une configuration de sens communément partagé. On découvrit [le punk] « brave fils de famille », « pauvre chômeur », mari et père. La diffusion concertée de ses représentations neutralisantes banalisait le potentiel subversif du mouvement. La restauration commençait⁸⁵².

Olivier Penot-Lacassagne évoque divers articles dans la presse à scandale et les magazines de mode qui paraissent lors du second semestre de 1977 et qui contribuent à « la marchandisation et la spectacularisation distrayante du punk »⁸⁵³. Ce processus bat son plein au moment même où une scène punk émerge véritablement en Irlande du Nord. Cela explique sans doute en partie pourquoi la réaction à l'encontre des punks nord-irlandais n'a pas été plus virulente qu'elle aurait pu l'être : le punk, en tant que figure médiatique à la fois vilipendée et neutralisée, n'est pas complètement étranger ; tout au moins son existence n'est pas inconnue. Pourtant cette vision d'une contre-culture récupérée diffère peu de celle de Dick Hebdige, et, comme elle, risque d'établir un clivage oppositionnel binaire plutôt que d'évoquer une micro-résistance au sein même d'une culture à laquelle elle n'a d'autre choix que de participer. La vision de Deleuze permet de sortir de ce cadre rigide : ce qui permet au punk et à d'autres subcultures de ne pas être complètement réprimés – comme cela peut être le cas en dehors des démocraties libérales, dans les pays du bloc soviétique par exemple, ou aujourd'hui en Indonésie – c'est le fait que la société capitaliste fonctionne comme une « axiomatique de flux décodés ». Chose incroyable, dit Deleuze,

⁸⁵¹ DELEUZE, Gilles. 16/11/71. *Op. cit.*.

⁸⁵² PENOT-LACASSAGNE, Olivier. « 1968-1978 : les métamorphoses de la contre-culture » dans BOURSEILLER, Christophe, *et al. Op. cit.*, p. 229.

⁸⁵³ *Ibid.*

le capitalisme s'est constitué « sur la faillite de tous les codes et territorialités sociales préexistantes » ; ce qui fait la terreur des formations sociales pré-capitalistes, à savoir les flux décodés, est absorbé par la formation capitaliste, qui devient « une conjonction, une rencontre entre flux décodés de toute nature »⁸⁵⁴. Les propos de Deleuze semblent contradictoires, puisqu'il dit d'autre part que *tous* les corps d'une société, *toutes* les formations sociales redoutent les flux décodés. Sans doute faut-il considérer que le capitalisme, plutôt que de remplacer toutes les autres formations sociales, s'ajoute à elles, s'immisce entre elles et tend à les neutraliser, sans jamais le faire complètement. Pour Deleuze, le capitalisme serait donc le « négatif de toutes les formations sociales », et c'est ce qui lui donne l'apparence du libéralisme, alors qu'en réalité, il fait rentrer de force tous les flux dans « une machine à opérer des conjugaisons de flux décodés »⁸⁵⁵. Le punk, flux dé-codé qui, rappelons-le, est le produit de la société capitaliste par le fait même qu'il soit produit *dans* cette société, est rapidement réintégré à cette machine de conjugaisons – il est reterritorialisé. Pourtant, « il y a quelque chose là-dedans, qui continue à ne pas se laisser coder – alors là ? »⁸⁵⁶. Deleuze postule en effet que le capitalisme aurait son propre négatif, la *schizophrénie*, qui va « encore plus loin dans le décodage et dans la déterritorialisation, et jusqu'où ça va, et où cela mène-t-il ? Vers une nouvelle terre, vers pas de terre du tout, vers le déluge ? »⁸⁵⁷. Les punks épuisent le sens par la dislocation mise en scène dans leur tenue, par l'accumulation sur leurs corps d'objets déterritorialisés. Comme dit Clov dans *Fin de Partie* de Samuel Beckett, « Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas »⁸⁵⁸. Le punk est l'innommable, la chose non codable. Les punks, tels « les étranges créatures de Beckett passent leur temps à décoder des trucs, elles font passer des flux non codables »⁸⁵⁹. Le punk participe de cette schizophrénie en ce qu'il « en donne plus, il ne se laisse pas axiomatiser non plus, il va toujours plus loin avec des flux décodés, au besoin avec pas de flux du tout, plutôt que de se laisser coder, plus de terre du tout, plutôt que de se laisser territorialiser »⁸⁶⁰. La « schizo-analyse » se donne pour tâche d'analyser ces processus de déterritorialisation. Deleuze enrichira

⁸⁵⁴ DELEUZE, Gilles. 16/11/71. *Op. cit.*

⁸⁵⁵ DELEUZE, Gilles. 14/12/71. *Op. cit.*

⁸⁵⁶ DELEUZE, Gilles. 16/11/71. *Op. cit.*

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ Samuel Beckett, *Fin de partie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957, p.14.

⁸⁵⁹ DELEUZE, Gilles. 14/12/71. *Op. cit.*

⁸⁶⁰ *Ibid.*

plus tard le concept – qu’il appelle également « micro-politique, pragmatique, diagrammatisme, rhizomatique, cartographie »⁸⁶¹ – et, adoptant le terme de ligne plutôt que de flux, en distingue trois sortes. D’abord, il y a des lignes segmentaires, molaires, sédentaires, qui créent des découpages binaires : « la famille-la profession ; le travail-les vacances; la famille-et puis l’école-et puis l’armée-et puis l’usine-et puis la retraite », « homme-femme », « enfant-adulte », « blanc-noir », « public-privé », « chez nous-pas de chez nous », etc.⁸⁶² Ensuite, en-dessous de ces segments durs, il y a des lignes plus souples, moléculaires, migrantes, des lignes de fêlure qui « tracent de petites modifications » et « font des détours » ; ce sont des « micro-devenirs » qui annoncent « une autre politique, un autre temps, une autre individuation »⁸⁶³. Finalement, il existe une sorte de ligne qui est la plus étrange, la plus tortueuse, une ligne nomade : « la ligne de fuite et de plus grande pente ». Celle-ci nous emporte « à travers nos segments, mais aussi à travers nos seuils, vers une destination inconnue, pas prévisible, pas préexistante »⁸⁶⁴. Ces trois lignes sont enchevêtrées, même si la troisième ligne, selon Deleuze, ne traverse peut-être pas tous les individus ou tous les groupes. Deleuze considère également qu’il se pourrait qu’il n’y ait que deux lignes, « parce que la ligne moléculaire apparaîtrait seulement comme oscillant entre les deux extrêmes, tantôt emportée par la conjugaison des flux de déterritorialisation, tantôt rapportée à l’accumulation des reterritorialisations »⁸⁶⁵. Qu’il existe trois lignes ou seulement deux, le punk est à assimiler aux lignes souples. Celles-ci esquissent de nouvelles possibilités, d’autres manières de faire, mais elles présentent un danger : elles peuvent mener vers un « trou noir » et créer des « micro-fascismes », c’est-à-dire des régimes où « chacun s'enfonce dans son trou noir et devient dangereux dans ce trou, disposant d'une assurance sur son cas, son rôle et sa mission, plus inquiétante encore que les certitudes de la première ligne: les Staline de petits groupes, les justiciers de quartiers, les micro-fascismes de bandes... » : c’est ce qui arrive dans certaines des micro-cultures qui apparaissent dans le sillage de la première vague de punk, où, à gauche comme à droite, les postures se raidissent et où apparaît une « parole micro-fasciste de leur dépendance et de leur tournoiement: “Nous sommes l'avant-garde”, “nous sommes les marginaux”... »⁸⁶⁶. C’est

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 153.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 155.

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 151-152.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 165.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 168.

sans doute l'écueil de l'expérience anarcho-punk en Irlande du Nord. Le danger de la ligne la plus souple de toutes, la ligne de fuite, est qu'elle peut susciter une « passion d'abolition » et se transformer en ligne « d'abolition, de destruction des autres et de soi-même »⁸⁶⁷. Deleuze donne l'exemple d'artistes tels que F. Scott Fitzgerald et Virginia Woolf. Nous pourrions donner celui de Sid Vicious et de tous les jeunes punks, souvent anonymes, qui ont suivi cette ligne. En réalité le punk – et ce qui nous intéresse dans la présente partie, la tenue punk – oscille entre déterritorialisation (expérimentation, pratiques *DIY* qui détournent les objets du quotidien, croix gammées) et reterritorialisation (conformité à un code vestimentaire et apparition d'un « uniforme » punk : articles de la boutique SEX/Seditionaries, vêtements de bondage puis, à la fin de la décennie, la panoplie bottes-crête-veste de cuir), et ce second mouvement se renforce avec le temps. Lorsqu'au cours des années 1980 le punk se désagrège et éclate en micro-cultures qui s'éloignent plus ou moins de la subculture parente (oi!, street, punk hardcore, anarcho-punk, punk d'extrême-droite, mais aussi skinhead, psychobilly, gothique, nouveaux romantiques, etc.), les tenues se multiplient, mais elles sont toutes, selon chaque micro-culture, plus ou moins homogènes. Le temps des grandes expérimentations est révolu, même si celles-ci persistent chez certains. Toutefois le punk en Irlande du Nord participe du processus de déterritorialisation, il suit une ligne souple, il propose un langage nouveau qui annonce – mais ne garantit pas – de nouvelles possibilités. Cette ligne croise, se mêle à, et interroge les lignes segmentaires et binaires qui traversent la société nord-irlandaise : « catholique-protestant », « nationaliste-unioniste », « républicain-loyaliste », « homme-femme », « *straight-queer* »...

Il n'est pas aisé de mesurer l'impact de la déterritorialisation punk. Comme elle est transgression plutôt que subversion, il peut s'agir d'un phénomène temporaire dans l'histoire de l'individu, une période liminale et fluide qui précède un durcissement idéologique : selon Henry McDonald, plusieurs punks issus de la communauté nationaliste se sont rapprochés de l'idéologie républicaine suite aux grèves de la faim des années 1980, et nous avons parlé à plusieurs anciens punks qui revendiquent aujourd'hui une forme de loyalisme. D'autre part, lorsque l'on découvre des témoignages qui semblent indiquer un changement d'attitude et une ouverture sur l'autre, il est difficile de savoir à quoi attribuer ce phénomène. Dans certains cas, l'individu semble avoir été réceptif au punk à cause d'une histoire familiale particulière – par exemple Lee, dont le père est

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 168-9.

boxeur et dont le grand-père participe aux courses de lévriers, deux pratiques transcommunautaires⁸⁶⁸. Par ailleurs il s'agirait d'un processus inconscient et non d'une démarche délibérée, qui s'articulent avec d'autres pratiques et expériences. Nous proposons toutefois de nous attarder sur deux types de signes qui illustrent la déterritorialisation qu'opère le punk en Irlande du Nord : les signes fascistes et les signes de la monarchie britannique.

2.4.4. Signes fascistes

Un des aspects les plus transgressifs de la tenue punk des années 1970 est le port de signes nazis ou fascistes sur les vêtements et sur les corps. L'utilisation de tels symboles dans la culture populaire n'est pas une nouveauté. Les bikers des années 1950 ornent leurs vestes de cuir de croix gammées. Les Rolling Stones apparaissent en uniformes Nazis et entourés de filles pré-pubères dans le best-seller *Rock Dreams* (1974), un album d'illustrations par l'artiste belge Guy Peellaert agrémenté de textes du critique rock Nick Cohn. Les Rolling Stones avaient déjà tenté de s'habiller en uniforme nazi lors de leur passage dans la célèbre émission américaine le *Ed Sullivan Show* le 15 janvier 1967⁸⁶⁹. En 1973 Brian Ferry porte un uniforme militaire⁸⁷⁰ et en 1974, les membres d'un groupe rock de Cleveland, les Electric Eels, arborent des croix gammées et des symboles de suprématie blanche, dans le but de choquer⁸⁷¹. Plus proche encore du punk, David Bowie ainsi que Lou Reed (pendant sa période berlinoise) intégreront à leur tenue des croix gammées ou d'autres éléments qui évoquent le fascisme et le nazisme. A New York, Dee Dee Ramone est obsédé par les croix gammées et par la bande dessinée *Enemy Ace* dont le héros est un aviateur allemand lors de la Première Guerre mondiale, et, tout comme Johnny Ramone – le seul autre membre du groupe à ne pas venir d'une famille juive – il est obsédé par les croix gammées. Cette fascination est partagée par Arturo Vega, un artiste mexicain proche du groupe qui a conçu leur logo (basé sur le grand sceau des Etats-Unis), et qui fabrique des croix gammées fluorescentes. Certains membres des New York Dolls, dont Malcolm McLaren sera pendant un temps le manager, flirtent également

⁸⁶⁸ Lee. Entretien mené à Belfast, le 08/07/15.

⁸⁶⁹ HUTCHINSON, Ludia. « The Rolling Stones & Ed Sullivan ». *Performing Songwriter*, 15/01/11. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://performingsongwriter.com/rolling-stones-ed-sullivan/>

⁸⁷⁰ LANGKJÆR, Michael A.. « “Then how can you explain Sgt. Pompous and the Fancy Pants Club Band?” Utilization of Military Uniforms and Other Paraphernalia by Pop Groups and the Youth Counterculture in the 1960s and Subsequent Periods ». *Textile History and the Military*, 2010, vol. 41, n°1, p. 191.

⁸⁷¹ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 134.

avec l'esthétique fasciste. Le guitariste Johnny Thunders portera un brassard arborant une croix gammée⁸⁷². Plus rarement, c'est le totalitarisme soviétique qui est évoqué, comme lorsque McLaren organise en 1975 un concert où les New York Dolls apparaissent en cuir rouge devant un drapeau rouge avec un motif qui ressemble au symbole communiste de la faucille et du marteau ; cet épisode contribuera à mettre fin à la carrière du groupe new-yorkais. Au Royaume-Uni, Malcom McLaren et Vivienne Westwood sont les initiateurs de cette association entre symboles fascistes et esthétique punk et ils contribuent à la diffusion de celle-ci dans les médias (et ensuite dans l'imaginaire populaire de l'époque) et à son adoption par des milliers de jeunes attirés par cette nouvelle subculture par la vente de vêtements arborant la croix gammée (en l'occurrence le t-shirt *Destroy*) ou d'autres signes fascistes dans leur boutique SEX. Le couple, ainsi que leur ami Jamie Reid, qui concevra les albums et posters promotionnels des Sex Pistols, s'inspirent de tactiques situationnistes. McLaren, qui est d'origine juive, imagine le jeu de scène du chanteur du groupe qu'il espère bientôt monter à Londres : « I have the idea of the singer looking like Hitler, those gestures, arm shapes etc. and talking about his mum in incestuous phrases »⁸⁷³. Le déploiement de signes renvoyant au totalitarisme, au fascisme ou au nazisme découle donc d'une démarche intentionnelle : le désir de provoquer. Si pour McLaren et Westwood il s'agit d'une tactique de sabotage culturel ou d'une forme de guérilla sémiotique, ce n'est pas le cas des jeunes qui viennent acheter des vêtements dans leur boutique ou qui s'inspirent de cette esthétique lorsqu'ils conçoivent leurs propres tenues⁸⁷⁴. Pour beaucoup d'artistes et de jeunes punks, cela semble être une forme plus spontanée d'opposition à l'autorité des parents et des anciennes générations, comme l'évoquent Johnny Thunders, le guitariste des New York Dolls, et Siouxsie Sioux, la chanteuse des Banshees :

In grammar school you get a looseleaf book and the first thing you draw is a swastika and a skull and crossbones. You carve a swastika in a desk. You don't know what fascism is, it's not anti-

⁸⁷² *Ibid.*, p. 64.

⁸⁷³ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 69.

⁸⁷⁴ Même Jordan, la jeune femme embauchée comme vendeuse dans la boutique de McLaren et Westwood, ne comprend pas la stratégie du couple : « The shop was about breaking taboos... I suppose the swastika was the ultimate shocking symbol... I just liked the shirts, and I didn't understand Vivienne [Westwood's] argument for the swastika: that it was demystifying the symbol » (SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 188-9).

Jewish at all. Kids don't care anything about that shit. When you want to make a statement about how BAD you are, that's how you do it⁸⁷⁵.

[The swastika] was always very much an anti-mums and anti-dads thing. We hated older people – not across the board but particularly in suburbia – always harping on about Hitler. “We showed him”, and that smug pride. It was a way of saying, “Well I think Hitler was very good, actually”: a way of watching someone like that go completely red-faced⁸⁷⁶.

Cette provocation est également adressée à la génération de la contre-culture. Le mépris pour les hippies ressenti à l'époque par les punks apparaît dans une grande partie des entretiens que nous avons menés, même s'il s'agit parfois d'une opposition générationnelle plutôt qu'un rejet de l'ensemble de leurs valeurs. Mais pour marquer son opposition à la génération *peace and love*, quel meilleur symbole employer que la croix gammée ? A cause du phénomène de démocratisation qui s'opère avec le punk, les croix gammées ne sont plus cantonnées au show business et à la scène, où la provocation est souvent tolérée car liée aux manies des rockstars, mais elles sont portées par des adolescents dans la rue. Et pas seulement à Londres : en Irlande du Nord aussi, des jeunes se saisissent de l'iconographie fasciste. Par exemple le groupe de Belfast Stalag 17, qui pourtant écrira des chansons antifascistes, tient son nom d'un film de guerre des années 1950, et a retenu ce nom dans le but de choquer : « The name Stalag 17 was plucked out of the air probably because we thought there would be associations with concentration camps and horrific events and that was punk rock too »⁸⁷⁷. Parmi les nombreuses photographies collectionnées et mises en ligne par Sean O'Neill (mais rarement datées), l'auteur de *It Wants to Make You Spit*, on voit apparaître les célèbres t-shirts blancs *Destroy* conçus par Vivienne Westwood sur lesquels figure une grande croix gammée grise sur fond d'un cercle rouge. Par exemple, sur une photographie on aperçoit trois jeunes adolescents assis dans un bar obscur, bière *Harp* à la main (alors qu'ils semblent être mineurs) ; deux d'entre eux portent une veste en cuir, le troisième un t-shirt *Destroy*⁸⁷⁸. La crête qu'arbore un des jeunes punks laisse supposer que le cliché a été pris à la toute fin des années 1970 ou au début de la décennie suivante. Nous n'avons pas pu retrouver les personnes pour un entretien (l'un d'entre eux est décédé), et peu d'interviewés ont évoqué les croix gammées, peut-être par

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 63-4.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 241.

⁸⁷⁷ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 196.

⁸⁷⁸ Voir photographie C8, volume 2, annexe C.

honte. Selon Sean O’Neill, une poignée de punks portent également des brassards nazis, pour imiter Sid Vicious ou Siouxié Sioux ; lorsque cette dernière sort son single « Israel » en 1980, certains s’inspireront de l’iconographie occulte (et proto-gothique) qui est associée à la promotion de de titre⁸⁷⁹. Par ailleurs, dans *It Makes You Want the Spit*, on trouve le témoignage suivant d’un punk de la ville d’Omagh :

Picture the scene – Omagh High Street on a warm Sunday afternoon in the summer of 1977. The street is packed with shoppers when around the corner come two guys who look like they have just fallen from another planet, with their dog collars, bondage trousers, swastika t-shirts and permanent sneers on their faces. Omagh hadn’t seen anything like this before! Suddenly there were children screaming, mothers running to the opposite side of the street and heading towards the Catholic church to plead for salvation from these two ungodly ruffians who were quite clearly in Omagh High Street to either eat their children or take part in acts of a sexual nature with goats!⁸⁸⁰

Le récit hyperbolique que relate Tony Moynihan illustre le caractère transgressif de l’acte de porter une tenue provocatrice non seulement en Irlande du Nord, mais dans une petite ville conservatrice dans le comté rural du Tyrone, loin de la capitale nord-irlandaise, très loin de la capitale métropolitaine. Si nous n’avons connaissance d’aucune forme de représailles liées directement au port de croix gammées en Irlande du Nord, il est évident que ce signe suscite l’indignation, à plus forte raison dans une Irlande du Nord où le souvenir des guerres mondiales et le respect de l’armée représentent une facette importante de l’identité unioniste et protestante. Par ailleurs, l’iconographie fasciste employée par les punks entraîne parfois des conséquences plus concrètes que l’indignation. Ainsi le groupe Xposers de Newtownabbey se voit interdire de jouer « Nazi Time » lors de leur passage sur l’émission *Good Evening Ulster* sur la chaîne UTV à cause du titre de leur chanson (ils joueront un morceau intitulé « Emergency Cases » à sa place)⁸⁸¹. Les membres du groupe Grip de Portstewart sont pris pour des néo-nazis et exclus de plusieurs bars et salles étudiantes à cause de leur reprise de la chanson « It’s A Long Way Back » des Ramones (qui fait référence à l’Allemagne) et à cause de l’habitude qu’a le chanteur Clive Niblock de porter des

⁸⁷⁹ O’Neill, Sean. Entretien mené à Belfast le 17/07/14.

⁸⁸⁰ Tony Moynihan, O’NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 128.

⁸⁸¹ « Xposers ». *Spit Records*. [Consulté le 05/09/17].

Disponible à l’adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/xposers.htm>

vestes de l'armée allemande achetées dans des boutiques de surplus militaire⁸⁸². Selon Marc Boulet, la première personne à avoir fait venir the Outcasts en France, lors d'une semaine de concerts au Gibus à Paris en 1978, les membres du groupe, qui portent des croix gammées et ont alors le crâne rasé à la façon des skinheads, sont arrêtés à la station de métro République par deux hommes – membres du Mossad, pense Boulet – qui les menacent avec une arme à feu ; c'est seulement lorsqu'un des Français qui accompagnent le groupe explique qu'ils se produisent au Gibus, dont le patron est juif, que la situation est réglée. Ces anecdotes indiquent que, comme leurs pairs en Grande Bretagne, les punks nord-irlandais adoptent une iconographie fasciste, et le font dans le but de choquer, mais que leurs intentions sont souvent mal interprétées. Certains, comme Billy Riot, acteur de la scène punk nord-irlandaise depuis les années 1980, voient dans l'usage de la croix gammée une démarche quasi-révolutionnaire, à l'instar de McLaren, Westwood et Reid : « The classic DESTROY logo for example wasn't about violence or nihilism, but about breaking down or subverting some of the ills of society which makes the slogan ultimately constructive »⁸⁸³. Cependant cette interprétation est difficile à admettre et semble plutôt être une tentative de justifier, rétrospectivement, une forme de provocation qui est aujourd'hui impensable. En réalité, il s'agit avant tout d'une manière simple et efficace de provoquer la génération des parents et « d'épater le bourgeois ». C'est la conclusion à laquelle parvient Dick Hebdige dès 1979 :

Conventionally, as far as the British were concerned, the swastika signified 'enemy'. None the less, in punk usage, the symbol lost its 'natural' meaning – fascism. The punks were not generally sympathetic to the parties of the extreme right. On the contrary, as I have argued, the conflict with the resurrected teddy boys and the widespread support for the anti-fascist movement (e.g. the Rock against Racism campaign) seem to indicate that the punk subculture grew up partly as an antithetical response to the reemergence of racism in the mid-70s. We must resort, then, to the most obvious of explanations – that *the swastika was worn because it was guaranteed to shock*. (A punk asked by Time Out (17–23 December 1977) why she wore a swastika, replied: 'Punks just like to be hated'.) This represented more than a simple inversion or inflection of the ordinary meanings attached to an object. *The signifier (swastika) had been wilfully detached from the concept (Nazism) it conventionally signified*, and although it had been re-positioned (as 'Berlin') within an alternative

⁸⁸² « Grip ». *Spit Records*. [Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/grip.htm>

⁸⁸³ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 261.

subcultural context, its primary value and appeal derived precisely from its lack of meaning: from its potential for deceit. *It was exploited as an empty effect.* We are forced to the conclusion that the central value ‘held and reflected’ in the swastika was the communicated absence of any such identifiable values. Ultimately, the symbol was as ‘dumb’ as the rage it provoked⁸⁸⁴.

Si Hebdige a raison d’affirmer que la croix gammée est portée à cause de son caractère choquant, certaines de ses affirmations sont problématiques. Contrairement à ce qu’il avance, le punk n’est pas, même en partie, une réponse à la réapparition du racisme. L’anarcho-punk, beaucoup plus politisé, sera effectivement explicitement antifasciste et antiraciste lorsqu’il émergera au tournant de la décennie, mais il s’agit d’un courant minoritaire. En réalité, les liens entre punks et racisme ou fascisme sont pour le moins ambigus. De plus, comme le souligne Nick Crossley, Hebdige omet le racisme ou la tolérance du discours raciste de certaines formations punk et s’il analyse les liens entre reggae et punk, et donc entre jeunes noirs et jeunes blancs, il ne fait pas mention des Britanniques originaires du sous-continent indien, qui sont souvent la cible de discours racistes bien plus virulents que les noirs⁸⁸⁵. Roger Sabin soutient que les liens entre punk et antiracisme ont été exagérés, que l’ambiguïté politique du punk ne permet pas plus d’associer cette subculture avec la gauche qu’avec la droite, et que certains de ses aspects explicitement racistes nourriront la subculture « brune » qui émergera dans son sillage⁸⁸⁶. Cela est vrai en Irlande du Nord aussi, où les liens entre punks et skinheads racistes sont parfois ambigus, et sont compliqués par le fait que la subculture skinhead – translocale, comme le punk – comporte aussi bien des courants apolitiques et d’extrême-gauche que d’extrême-droite. Par ailleurs, il n’est pas toujours facile, dans un premier temps, d’identifier la « ligne » de tel ou tel groupe : le groupe de oi! anglais Skrewdriver, apolitique lors de son émergence en 1976, et populaire parmi les punks et les skinheads à la fin de la décennie, devient ouvertement néo-nazi au début des années 1980. Un de nos interviewés, Lee Martin, dit avoir écouté Skrewdriver pendant longtemps sans s’être rendu compte du contenu du discours du groupe, les paroles étant difficilement compréhensibles. Plusieurs titres du groupe nord-irlandais Control Zone (de Omagh) se retrouvent sur la compilation *United Skins* en 1983, sur laquelle figurent également des morceaux de Skrewdriver ; Control Zone est invité à participer à une tournée avec les autres groupes figurant sur la compilation, mais les

⁸⁸⁴ HEBDIGE, Dick. *Op. cit.*, p. 116-117. C’est nous qui soulignons.

⁸⁸⁵ CROSSLEY, Nick. 2015. *Op. cit.*, p. 58.

⁸⁸⁶ SABIN, Roger. « “I won’t let that dago by” : Rethinking punk and racism » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 199.

membres refusent, prétendument à cause de la présence de Skrewdriver. Pourtant, un témoignage divergent semble indiquer que Control Zone a refusé de tourner pour des raisons financières, le prix de location de l'équipement et d'une équipe de *roadies* étant trop cher⁸⁸⁷. Ces divergences révèlent un malaise qui semble traverser les membres de la scène punk de l'époque, qui, lors des entretiens, demandent d'arrêter l'enregistrement lorsqu'ils abordent la question du phénomène skinhead. Certains éléments sont plus problématiques encore : comme nous l'avons constaté, les Outcasts et Stalag 17 donnent des concerts avec le groupe identitaire Offensive Weapon de Johnny Adair. Il est difficile, donc, d'affirmer que la croix gammée et l'esthétique fasciste sont complètement détachées des idéologies dont elles sont issues à l'origine. La fascination de certains acteurs des scènes punk pour cette iconographie est parfois troublante. Par exemple, Ron Asherton, le guitariste du groupe américain the Stooges, raconte sa scolarité en ces termes : « I didn't have a lot of friends. I was mostly into Nazi stuff. I took German class and did Hitler speeches. I'd wear SS pins to school, draw swastikas all over my books »⁸⁸⁸. Johnny Ramone (le guitariste des Ramones), qui est républicain (en termes de politique américaine), fait parfois des déclarations racistes et antisémites, bien que deux membres du groupe soient juifs. A Londres, Malcolm McLaren, selon Jordan, a une grande collection privée d'objets nazis : des badges des Jeunesses hitlériennes et des bagues de mariage SS. Dans sa boutique, il vend des reproductions d'écussons de la Luftwaffe et des mouchoirs ornés d'une croix gammée⁸⁸⁹. Et David Bowie, autre figure respectée par les punks, fait l'éloge de Hitler et du fascisme en 1975, dans une Grande Bretagne qui traverse une période de crise. La croix gammée n'opère donc pas dans une sphère culturelle rock ou punk détachée de toute considération historique. Tout au long des années 1970, elle fait partie du quotidien en raison de son ubiquité dans la culture populaire. Au cinéma, à la télévision, dans les *comics*, dans les documentaires ou ouvrages historiques dédiés à l'Allemagne nazie, le fascisme et ses symboles sont omniprésents. En effet, l'ombre de la Deuxième Guerre mondiale continue de planer sur la société. Cela fait seulement trente ans qu'elle s'est achevée, et une grande partie de la population se rappelle de la conscription (qui concernait également les femmes,

⁸⁸⁷ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 126-7.

⁸⁸⁸ « Ron Asheton: Influential guitarist with Iggy Pop and the Stooges ». *The Independent*, 08/01/09. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/ron-asheton-influential-guitarist-with-iggy-pop-and-the-stooges-1231929.html>

⁸⁸⁹ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 188.

susceptibles d'être envoyées travailler dans les usines), dont l'Irlande du Nord est exclue, du *Blitz* (le bombardement allemand qui touche quinze grandes villes en Grande Bretagne ainsi que Belfast⁸⁹⁰), et du rationnement, qui dure jusqu'en 1954. Ces événements ne relèvent pas d'un lointain souvenir, mais sont des réalités qui ont marqué toute une génération, et notamment celle des parents ou grands-parents des jeunes punks. A la fin des années 1970, il subsiste encore des traces de la guerre dans l'espace urbain. A Londres, des ruines causées par les bombardements sont encore visibles dans certains quartiers, mais c'est également le cas à Belfast. Le long de la côte nord-irlandaise, on aperçoit toujours des bunkers, que des jeunes punks à Bangor utilisent comme repaires. Les terrains vagues de l'après-guerre apparaissent notamment dans le film *Jubilee* de Derek Jarman – l'un des rares films que l'on puisse considérer comme relevant d'une esthétique punk – où ils constituent l'un des nombreux symboles du déclin du Royaume-Uni⁸⁹¹. Après la perte de l'Empire, la victoire contre Hitler et l'Allemagne nazie semble représenter le dernier moment de gloire du pays. Avec la guerre froide, le totalitarisme semble être une menace extérieure, mais il s'agit également d'une menace qui pourrait surgir de l'intérieur du pays. La popularité d'une biographie de Unity Mitford (belle-soeur de Oswald Mosley) rappelle que le fascisme n'est pas qu'un phénomène étranger, pratiqué par des extrémistes sur le continent européen, mais un phénomène qui a fait des adeptes dans les années 1930, y compris en Grande Bretagne. Pour certains, le totalitarisme serait même une solution qui permettrait d'inverser le déclin du Royaume-Uni et de régler ses problèmes économiques. Le totalitarisme suscite donc autant l'inquiétude que la fascination, et c'est dans ce contexte que doit se lire le port de la croix gammée. Les justifications des punks, qui imputent leur fascination à l'insouciance et

⁸⁹⁰ Belfast est bombardée à quatre reprises, et avec un millier de morts, il s'agit de la ville la plus touchée à l'exception de Londres ; lors du premier bombardement de la Luftwaffe, le 16 avril 1941, il n'y a que quatre abris anti-aériens à Belfast, faisant d'elle la ville la moins protégée de tout le Royaume-Uni. « The Belfast blitz is remembered ». *BBC News*, 11/04/01. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : http://news.bbc.co.uk/1/hi/northern_ireland/1269206.stm ;

« Memories of the Belfast Blitz ». BBC: WW2 People's War. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/stories/66/a7713966.shtml>

⁸⁹¹ JARMAN, Derek (réalisateur). *Jubilee*, 1978. ⁸⁹¹« Jubilee is a punk apocalypse made in the Queen's Jubilee Year, 1977, [that] embodied the anarchic, unpredictable, and hence uncomfortable nature of punk performance rather than the reassuring certainties of narrative cinema », dit Jim ELLIS dans son étude de l'oeuvre de Jarman » (ELLIS, Jim. *Op. cit.*, p. xx et p.51). Plusieurs acteurs de la scène punk londonienne apparaissent dans le film : Jordan, Adam Ant, Toyah, Siouxsie Sioux et bien d'autres. Dans ce film, les terrains vagues apparaissent comme des zones de non droit où rôdent des personnages amoraux, partis à la recherche d'objets de valeur, n'hésitant pas à tuer pour se procurer les objets de leur convoitise – dans un cas, la couronne perdue de Elizabeth I.

l'inconscience de l'adolescence, ne la rendent pas moins problématique, à une époque où la société toute entière semble imprégnée par une fascination inquiétante pour le fascisme et le totalitarisme. Hebdige prétend que la croix gammée est vidée de son sens et détachée du concept de nazisme, mais à cause des différents réseaux de signification que nous avons mentionnés, il ne s'agit jamais d'un signe réellement vide. La croix gammée, même lorsque employée sur la scène punk, conserve certaines tendances fascisantes : malgré l'accent mis sur l'individualisme, le punk en tant que subculture peut aussi favoriser le conformisme et l'uniformité, il possède ses propres hiérarchies et peut se montrer intolérant face à ce qu'il considère comme extérieur à la subculture. Malgré tout, les punks, consciemment ou non, déterritorialisent la croix gammée en l'utilisant dans un contexte où il ne se trouve pas habituellement (sur le corps, dans la rue, dans une subculture apolitique, plutôt que dans une œuvre de fiction ou dans une organisation réellement fasciste). La première conséquence de cette déterritorialisation est le fait de choquer, ce qui est le but recherché par les punks. En Irlande du Nord, la croix gammée est susceptible de choquer les membres des deux communautés : même si les batailles considérées comme britanniques sont commémorées avant tout par les unionistes, les bombardements de Belfast ont touché les deux groupes et l'idéologie nazie est méprisée par presque tous⁸⁹². La seconde conséquence est accidentelle mais a une portée plus importante : si un signe dont la charge symbolique est si considérable peut être détourné, qu'en est-il de tous les autres ? L'orange, le vert, le trèfle, la main rouge d'Ulster, le drapeau de l'union ?

2.4.5. Signes de la nation britannique

Les punks partagent au moins un signe avec les unionistes : le drapeau de l'union. Encore une fois, le drapeau de l'union est assimilé au punk ou en tout cas au punk britannique en partie sous l'influence de Malcolm McLaren, Vivienne Westwood et de leur entourage. Leur ami Jamie Reid concevra la plupart des affiches promotionnelles et l'*album art* des Sex Pistols. La pochette

⁸⁹² Il ne faut pas oublier que l'Eire a fourni plus de volontaires que l'Irlande du Nord (43 000 contre 38 000). « Northern Ireland and World War II ». *Irish History Live: School of History and Anthropology, Queen's University Belfast*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse :

<https://www.qub.ac.uk/sites/irishhistorylive/IrishHistoryResources/Shortarticlesandencyclopaediaentries/Encyclopaedia/LengthyEntries/NorthernIrelandandWorldWarII>

du single « God Save the Queen », qui sort le 27 mai 1977⁸⁹³, est une représentation de la reine Elisabeth, les yeux et la bouche recouverts par le titre de la chanson et le nom du groupe imprimés avec une police de caractère qui évoque les lettres de rançon. Un t-shirt à manches longues en mousseline avec la même effigie, mais le visage découvert et la bouche transpercée par une épingle à nourrice, est vendu dans la boutique Seditonaries. Ces représentations irrévérencieuses du chef d'état, les paroles de la chanson « God Save The Queen » (« The fascist regime », « She ain't no human being »...) et le coup publicitaire organisé par McLaren et qui consiste à organiser un concert des Sex Pistols à bord d'un bateau sur la Tamise le jour du Jubilé de la reine (le 7 juin) choquent l'opinion publique : des membres des Sex Pistols sont attaqués violemment à Londres. Alors que nos recherches n'ont révélé aucune référence à cet incident ou même aux Sex Pistols dans les principaux quotidiens nord-irlandais de l'époque – qui consacrent pourtant des pages entières au Jubilé, fêté en grande pompe par les unionistes – on peut imaginer que ceux-ci ont dû être horrifiés par ces événements, relatés dans les tabloïdes disponibles en Irlande du Nord. Le punk est encore un phénomène relativement nouveau : il émerge dans la conscience collective seulement sept mois plus tôt, avec l'affaire Grundy⁸⁹⁴. Le punk, dont les représentants les mieux connus sont les Sex Pistols, sont alors associés à l'anti-royalisme, alors qu'il s'agit avant tout d'un acte provocateur et quasi-situationniste instigué par McLaren. En Irlande du Nord, les unionistes-loyalistes associeront pendant un temps le punk au mouvement républicain, ou en tout cas seront

⁸⁹³ La date de sortie est fixée dans l'espoir que le single entre dans le top dix du classement la semaine du Jubilé de la Reine. La production du single ne se fait pas sans difficultés. Les employés de l'usine CBS refusent d'abord d'imprimer les vinyles à cause du contenu de la chanson et les photogreveurs refusent de préparer les planches pour l'impression de la pochette du single (SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 347-8). Thames Television, London Weekend Television et les stations radio refusent de diffuser les spots publicitaires réalisés pour l'occasion. La BBC interdit la diffusion de « God Save the Queen » sur ses ondes – même si John Peel joue tout de même le single à deux reprises dans son émission – et la Independent Broadcasting Authority demande aux chaînes télévisées et radiophoniques commerciales de faire la même chose. Les grandes chaînes de magasins tels que WH Smith, Boots et Woolworths – qui prennent à l'époque plus d'importance que les disquaires indépendants – refusent d'abord de vendre le disque. Mais malgré ces obstacles, et grâce, en partie, à la couverture enthousiaste de la presse musicale, quinze mille exemplaires du single sont vendus en cinq jours, le propulsant à la onzième position du hit-parade : « [The Sex Pistols] formed a rallying point around which a statistically small but significant section of the population voted with their pockets and their dreams. The world took notice » (SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 350). Les tentatives de censurer ce disque ne passent pas inaperçues en Irlande du Nord : « The first time I ever heard anything about punk was when they banned 'God Save the Queen'. I was 11. Of course as soon as you heard about a banned record everybody went: 'I want to buy that record!' So we all run down and bought the record just because it was banned » (Tony. Entretien mené à Belfast, le 12/07/15).

⁸⁹⁴ Voir chapitre 1.2.1.

scandalisés par les représentations et allusions irrévérencieuses à un symbole qui leur est cher. En raison du contexte politique de la région, il est plus dangereux d'être punk en Irlande du Nord qu'à Londres :

It is easy to be oppositional and alternative in cosmopolitan Britain but more difficult in Ulster where one's kneecaps (or even one's life) are at risk... It requires no great courage in cosmopolitan London to wear a tee shirt showing the face of the Queen defaced by a pin; it is quite another matter to do so in loyalist Belfast⁸⁹⁵.

Pour Brian Young, chanteur du groupe RUDI, le punk nord-irlandais perd son statut « d'avant-garde » à cause des Sex Pistols et du Jubilé : suite à la surmédiation de cet incident, le punk, vu comme « pro » ou « anti » monarchie, est désormais associé à l'une ou l'autre des deux communautés de l'Irlande du Nord, ce qui expose les punks nord-irlandais à des représailles⁸⁹⁶. Cela est le cas lorsqu'ils portent un vêtement représentant le visage mutilé du chef d'état, mais également lorsqu'ils sont reconnus comme punk, puisque la subculture toute entière est associée aux Sex Pistols. Pourtant, les représailles par des paramilitaires sont rares, et en général ne dépassent pas le stade de la menace. Leur pouvoir ne risque pas d'être remis en cause par une minorité d'adolescents, et en général, ils ignorent les punks et les laissent se livrer à leurs affaires. C'est plutôt par leurs pairs, les *spides*, que les punks risquent de se faire malmener, et ce à cause de leur comportement considéré comme déviant plutôt que simplement à cause de leur utilisation des signes que nous venons d'évoquer. Cependant, il y a quelques exceptions. Lorsque le groupe RUDI se produit au Strathearn Hotel dans la ville côtière de Holywood peu après la sortie du single « God Save the Queen », les paramilitaires de la branche locale de l'UDA menacent de descendre en masse à l'hôtel et de tuer tous les punks qui s'y trouvent⁸⁹⁷. Guy Trelford, un autre acteur de la scène punk nord-irlandaise, explique que dans les pubs, salles de cinéma et autres espaces de divertissement dans les quartiers unionistes-loyalistes de l'Irlande du Nord, la tradition veut à l'époque que la soirée se termine par le chant de l'hymne « God Save the Queen ». Un soir, lors d'un concert, lorsque le groupe commence à jouer la chanson, lui et ses amis ivres se mettent à chanter la version des Sex Pistols. Ils ignorent que ce soir-là, une bande loyaliste se trouve dans le bar, et lorsque les jeunes punks quittent le lieu, les loyalistes les suivent, s'emparent d'armes dans

⁸⁹⁵ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 36.

⁸⁹⁶ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 71.

⁸⁹⁷ ROBB, John. *Op. cit.*, p. 258 ; O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 24 ; Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

les coffres de leur voiture et les rouent de coups⁸⁹⁸. Pourtant, ce ne sont pas que les loyalistes qui s'en prennent aux punks en raison de la chanson des Sex Pistols et de l'emblème de la reine. Ironiquement, certains nationalistes prendront la chanson et l'effigie royale pour une apologie de la monarchie :

[We wore] ripped up clothes... ahm... a lot of stuff about the Queen, y'know , with... Queen with Satan [eyes]... I remember gonna get fuckin' killed one night, the three of us, 'cause a Catholic guy was gonna beat us up 'cause we got the Queen on our t-shirt and Prods were gonna beat us up coz the Queen had a safety pin through her mouth y'know... you were sending a mixed message⁸⁹⁹.

La réaction face à ces signes (l'effigie de la Reine, l'hymne national britannique) met en évidence la pluriaccentualité ou la « dialectique interne » du signe, que Volochinov compare au visage double de Janus. Celle-ci « ne se révèle entièrement qu'aux époques de crise sociale et de commotion révolutionnaire »⁹⁰⁰. Or le punk émerge à une époque où le Royaume-Uni traverse une série de multiples crises et où l'Irlande du Nord est secouée par les « Troubles ». Les punks déterritorialisent les signes de la monarchie et de l'Etat car ils l'utilisent non pas pour rendre hommage à la reine ou à la nation (britannique) mais pour provoquer, pour afficher leur différence et leur appartenance à la subculture punk. Les punks nord-irlandais n'ont pas choisi ces signes et ils n'auraient sans doute pas osé ainsi détourner les signes de la monarchie britannique s'ils ne leur avaient pas déjà été fournis : ils bricolent dans les limites d'un ensemble clos, ici celui de la subculture punk, qui utilisent comme signes oppositionnels les symboles de la monarchie. Pourtant, en les utilisant dans le contexte politique délicat de l'Irlande du Nord, ils produisent une nouveauté. Un tel emploi de ces signes met en évidence l'une des luttes « cachées » de la société nord-irlandaise, qui traverse aussi bien les communautés nationalistes-républicaines qu'unionistes-loyalistes : le conflit générationnel. De nouvelles significations sont données à des signes qui, jusque-là, semblaient être monoaccentuels ; la lutte pour le sens semblait être achevée. L'ambivalence sémiotique provoquée par les punks – qui suscite une réaction parfois violente – illustre donc comment le punk peut constituer une « troisième force », un « nouveau langage », une force de déterritorialisation, comme le graffiti évoqué par Debbie Lisle, qui transgresse les sens et interprétations communément admis. Déterritorialiser le drapeau de l'union, le visage de

⁸⁹⁸ ROBB, John. *Op. cit.*, p. 258.

⁸⁹⁹ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

⁹⁰⁰ VOLOCHINOV, V. N. *Op. cit.*, p. 44.

la reine ou la croix gammée, c'est emprunter une ligne de fuite qui permet d'interroger la stabilité et l'immuabilité du signe, de tous les signes, et ainsi de perturber l'ordre, même de manière infinitésimale. C'est instaurer une micro-résistance à l'interprétation dominante des signes au sein de la communauté sémiotique nord-irlandaise. C'est une pratique qui a ses dangers, car, dans le cas de la croix gammée, certains punks sont rattrapés par les connotations du signe qu'ils n'ont pas réussi à évacuer durablement : on l'a vu, les punks eux-mêmes ne se sont pas toujours clairement positionnés contre l'idéologie à laquelle il renvoie à l'origine (dans le monde occidental). La ligne de fuite peut alors jeter l'individu qui l'emprunte dans un « trou noir », l'enfermer dans un micro-fascisme. Mais cela arrive rarement : ni la croix gammée, ni les autres signes employés par le punk, ne sont sacralisés par cette subculture. Il s'agit d'un signe parmi d'autres – et ces signes ne se lisent pas de manière isolée, mais en conjonction avec les autres objets déterritorialisés de la tenue punk. Ensemble, ils forment un corps grotesque.

2.5. Corps punk, corps grotesque

2.5.1. Corps punk, corps abject

Nous avons vu que la tenue punk met en scène le déclin et les crises que traverse la société britannique. Selon Dick Hebdige, ceci passe par l'adoption d'une esthétique que l'on pourrait qualifier de *réaliste* :

[The punks] were *dramatizing* what had come to be called 'Britain's decline' by constructing a language which was, in contrast to the prevailing rhetoric of the Rock Establishment, unmistakably relevant and down to earth (hence the swearing, the references to 'fat hippies', the rags, the lumpen poses)⁹⁰¹.

En réalité il existe une subculture dont la tenue correspond bien mieux à cette esthétique : les skinheads, qui réapparaissent à la fin des années 1970. Ceux-ci adoptent une tenue qui s'inspire des valeurs prolétaires (imaginées ou réelles) et hypermasculines et en grossissent les traits : crânes rasés, bottes Dr Martens, jeans, blousons Harrington, chemises et polos Fred Perry ou Ben Sherman, bretelles, etc. C'est la subculture skinhead qui verse dans le réalisme social, même s'il est vrai que le punk emprunte certains de ses accessoires. En raison de l'uniformisation de la tenue

⁹⁰¹ HEBDIGE, Dick. *Op. cit.*, p. 85.

punk au tournant des années 1980, on oublie parfois que la panoplie punk est également composée à l'origine de couleurs fluorescentes, de jaune, de rose, d'orange ou de vert, comme nous l'avons évoqué précédemment⁹⁰² :

[I spent] money on dayglo socks which I wore with my school uniform and badges under the lapel of my blazer⁹⁰³.

[I dressed] messily-I wasn't into hard-core punk styles. I liked more colourful, patched up things. My clothes usually came from charity shops or were recycled from my wardrobe at my parent's place and modified to suit. I remember wearing the lining of an overcoat rather than the coat itself and a diamante wasp brooch that a girlfriend had given me all set off with ripped skinny jeans, yellow and black canvas shoes and luminescent green socks⁹⁰⁴.

La tenue punk est bigarrée, il s'agit d'un costume d'arlequin plutôt que d'une reconstitution hyperbolique de la tenue de l'ouvrier sous-qualifié. Les couleurs vives, comparées à la palette employée dans la mode dominante des années 1970, apparaissent comme aberrantes. Cela est vrai également pour les couleurs plus sobres, telles le noir et les tons métalliques. Monica Sklar établit une homologie entre les couleurs privilégiées par les punks et les caractéristiques associées à cette subculture :

Earthy tones do not suit a punk mentality as successfully, as thematically punk is a culture of the people and the street, not the trees and land. Blacks and metallics reflect urban architecture, the facets of machinery and buildings and the system that chains one down, but also tools which one can build and repair⁹⁰⁵.

Selon elle, ces couleurs participent donc de la dramatisation de la crise en ce qu'elles renvoient à un monde ultra-moderne, artificiel et dystopique. Cependant, contrairement à ce que sous-entend Sklar, plutôt que de faire le procès de cet univers oppressant, en partie réel, en partie fantasmé, les punks lui rendent hommage. Ils ne subliment pas le paysage urbain post-apocalyptique – les terrains vagues, centre villes délaissés, logements désertés abondent dans les

⁹⁰² Voir photographie C7, volume 2, annexe C.

⁹⁰³ Matthew, questionnaire.

⁹⁰⁴ Peter, questionnaire.

⁹⁰⁵ SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 32.

grandes villes, et pas seulement en Irlande du Nord – ils le transforment en terrain de jeu. Jon Savage rappelle que l'un des aspects oubliés du punk est son « super-futurisme » :

Punk was very science-fiction, and people always forget this now – people in Britain see punk in terms of social realism and rock music. It was pure science fiction and was very influenced by J.G. Ballard and by *The Man Who Fell to Earth*, among a lot of other things [...]. It was for a brief period very futuristic. That's something that everybody forgets. Everybody thinks of it in terms of being social realism of the present day, as if it's all about dole queues and so forth. But it was superfuturistic⁹⁰⁶.

Avec leurs coupes et couleurs criardes, leurs assemblages saugrenus et leurs discordances, les expérimentations vestimentaires des punks se lisent mieux dans le contexte de la science-fiction et de la série B : la tenue et le corps punk sont *grotesques*. Le grotesque est un concept difficile à définir : nous pouvons considérer qu'il s'agit d'un mode d'expression humaine et artistique qui est centré sur le corps, qui se caractérise par l'amalgame ou la combinaison d'éléments hétérogènes et généralement considérés comme incompatibles et qui, volontairement ou non, déforme, déränge, dénature, trouble l'ordre. Le grotesque provoque une réaction émotionnelle qui est assimilable au choc, au sentiment d'étrangeté, voire à l'aliénation⁹⁰⁷. Avec le punk, le corps en tant que réalité physique débordante et excessive est à l'honneur. Le corps punk, dans toute sa laideur, s'offre au regard du monde : « Plus tu étais laid, plus tu étais fidèle à l'esprit punk »⁹⁰⁸. Les jeunes gens qui ne correspondent pas aux canons de beauté véhiculés dans les magazines, au cinéma et à la télévision portent des vêtements et accessoires qui attirent l'attention sur leur corps. Les pantalons serrés ou moulants, les jupes courtes, les sous-vêtements portés comme tenue d'extérieur, les pulls, manteaux et bottes surdimensionnés, les cheveux courts dressés en pics et les coiffures criardes et asymétriques déforment les proportions du corps. Les pantalons de bondage, bottes lourdes et talons aiguille forcent les punks à adopter des postures et des démarches disgracieuses. Même sous ses formes moins audacieuses, la tenue punk exprime la difformité et la dissonance par

⁹⁰⁶ SAVAGE, Jon. « The Last Macro Tribe » dans KUGELBERG, Johan, *et al. Op. cit.*, p. 345-346.

⁹⁰⁷ BUTTER, Stell. « The Grotesque as a Comic Strategy of Subversion: Mapping the Crisis of Masculinity in Patrick McGrath's *The Grotesque* ». *Orbis Litterarum*, 2007, vol. 62, n°4, p. 338 ; ROSS, Donald H. « The Grotesque: A Speculation ». *Poe Studies*, 1971, vol. 4, n°1, p. 10-11 ; CSICSERY-RONAY, Istvan, Jr. « On the Grotesque in Science Fiction ». *Science Fiction Studies*, 2002, vol. 29, n°1, p. 71-99.

⁹⁰⁸ Daniela Soave citée dans COLEGRAVE, Stephen *et al. Op. cit.*, p. 317. La traduction est la nôtre.

l'omniprésence de déchirures, trous, fermetures éclairs, lignes asymétriques, inscriptions et gribouillages, clous, objets déterritorialisés attachés aux vêtements ou à la chair, maquillage excessif, etc. La tenue punk, à la fois manière de se vêtir et attitude corporelle, participe donc d'un enlaidissement volontaire du corps. Le goût du jeu et de la provocation est l'un des attraits de l'adoption d'une telle démarche, mais cette tenue sert également d'uniforme aux laissés-pour-compte, aux jeunes qui ne se sentent pas à leur place dans leur famille, leur communauté ou dans la société :

For anyone in the UK at that point who felt cast out because of class, sexuality, perception, gender, even choice, who felt useless, unworthy, [punk] was an attraction/repulsion machine of [...] infernal power that offered the chance of possible transcendence. In becoming a nightmare, you could find your dreams⁹⁰⁹.

Pourtant, lors de son émergence, le punk n'est pas perçu par la société dominante comme une source de libération mais plutôt comme le symptôme d'une société en déclin. Les médias se saisissent des provocations des Sex Pistols et du style et des attitudes peu orthodoxes des punks et produisent une panique morale. La surenchère médiatique a beau être de courte durée, la description des punks en termes qui évoquent l'abjection (« unpleasant », « sick and filthy », « degenerate », « revolting », « repugnant ») détermine la manière dont la subculture sera perçue par le grand public pour les années à venir et a une influence considérable sur l'interprétation du phénomène par les punks eux-mêmes, puisque les représentations médiatiques du punk sont parfois les seules disponibles pour les jeunes, surtout ceux vivant dans des zones périphériques. L'abject, déjà une source de fascination pour les punks, devient dès lors indissociable de cette subculture. Dans le langage courant ainsi qu'étymologiquement, l'abject renvoie à ce qui est vil, méprisable, ce qui inspire le dégoût. Il s'agit d'un trait du corps grotesque, auquel Csicsery-Ronay Jr attribue les caractéristiques suivantes : « irrepressible growth, producing excrescences, protuberances, enormous noses and ears, pimples, tumours, genitalia »⁹¹⁰. Le punk intègre « le vomi, la morve, le crachat, le sang menstruel, le fétichisme, l'obscène, la perversion, la violence,

⁹⁰⁹ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. xiv.

⁹¹⁰ CSICSERY-RONAY, Istvan, Jr. *Op. cit.*, p. 87. Ces traits, que Csicsery-Ronay Jr attribue aux monstres de la science-fiction, décrivent également le corps en mutation de l'adolescent, problématique à laquelle nous reviendrons dans le chapitre 3.2.3.2.

la déraison⁹¹¹ » à son iconographie. L'abject se manifeste dans le nom de ses groupes (sur la scène nord-irlandaise : les Outcasts, Victim, les Defects, Stalag 17, Stage B, Rabies...), dans les textes, dans l' (par exemple, un mort-vivant apparaît sur la pochette des singles « Big Time » (1978) et « When I Was Dead » (1981) de RUDI) et dans les fanzines. L'abject apparaît également dans la tenue, les pratiques et la performance scénique des punks. Des épingles à nourrice transpercent les lobes de l'oreille ainsi que d'autres parties du corps et certains punks se livrent à des actes de scarification et d'automutilation. Une pratique bien plus courante est le *gobbing*, le fait de cracher sur les membres de formations musicales pendant les représentations. L'ampleur de ce phénomène est exagérée par les médias lorsqu'il est observé à Londres, ce qui a pour conséquence son adoption dans les scènes punks dans tout l'Archipel. Le crachat est pratiqué avec plus de virulence en Irlande du Nord afin de montrer que les punks nord-irlandais sont plus punk que leurs congénères en Angleterre : l'abject permet alors d'augmenter son capital subculturel. C'est également une manière rudimentaire d'indiquer le rejet de certaines des normes de la société : « punk [acted] out a literally violent rejection of mainstream models of identity, as expressed through dominant ideals of bodily decorum »⁹¹². Le rejet de la société est signalé clairement – mais parfois sans que cela soit l'intention de l'acteur – par le détournement des signes de la nation britannique (visage de la reine, drapeau de l'union) et par le port de signes nazis ou occultes. Comme nous l'avons vu précédemment, les images et témoignages indiquent que les punks nord-irlandais, tout comme leurs pairs londoniens, emploient des signes qui renvoient au fascisme (croix gammées, vestes militaires allemandes, le t-shirt *Destroy* du magasin Sex avec sa grande croix gammée) et à l'occultisme (pentagramme, crucifix inversés, inscriptions sataniques, etc.)⁹¹³. L'affichage sur le corps punk de signes qui font référence à ce que Julia Kristeva appelle « l'abjection du crime nazi » ou qui exaltent toute chose qui est « immorale, ténébreuse, louvoyante et louche »⁹¹⁴ est motivé par un désir de se différencier, de se distinguer, de se séparer et de se mettre au rebut. Cependant, l'adoption d'une tenue grotesque, employée par les punks nord-irlandais premièrement parce qu'il s'agit d'une esthétique qui circule déjà dans cette subculture transrégionale et qui constitue une manière efficace de signaler au monde leur

⁹¹¹ COBLEY, Paul. « Leave the Capitol » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 174. La traduction est la nôtre.

⁹¹² ELLIS, Jim. *Derek Jarman's Angelic Conversations*. Minneapolis: University of Minnesota, 2009, p. 57.

⁹¹³ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 37.

⁹¹⁴ KRISTEVA, Julia.

Paris : Editions du Seuil, 1980, p. 12.

différence, a des répercussions inattendues et imprévues. En effet, selon Kristeva, l'abject n'a pas seulement la qualité de « s'opposer à *je* », il s'agit « d'un « quelque chose » que je ne reconnais pas comme chose »⁹¹⁵. L'abject résiste à la classification et à la catégorisation, il trouble l'ordre et le sens, et en cela, il peut être considéré comme l'un des traits du grotesque. La psychanalyste Paola Desfourneaux déclare que « la culture punk est sale parce qu'elle ne cherche pas à dissimuler ou à enrubanner ce qui habituellement est dénié, ignoré »⁹¹⁶. Elle soutient que le punk est une « culture en deçà du rien, culture de la béance qui vient négligemment idéaliser l'immondice des corps »⁹¹⁷. Or ce n'est pas le vide que le punk met en scène, mais l'innommable. L'abjection est la réaction ou l'expérience de confrontation à l'une des parties constituantes du corps grotesque – qui bousculent l'ordre à cause de leurs formes excessives et leur physiologie aberrante – ainsi qu'au corps grotesque dans sa totalité, comme somme de parties hétérogènes et incompatibles. Ce n'est « pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte »⁹¹⁸. Pour reprendre le vocabulaire de Deleuze, le corps grotesque serait alors une conjugaison de flux dé-codés et difficilement codables. C'est pour cela que l'affichage par les punks de leurs corps abjects et grotesques a pour conséquence de mettre en évidence la fragilité des frontières qui délimitent leur quotidien, et de révéler le point de départ de lignes de fuite.

2.5.2. Trouble dans le genre ?

L'ordre qui est le plus immédiatement perturbé par le corps grotesque est celui qui régit les représentations du genre. Nous entendons par genre le concept développé par des penseurs et universitaires féministes à partir des années 1970 dans le but d'analyser les manières dont sont invoquées les différences biologiques entre les sexes afin de justifier la catégorisation de comportements et de compétences comme soit *masculins* soit *féminins* et le maintien d'une société patriarcale⁹¹⁹. L'idée de genre comme construction sociale apparaît à une époque où la mode tend à devenir unisexe, du moins pour les jeunes⁹²⁰. Plus tard, c'est la pertinence des manières

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 8-9.

⁹¹⁶ DESFOURNEAUX, Paola. « La soi-disant a-subjectivation prônée par l'émergence ... du mouvement punk ». *La clinique lacanienne*, 2010, vol. 2, n°18, p. 213.

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 215.

⁹¹⁸ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p. 12.

⁹¹⁹ PILCHER, Jane, WHELEHAN, Imelda. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. Londres : SAGE, 2004, p. 56.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 57.

d'interpréter la différence biologique elle-même qui est remise en question : « [T]he meanings attached to sex differences are themselves socially constructed and changeable, in that we understand them and attach different consequences to these biological 'facts' within our own cultural historical contexts »⁹²¹. En 1990, Judith Butler affirme que les catégories de genre sont le produit « d'institutions, de pratiques et de discours aux points d'origine multiples et épars »⁹²². Le genre est « performatif » car il est exprimé (ou « joué », *performed*) par chaque individu, involontairement, et à l'intérieur de l'ordre hétéronormatif dominant. Selon Butler, il est possible dans certaines circonstances de semer « le trouble » dans le champ du genre en jouant avec ou en se jouant des catégories : c'est le cas avec les performances *drag*. Cependant, le genre ne concerne pas uniquement les catégories *masculin* et *féminin*, ou plutôt les catégories de genre sont problématisées par la question de l'homosexualité, longtemps considérée comme déviante dans les sociétés occidentales. L'homosexualité, dans ses multiples expressions, remet en cause les expressions hétéronormatives de la masculinité et de la féminité. Ce questionnement des expressions normatives du genre et de l'hétérosexualité devient, dans les années 1980, une pratique de groupes LGBT qui cherchent davantage de visibilité. Ce tournant militant est signalé par l'adoption et le détournement du terme *queer*, à l'origine une injure homophobe. Parallèlement à ce nouveau positionnement, le terme *queer* donne lieu à une conceptualisation qui dessine les contours d'un champ de réflexion et d'études universitaires émergents : la *queer theory* ou les *queer studies*⁹²³. Or, si l'on considère que le fait *queer* constitue une remise en cause des codes et identités hétéronormatifs, le phénomène punk et plus particulièrement la tenue punk peuvent être considérés comme *queer* dans la mesure où ils interrogent les frontières qui sont mises en place pour différencier les catégories de genre et pour contrôler leurs expressions ou leur performance. Avant d'évoquer cette transgression, il nous faut élucider les origines *queer* du punk.

2.5.2.1. Le glam, phénomène queer

Le glam, comme nous l'avons vu ci-dessus, met en circulation des représentations alternatives de la masculinité. Philip Auslander, spécialiste de la « performance » ayant travaillé sur le phénomène glam, conclue que « l'héritage le plus important du glam rock est l'exigence de

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² *Ibid.*, p. 58. La traduction est la nôtre.

⁹²³ *Ibid.*, p. 130.

la liberté d'explorer et de construire son identité en terme de genre, de sexualité, ou dans n'importe quel autre terme »⁹²⁴. Dick Hebdige, quant à lui, souligne les liens entre glam et punk en ces termes-ci :

Punk claimed to speak for the neglected constituency of white lumpen youth, but it did so typically in the stilted language of glam and glitter rock [...]. Punk thus represents a deliberately scrawled addendum to the 'text' of glam rock – an addendum designed to puncture glam rock's extravagantly ornate style⁹²⁵.

Plutôt que de se défaire complètement de l'extravagance du glam, le punk la distille et l'infuse de caractéristiques empruntées à d'autres subcultures, comme nous l'avons évoqué dans la généalogie de la tenue punk. Le phénomène glam est lui-même fortement inspiré par l'avant-garde new-yorkaise de la fin des années 1960 et du début des années 1970, milieu que l'on pourrait qualifier de *queer* à cause de l'importance accordée à la remise en cause des codes et identités hétéronormatifs. Etant donné l'influence considérable du glam sur le punk, et sur les individus qui ont constitué les premiers groupes de punk en Irlande du Nord, il n'est pas inutile de revenir sur les transferts culturels qui contribuent à donner au glam, puis au punk, leurs formes spécifiques dans l'Archipel Atlantique. La métamorphose de David Bowie, personnage central dans la construction du phénomène glam britannique, est directement liée à son expérience de l'*underground* new-yorkais. Il fréquente la boîte de nuit Max's Kansas City, lieu de rassemblement de la coterie d'Andy Warhol et l'un des premiers lieux où se produisent les groupes et artistes qui seront rapidement associés au punk (Patti Smith, les New York Dolls, les Ramones, les Heartbreakers, Television, Blondie, Talking Heads, etc.). *Pork*, la pièce de théâtre de Warhol dans laquelle joue l'artiste transsexuelle Jayne County – qui à l'époque se nomme encore Wayne County, et qui enregistrera un album de glam rock, *The Electric Chairs*, en 1978 – marque profondément Bowie et a une influence considérable sur la tenue qu'il adoptera pendant sa période glam. C'est également à New York que Bowie rencontre Iggy Pop, du groupe les Stooges, qui est connu pour ses performances scéniques transgressives et qui, lors de ses déambulations à New York, porte parfois des robes de femme. Un des groupes phares de la scène new-yorkaise des années 1970 est les New York Dolls, dont les membres portent eux aussi des vêtements féminins

⁹²⁴ AUSLANDER, Philip. *Op. cit.*, p. 246. La traduction est la nôtre.

⁹²⁵ HEBDIGE, Dick. *Op. cit.*, p. 63.

et adoptent un look *drag* sur scène. La scène new-yorkaise toute entière est traversée par une esthétique *queer* intégrée dans la tenue glam puis punk lors de l'émergence de ces deux phénomènes dans l'Archipel Atlantique. Lorsque Londres devient le foyer de la scène glam, Iggy Pop et Lou Reed viennent y enregistrer plusieurs de leurs disques en collaboration avec Bowie. Au Royaume-Uni bien plus qu'aux Etats-Unis, le glam connaît un grand succès au début des années 1970, normalisant pendant une période les représentations *queer* dans l'espace scénique⁹²⁶. Phénomène musical qui allie un genre de musique populaire contemporain (le rock, et plus particulièrement un style de rock qui rappelle de manière nostalgique le rock'n'roll des années 1950) à des codes bien plus anciens (le *music-hall* et la pantomime où le *drag* a une place importante⁹²⁷), le glam inquiète peu puisque ses manifestations les plus outrancières sont cantonnées à la scène, et ses fans sont perçus de manière comme des spectateurs ayant un rôle plutôt passif. David Bowie, Marc Bolan (du groupe T Rex), Lou Reed proclament tous à un moment ou un autre qu'ils sont homosexuels ou bisexuels, mais ils jouent un rôle : il s'agit de personnages construits pour la scène. Les comportements *queer* et un certain degré d'homoérotisme sont tolérés lorsqu'il s'agit de spectacle. Le punk, en revanche, est un phénomène musical et une subculture qui ne connaît pas le même engouement, car il est perçu comme plus menaçant. En effet, le punk déborde de la scène : le travestisme et les tenues *queer* quittent les salles de concert et les écrans de télévisions pour investir les rues des villes de l'Archipel Atlantique. Il n'y a plus de médiation audiovisuelle légitime, plus de contrôle exercé par la participation aux infrastructures déjà en place – on délaisse par choix ou par dépit les salles réputées – et les punks ne sont pas simplement des fans qui imitent leurs idoles pendant le temps de la représentation : ils sont membres d'une subculture. Il est parfois difficile de différencier le spectateur de l'interprète. Par ailleurs, puisque le punk est dès son émergence considéré comme

⁹²⁶ Cela ne rend pas moins radicale l'adoption d'une tenue glam par les fans : la scène musicale et la rue sont deux espaces régis par des normes différentes.

⁹²⁷ C'est sans doute à cause de la présence dans la culture populaire britannique de traces de ces traditions d'avant-guerre que le glam rock s'implante plus facilement en Grande Bretagne qu'aux Etats-Unis. Le *musical hall* peut être décrit ainsi : « Music-hall was a species of burlesque variety entertainment, where the stage was shared by dancers, singers, cross-dressing 'travesties', minstrels in blackface, comics, stage Irishmen (and women), acrobats, jugglers, magicians ». MULHALL, Anne. « Camping up the Emerald Aisle: "Queerness" in Irish Popular Culture » dans BALZANO, Wanda, MULHALL, Anne, SULLIVAN, Moynagh, dir. *Irish Postmodernisms and Popular Culture*. Palgrave MacMillan, 2007, p. 211.

un phénomène culturel illégitime, il a tendance à se développer en marge, dans des espaces liés à d'autres cultures ou pratiques illégitimes ou considérées comme telles.

2.5.2.2. *Le punk et les subcultures sexuelles*

Les jeunes férus de tenues avant-gardistes, tels que ceux associés au Bromley Contingent londonien, qui comptent parmi les premiers punks et qui ont une influence considérable sur la tenue punk, s'inspirent non seulement des subcultures qui les précèdent et les entourent ou des mutations scéniques de David Bowie ou de Brian Ferry mais également de ce qu'ils observent dans les espaces liés aux milieux LGBTQ et BDSM ainsi que dans l'industrie du sexe. Ils intègrent à leur tenue certains des articles et des postures adoptés par les individus qui fréquentent ou travaillent dans des clubs gays ou lesbiens (Sombero, Louise's) et transsexuels (Chaugarama's, qui deviendra ensuite le Roxy, un des hauts-lieux de la scène punk londonienne). Au moment de l'émergence du punk, il y a une convergence entre ces milieux :

People think that the early days of Punk were all banging along at Sex Pistols gigs, but for me it was camping it up down Park Lane with a gang of trannies⁹²⁸.

Before it got a label it was club for misfits. Waifs, male gays, female gays, bisexuals, non-sexuals, everything. No one was criticized for their sexual preferences⁹²⁹.

Dans ces espaces et parmi ces individus on compte plusieurs travailleurs du sexe. La sœur de Souxsie Sioux (du groupe the Banshees) est une *go go dancer* et Siouxsie l'accompagne parfois dans les bars où elle travaille. Linda Ashby, membre du cercle des Sex Pistols, est dominatrice professionnelle (et compte parmi ses clients plusieurs membres du parlement britannique)⁹³⁰. Chrissie Hynde, émigrée américaine qui formera plus tard le groupe les Pretenders, écrit des lettres pornographiques pour la revue *Penthouse Forum*. Selon Bertie Marshall, un jeune punk londonien alors connu sous le nom de Berlin, plusieurs membres de cette scène émergente se prostituent, y compris lui-même :

Yes, we were streetwalkers in Westwood and McLaren's bondage gear, I topped it off with a face full of make up, of course. God, I was a pretty boy back then -- sort of Bambi meets Winona Ryder!

⁹²⁸ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 183.

⁹²⁹ Debbie Wilson (membre du Bromley Contingent) citée dans *Ibid.*

⁹³⁰ Siouxsie Sioux (chanteuse des Banshees) citée dans *Ibid.*

Whoring wasn't fun. It was sordid, I needed so many drugs to get through it, opiates after all the speed I'd done. It really made me shut down on an emotional level⁹³¹.

Tous ces personnages font partie d'une coterie dont l'un des repaires est la boutique SEX, ce qui plaît à Malcolm McLaren, qui rêve de recréer à Londres une avant-garde décadente et warholienne :

I think Malcolm McLaren had the notion of creating a scene around the Sex Pistols like The Factory around Andy Warhol and The Velvet. I think some journalist for the *NME* named us the Bromley Contingent. I really can't remember. For me, having some kind of group identity at the time wasn't a problem: I was glad there were other freaks out there I could be friends with⁹³².

Il ne s'agit pas là d'un milieu politisé composé de militants des causes LGBTQ, mais de divers marginaux qui se retrouvent associés à une scène et à une subculture émergentes qui mettent en spectacle l'abject. Steve Severin (du groupe les Banshees) insiste sur l'importance du lien entre punk et culture gay: « Everything sprang from that gay scene »⁹³³. Même si cette remarque est hyperbolique, les espaces LGBTQ ainsi que l'esthétique *queer* jouent un rôle central dans le phénomène punk, bien que, par la suite, leur contribution sera parfois oubliée ou minimisée par les punks eux-mêmes.

En Irlande du Nord aussi, les punks côtoient des membres de la communauté LGBTQ et des travailleurs du sexe. C'est un bar gay, le Carpenter Club, qui prête au collectif anarchiste de Belfast ses locaux. Par ailleurs, les jeunes punks, les homosexuels et les travailleurs du sexe sont les seuls individus à sortir à Belfast la nuit et fréquentent parfois les mêmes bars :

I was about 13 I think, I remember we were hanging around Belfast and y'had the Pound where all the punk bands would play at the weekend, and then ye had Paddy Reas which was a wee pub down [by] the Albert Clock y'know and all the prostitutes would hang out there but they were, most of them were punk rockers and they were all our friends and y'know even though I was only 13, and

⁹³¹ Ce témoignage sans concessions participe du discours punk sur la sexualité. Voir chapitre 3.2.2.4. GALLIX, Andrew. « An Interview with Bertie Marshall, Punk Legend ». *3 A.M. Magazine*, 2001. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : http://www.3ammagazine.com/litarchives/oct2001/bertie_marshall/bertie_marshall.html

⁹³² *Ibid.*

⁹³³ LYDON, John, ZIMMERMAN, Keith, ZIMMERMAN, Kent. *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs*. Picador, 2014, p. 173.

that was our group of friends y’know. So that was a wee bit where all the punks hung out before going round to the Pound y’know for the punk gigs. It just felt like a big family⁹³⁴.

Selon Lee, une grande partie des travailleurs du sexe sont eux-mêmes des punks. Le Harp, qui sera un des lieux les plus importantx dans la scène punk nord-irlandaise des années 1970, est un bar à striptease qui diffuse également des films pornographiques. A Derry également, les punks côtoient travailleurs du sexe et personnes LGBTQ, dans le Casbah et le Cave. Le gérant du Cave est connu pour sa posture *camp* (maniérée)⁹³⁵. Pourquoi considérer dans un même geste travailleurs du sexe et individus LGBTQ ? A une époque où la cause homosexuelle n’a pas encore eu un grand impact dans l’Archipel Atlantique et alors qu’une forme d’« homo-normativité »⁹³⁶ n’a pas encore émergé, les catégories sont plus poreuses, et il tend à y avoir une convergence de tous les individus qui se considèrent ou sont considérés comme marginaux ou « déviants ». Ce phénomène est encore plus marqué en Irlande du Nord où même les « grandes villes » sont relativement petites. En raison de cette convergence d’individus « déviants », la tenue des punks est influencée par celles des cultures sexuelles alternatives. A Bangor, les Young Americans – le Bromley Contingent nord-irlandais – semblent avoir entretenu des liens avec la scène gay, ce qui a sans doute eu une influence sur l’expérimentation de leurs membres en matière de tenue⁹³⁷. Le port de boucles d’oreille, les piercings, les accessoires de bondage, la juxtaposition de cheveux courts, souvent teints, et de vêtements en cuir ou en PVC et l’emploi de maquillage par les jeunes hommes⁹³⁸, ainsi que la lingerie et les sous-vêtements portés comme vêtements de dessus sont tous liés aux codes LGBTQ, BDSM ainsi que ceux de la prostitution. Or cette tenue grotesque brouille

⁹³⁴ Lee. Entretien mené à Belfast, le 08/07/15.

⁹³⁵ John et Geraldine. Entretien mené à Derry, le 26/04/16.

⁹³⁶ Après les émeutes de Stonewall à New York en 1969, le mouvement de militantisme LGBT commence à prendre forme et les homosexuels gagnent en visibilité, mais cela marque également le moment où naissent des codes qui tentent de rendre l’homosexualité « acceptable » et « respectable » : «The “new homonormativity” [...] is a powerful weapon in the armament of the neo-liberal state. The new homonormativity reinforces the old heteronormativity, and is made a means of rationalizing and papering over the logic of the racist state. Assimilated into the charmed circle of state-sanctioned respectability, the new homonormativity affirms the abjection of non-normative bodies and lives, particularly those that fall outside of traditional gendered roles and the structures of the white family cell » (MULHALL, Anne. « Camping up the Emerald Aisle: “Queerness” in Irish Popular Culture » dans BALZANO, Wanda, *et al. Op. cit.*, p. 215).

⁹³⁷ Voir l’exemple de « Big Greg Keys » et sa robe de mariée, chapitre 2.2.3.

⁹³⁸ Cette pratique est attestée en Irlande du Nord : le chanteur de Ruefrefx apparaît sur scène avec le visage maquillé dans le documentaire *Cross the Line* (BBC Northern Ireland, 1980).

les frontières des genres. Dans les années 1970 et au-delà, le caractère *queer*⁹³⁹ du punk provoque une réaction négative, surtout dans les régions périphériques, où les codes et représentations traditionnels de la masculinité, de la classe sociale, de la « bonne conduite » sont encore solidement ancrés : « [There,] a white underclass exists, in which the men are the most likely of all men to adopt aggressive masculine styles and values whereby status is imparted to those who display loyalty and bravery in confrontation with ‘outsiders’⁹⁴⁰ ». En Irlande du Nord, remettre en question les normes et références établies est un acte particulièrement transgressif puisqu’il s’agit d’une société hautement hétéronormative où les corps sont soumis à une surveillance et à un contrôle constant. Le conflit fait émerger des formes spécifiques de contrôle du corps : les fouilles menées aux nombreux postes de contrôle qui jalonnent l’espace urbain et aux entrées des commerces, les blessures infligées par les paramilitaires en guise de sanction (les « passages à tabac » et le « *knee-capping* », cette pratique encore d’actualité qui consiste à tirer une balle dans le genou de la victime), les « cinq techniques » d’interrogation des militaires britanniques (que la Commission européenne des droits de l’homme qualifie de torture en 1976), ainsi que les assassinats et des attentats, qui représentent une forme extrême de contrôle des corps considérés comme ennemis, traîtres ou indociles. Les institutions religieuses – l’église catholique ainsi que les nombreuses associations protestantes et notamment évangéliques – continuent d’exercer une influence considérable. Même parmi les jeunes, les attitudes concernant les mœurs sexuelles restent conservatrices : en 1978 les adolescents nord-irlandais sont plus enclins à désapprouver les relations sexuelles avant le mariage que leurs pairs en Angleterre⁹⁴¹. Les organisations paramilitaires quant à elles véhiculent une vision martiale de la masculinité. Avant tout, c’est le corps des femmes et des personnes LGBTQ qui est contrôlé. Marc Boulet, un Français qui fréquente la scène punk à Belfast et qui est le premier à avoir organisé un concert des Outcasts en France, au Gibus à Paris, souligne le fait que ses amis catholiques ont tendance à être beaucoup plus conservateurs que les protestants pour les questions de mœurs, et que les jeunes femmes ne

⁹³⁹ Pour une discussion Générale du fait *queer* au sein de la subculture punk, voir NYONG’O, Tavia . « Do You Want Queer Theory (or Do You Want the Truth)? Intersections of Punk and Queer in the 1970s », *Radical History Review*, 2008, vol. 100, p. 103-119.

⁹⁴⁰ COBLEY, Paul. « Leave the Capitol » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 173.

⁹⁴¹ CAIRNS, Ed. *Op. cit.*, p. 72-76.

sont pas autorisées à sortir en boîte, de peur qu'elles ne perdent leur virginité⁹⁴². Les femmes n'ont pas d'accès légal à l'avortement – c'est encore le cas aujourd'hui – et l'homosexualité est seulement dépenalisée en 1982⁹⁴³. Dans ce contexte, le corps *queer* des punks dérange.

2.5.2.3. Corps punk et « *genderfucking* »

En raison de leur corps *queer*, les punks s'attirent parfois raillerie et mépris, de la part d'autres jeunes mais également de la part de membres des forces de l'ordre. Ainsi, dans le documentaire *The A Centre or the Lost Tribe of Long Lane*, qui porte sur le Anarchy Centre, plusieurs jeunes punks se livrent à la caméra :

They don't like us. They don't like us. They know there's something not exactly their style about the place. They can't put their finger on it just yet, y'know.

Today, I was walking, coming down here, they [the police] called me a faggot.

You get called a fruit and get beat up for it, so...it's good fun [prononcé sur un ton ironique]⁹⁴⁴.

Henry McDonald donne un témoignage similaire dans *It Makes You Want to Spit* :

One night I was leaving The Markets with my friend Anto O'Kane when a group of local Spidermen standing at the corner (where else!) called us over. They said we looked like ' ' and that we shouldn't listen to weirdo bands. One of them added (I am not making any of this up) "youse should like good normal bands like the Village People." The Spides that shouted '*fruits*' and '*queers*' at us were unaware that we were dating punk girls and other young women from all over Belfast, most of them good looking, some dressing in very sexy gear⁹⁴⁵.

La violence dépasse parfois le cadre de la parole et se traduit par des « passages à tabac » de punks : « In fact I knew some punks who were beaten up just because they "looked like queers" in the eyes of the spides »⁹⁴⁶. Comme le révèle ce dernier témoignage, ce n'est pas seulement leur orientation sexuelle (présumée) qui dérange, mais le fait qu'ils constituent une menace aux expressions normatives de la masculinité ou de la féminité : « ils ressemblent à des *queers* ». De

⁹⁴² Boulet, Marc. Entretien téléphonique mené le 28/07/2014. Marc Boulet déclare par ailleurs qu'il préfère à l'époque l'Irlande du Nord à la République d'Irlande parce qu'il trouve que le nord est, malgré tout, moins conservateur.

⁹⁴³ L'âge de consentement sera maintenu à 21 ans jusqu'en 2000.

⁹⁴⁴ *The A Centre or the Lost Tribe of Long Lane*, Northern Visions, 2010. Les noms des punks ne sont pas donnés.

⁹⁴⁵ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 112-113.

⁹⁴⁶ Tony, questionnaire.

plus, selon Sklar, la manifestation d'un intérêt pour la tenue vestimentaire et pour le *DIY* (appliqué aux vêtements) est généralement considérée comme un comportement féminin⁹⁴⁷. Or, les jeunes hommes punk investissent beaucoup de temps et parfois beaucoup d'argent dans la constitution de leur tenue, comme nous l'avons vu précédemment. A titre d'exemple, Maureen raconte que les jeunes hommes fixent eux-mêmes les clous à leurs vestes en cuir et autres vêtements : « The boys were more than capable of putting in their own studs in their jackets »⁹⁴⁸. Cette adoption de pratiques et de comportements considérés comme féminins suscite alors des réactions homophobes. En réalité, les jeunes punks de la première vague ne semblent pas très nombreux à s'être déclarés homosexuels, mais ils sont *queer* selon le sens qu'a pris le mot dans les études de genre et les queer studies. Eve Sedgwick, une des premières théoriciennes du fait queer, décrit ainsi le concept : « Queer is a continuing moment, movement, motive – recurrent, eddying, *troublant* »⁹⁴⁹. En effet, la théorie *queer* s'intéresse à la transitivité, l'instabilité et la multiplicité des identités : toute identité genrée ou sexuée peut être déconstruite pour que soit mise en évidence son caractère contingent. Or démontrer le caractère construit et instable de l'identité – de toutes les identités – est déstabilisant, déroutant, et potentiellement créateur de nouvelles lignes de fuites. Plusieurs théoriciens *queer* lancent un appel à cet acte de déstabilisation par la pratique du *genderfucking*, pratique que June Reich analyse au prisme des relations entre *butchs* et *femmes* dans les relations lesbiennes :

[Genderfucking] is counter-identity politics. It's the modus operandi: we are defined not by who we are but by what we do. This is effectively a politics of performance. It neither fixes nor denies specific sexual and gendered identifications but accomplishes something else [...]. Genderfuck structures meaning in a symbol-performance matrix that crosses through sex and gender and destabilizes the boundaries of our recognition of sex, gender, and sexual practice⁹⁵⁰.

Quelques pages plus loin, Reich apporte quelques précisions sur les corps qui se livrent à cette pratique :

⁹⁴⁷ SKLAR, Monica. *Op. cit.*, p. 121-122.

⁹⁴⁸ Maureen. Interview menée par courrier électronique le 04/09/16.

⁹⁴⁹ SALIH, Sara. *Judith Butler*. Londres : Routledge, 2002, p. 9.

⁹⁵⁰ REICH, June. « Genderfuck: The Law of the Dildo ». *Discourse*, 1992, vol. 15, n°1, p. 113.

What is a genderfuck body? It is, to steal a phrase from Roland Barthes, a “*drag anchor*”. Drag: a performance that interrupts the circulation of the phallus in its attempt to fix, that is, anchor, signification. A drag anchor, far from centering a soul, casts a body loose in a queer sea of love⁹⁵¹.

Dans cette dernière phrase, Reich joue sur le double sens de *drag* dans le terme de *drag anchor* (qui traduit le mot *dérappant* dans les traductions anglaises de Roland Barthes). Barthes estime que le plaisir est une question qui « peut gêner le retour du texte à la morale, à la vérité : à la morale de la vérité : c’est un indirect, un “dérappant”, si l’on peut dire, sans lequel la théorie du texte redeviendrait un système centré, une philosophie du sens »⁹⁵². Le plaisir décentre l’interprétation du texte, il déstabilise le sens. Quant à la pratique du *genderfucking* et de la performance *drag* – le plaisir de décentrer le corps codé comme masculin ou féminin – elle permettrait d’empêcher le retour à des interprétations normatives du corps et du genre, comme l’explique Judith Butler :

Drag fully subverts the distinction between inner and outer psychic space and effectively mocks both the expressive model of gender and the notion of a true gender identity [...]. The notion of an original or primary gender identity is often parodied within the cultural practices of drag, cross-dressing, and the sexual stylization of butch/femme identities⁹⁵³.

C’est précisément sur ces codes que joue la tenue punk. Prenons l’exemple de la tenue punk telle qu’elle est portée par les jeunes Nord-Irlandaises. Bien qu’une certaine androgynie apparaisse à cause de l’adoption par les deux sexes d’une tenue semblable, certains détails différencient l’accoutrement des jeunes femmes :

My mum told me once she was jealous as she told me she would have liked to dye her hair pink :D my dad always was proud of me, there were only 2 occasions when he said 'youre not going out like that, once when i had black lip liner and another when my skirt was too short - he was right on both counts with hindsight and because he didnt make a fuss usually i complied. my brother was a bit of a hippy and his mates thought i was cool. school were typically conservative and my mates and i got some comments about hair etc but we did tone it down fro[m] term time. generally people were interested and the ones who bothered to talk to me instead of just judge me were usually

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 125-6.

⁹⁵² BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973, p. 102.

⁹⁵³ BUTLER, Judith. *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1999, p. 174.

positive. some women (and males) assumed that the short skirts etc meant we were 'easy' not the case at all⁹⁵⁴.

I wore dark red lipstick, heavier eye make up and rouge high on the cheek bones which was a bit more severe compared to other girls my age..I dyed my hair white later on with one side shaved. I initially had cropped short hair but when it started to grow I crimped it and back combed it [...]. It was shocking for a 17 year old to wear that type of gear and only something the prostitutes would wear which was the sort of look we were going for in a way. We wore mini skirts that were bought and cut up, We discovered Fish net tights in Anderson & McCauley/Robinson & Cleavers and my mums original stiletto heels⁹⁵⁵ [sic] which I squeezed it to. Later on we wore Monkey books with leather trousers, kilts and a motor bike studded jacket. I wore lots of diamanté ear rings, bracelets and necklaces. I didn't care what people thought although my mum was a bit worried I was sending out the wrong message but my message was I was a proud punk and this is the way I like to dress - to shock, to look different and if you don't like it... tuff [tough]! It was exciting to have that power and make a statement in how we dressed⁹⁵⁶.

Les jeunes femmes, plus que les jeunes hommes, adoptent les codes de la prostitution et de l'univers du fétichisme, et le font en connaissance de cause : bas résille, jupes ou robes courtes et moulantes à couleurs vives, vêtements transparents ou semi-transparentes, maquillage outrancier selon les codes de l'époque (rouge à lèvres écarlate, eyeliner et mascara appliqués en abondance), talons aiguille⁹⁵⁷... Ces articles renvoient également aux codes *femme* ou *fem* (en tant qu'ils représentent une mobilisation des codes de la féminité dans un cadre non hétéronormatif) et, par leur caractère hyperbolique et grotesque, aux codes du *drag* féminin : les traits sont grossis et exagérés. Il y a *trop* de maquillage, les coupes sont *trop* courtes et *trop* serrées, le corps est *trop* dévoilé. Par ailleurs, la tenue punk participe également des codes *butch* : cheveux courts et teints, vestes en cuir, bottes. S'ajoutent à tout cela des flux qui ne sont pas (encore) codés : la crête, souvent teinte en noir ou en couleurs vives⁹⁵⁸. Les actes de déterritorialisation se multiplient, le

⁹⁵⁴ Fionnuala, questionnaire.

⁹⁵⁵ A la fin des années 1970, les talons aiguilles ne sont pas encore pleinement intégrés à la mode dominante, et sont toujours associés à la prostitution et à l'univers du fétichisme.

⁹⁵⁶ Maureen. Interview menée par courrier électronique le 04/09/16.

⁹⁵⁷ Sheena, Sharon, Fionnuala, Maureen ; questionnaire. Voir photographies C9 et C10, en volume 2, annexe C.

⁹⁵⁸ Toutes les jeunes punks ne s'habillent pas de manière aussi outrancière. Il y a une différence par exemple entre les punks de Belfast (et de Bangor) d'un côté, et celles de Derry de l'autre : à Derry, selon Geraldine, la sœur de Mick Bradley, il est plus difficile d'obtenir des teintures vives. Par ailleurs, dans une ville conservatrice comme Derry, encore moins accoutumée que Belfast à l'excentricité, il faut peu de choses pour choquer : la moindre transgression

corps est traversé par plusieurs flux codés. Le corps, *sur-codé*, est par le même mouvement dé-codé, non-codable :

In the place of the law of heterosexual coherence, we see sex and gender denaturalized by means of a performance which avows their distinctness and dramatizes the cultural mechanism of their fabricated unity [...]. This perpetual displacement constitutes a fluidity of identities that suggests an openness to resignification and recontextualization; parodic proliferation deprives hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities. Although the gender meanings taken up in these parodic styles are clearly part of hegemonic, misogynist culture, they are nevertheless denaturalized and mobilized through their parodic recontextualization⁹⁵⁹.

De plus, un décalage ou un déplacement est créé par le contexte dans lesquels sont déployés ces codes : ils n'apparaissent pas – ou en tout cas pas seulement – dans des espaces associés à la culture lesbienne ou à la prostitution mais sur des corps d'adolescentes, mineures, en public, parfois en pleine journée. Si les prostituées adoptent des tenues « provocatrices » dans le but de séduire (et donc de s'assurer un revenu), les jeunes punks le font pour le plaisir de choquer. Comme l'explique Fionnuala dans la citation ci-dessus, ce n'est pas parce que ces jeunes femmes portent des jupes courtes qu'elles sont « faciles » (*easy*). Elles « recontextualisent » donc le corps féminin dénudé ou dévoilé puisqu'il n'est plus lié à la séduction, il n'est plus destiné au regard masculin. Les punks interrogées semblent être conscientes du sentiment ambigu qu'elles suscitent, et s'en réjouissent. Maureen voit en sa tenue une forme d'*empowerment* : « It was exciting to have that power and make a statement in how we dressed »⁹⁶⁰. A ce propos, le sociologue Arnaud Alessandrin considère que le « Gender Fucking est non seulement un acte de réappropriation de son corps et de ses désirs mais aussi un outil d'*empowerment* à des fins culturelles comme micropolitiques »⁹⁶¹.

Les réactions à l'encontre du *genderfucking* pratiqué par ces femmes semblent s'être limitées aux remarques verbales, et ne se sont pas à notre connaissance traduites par des actes

des codes de la féminité hétéronormative conduira la tenue à être interprétée comme *queer*. Geraldine. Entretien mené à Derry, le 26/04/16.

⁹⁵⁹ BUTLER, Judith. *Op. cit.*, p. 175-176.

⁹⁶⁰ Maureen. Interview menée par courrier électronique le 04/09/16.

⁹⁶¹ ALESSANDRIN, Arnaud. « GENDERFUCKING ! Masculinités, féminités et tout le reste ? ». *Miroir/Miroirs*, 2014, n°2.

d'agression physique ou verbale, peut-être parce qu'il y a tout simplement peu de femmes dans la subculture lors de la première vague du punk et que celles qui sortent en public ainsi habillées sont entourées par leurs amis. La réaction semble donc être cantonnée à la sphère familiale et au groupe de pairs :

My non punk friends laughed at me as they shopped in River [I]sland, Miss Selfridge and other high street shops⁹⁶².

Some [members of my community] found it funny. Old school friends laughed and made fun of my shoes, trousers and choice of music. One of my school friends was a lesbian and she was fine as we went to the same clubs sometimes. We had left school at this stage⁹⁶³.

Vu l'aspect *queer* de la tenue punk, ce n'est pas surprenant que l'une des rares amies de Maureen qui accepte sa nouvelle tenue et sa mutation en tant que punk soit une jeune femme lesbienne. Cependant ce serait une erreur de croire que la subculture punk échappe à l'homophobie ou au sexisme : dans les nombreux témoignages rassemblés par Sean O'Neill, il n'est pas rare qu'apparaissent des termes homophobes, utilisés soit comme injures (*fag*) ou pour parler de postures considérées comme prétentieuses (*artfag*). Nous pourrions être tentés d'attribuer ce genre de langage au caractère souvent grossier et provocateur du discours punk ou à la nature intrinsèquement homophobe ou sexiste de nombreuses injures de la langue anglaise. Cependant, l'homophobie des punks ne se limite pas à ce que le sociologue Arnaud Alessandrin et le géographe Yves Raibaud appellent des « actes de langage » micro-homophobes : blagues, remarques, sous-entendus, mises à l'écart discriminant de façon répétitive les personnes qui apparaissent un peu ou beaucoup « non conformes aux rôles de genre »⁹⁶⁴. Selon l'une des personnes que nous avons sondées, cette homophobie se serait manifestée lors d'un concert du Tom Robinson Band, groupe associé pendant une période à la scène punk et dont le chanteur est l'une des premières personnalités britanniques à se réclamer ouvertement homosexuelle et militante :

⁹⁶² Maureen. Interview menée par courrier électronique le 04/09/16.

⁹⁶³ Maureen, questionnaire.

⁹⁶⁴ ALESSANDRIN, Arnaud, RAIBAUD, Yves. « Les lieux de l'homophobie ordinaire ». vol. 3, n°40, p. 22.

2013,

I recall TRB [the Tom Robinson Band] playing the ulster hall. SLF [Stiff Little Fingers] were the support band. It was their first gig back in Belfast after leaving for London - there was a mass walk out when TRB played 'glad to be gay' - the punks didn't want to be associated with that scene!⁹⁶⁵

Les punks, déjà marginalisés ou pris à partie à cause de leur tenue, préfèrent sortir de la salle plutôt que de soutenir le chanteur. Cela n'est pas surprenant puisque la subculture punk, comme toute subculture, est imbriquée dans la société *mainstream*, et reflète donc les valeurs dominantes. Par ailleurs, ce n'est que lors de la deuxième vague qu'apparaîtront des micro-cultures punk qui s'opposeront de manière plus explicite à l'homophobie. Toutefois, le punk permet également la circulation d'idées à rebours, ce qui peut entraîner des changements de paradigme :

Being a young kid growing up I loved how people like Joe Strummer or Paul Weller were able to articulate and inform with what they wrote and sang about. Two songs in particular fully informed my views on the subjects of racism and homophobia which were SLF's 'White Noise' and Tom Robinson's 'Sing If You're Glad To Be Gay', considering this was the era when the words *nigger* and *wog* and *queer* and *poof* were acceptable on prime time television. It gave me the attitude that I should question everything and not take at face value what the church or school or politicians said⁹⁶⁶.

Le punk, en tant que subculture, constitue donc un espace relativement autonome où les acteurs sociaux peuvent essayer et adopter différentes manières d'être et d'exprimer leurs identités avec plus de liberté que dans les autres champs de la société. Le punk n'est donc pas simplement le reflet de la culture dominante mais aussi un espace de jeu et d'expérimentation. Les punks nord-irlandais ne procèdent pas à une déconstruction délibérée des identités de genre, d'autant plus que la conceptualisation des problématiques de genre et *queer* n'a lieu véritablement que dans les années 1980, mais leur tenue grotesque et *queer* participe d'un processus de déterritorialisation du corps qui risque de déstabiliser l'ordre hétéronormatif et d'interroger, comme nous le verrons à présent, la manière dont est codifié « l'autre » dans la société nord-irlandaise des « Troubles ».

⁹⁶⁵ Matthew, questionnaire.

⁹⁶⁶ Tony, questionnaire.

2.5.3. Corps grotesque, corps autre

Le corps punk – grotesque, abject et *queer* suscite l'angoisse, comme l'explique le spécialiste de *queer theory* Jim Ellis :

According to Freud, the outlines of the body are the foundations of the bodily ego and hence the sense of the self. In punk culture, the outlines of the body are no longer stable. The violence and anarchy embraced by the punk movement were terrifying to the mainstream in part because they were ultimately directed at the dominant conception of selfhood. Punk threatened not the dissolution of society but, more radically, the dissolution of the self⁹⁶⁷.

Le corps rendu abject (ou « abjectifié »), soumis à la violence d'une esthétique discordante qui elle-même fait violence au spectateur (au « lecteur ») de la performance punk, crée des rides, des ondulations qui froissent le tissu social et mettent en évidence la fragilité et la contingence de ses frontières. En effet, face aux propos de Jim Ellis, nous pourrions dire que le punk constitue bel et bien une menace pour l'intégrité de la société *précisément* parce qu'elle menace la ou les conceptions dominantes du corps. Dans le contexte nord-irlandais, le corps grotesque punk ne remet pas seulement en cause l'hétéronormativité, elle interroge également les conceptions identitaires qui sont construites autour de la religion, de l'ethnie, du mythe culturel et politique. Alors que les murs, les drapeaux, les bords de trottoirs peints, les graffitis servent dans l'espace urbain de marqueurs d'identité et signalent les frontières territoriales et culturelles entre les communautés nationaliste-républicaine et unioniste-loyaliste, les signes de la différence sont également inscrits sur le corps lui-même. Le désir de surveiller et de contrôler les frontières de la communauté s'exerce fortement dans une société en conflit : on cherche donc des manières d'identifier « l'autre ». La peur de l'autre est amplifiée par le risque réel posé par les soldats en civil opérant semi-clandestinement, les paramilitaires, et les assassins tels que les Shankill Butchers⁹⁶⁸. Par conséquent, face à l'inconnu, on scrute, on examine, on cherche à déceler les signes de l'altérité. Comme nous l'avons déjà mentionné, des signes qui seraient banals ailleurs sont investis en Irlande du Nord d'une importance considérable : la tenue, le vocabulaire, l'accent, la prononciation d'une consonne sont interprétés comme des indices permettant de déterminer l'identité de l'autre. A défaut de signe révélateur évident, le corps lui-même est évalué. Dans une

⁹⁶⁷ Jim Ellis, *Op. cit.*, p. 57.

⁹⁶⁸ Voir chapitre 3.2.3.1.

discussion de l'orientalisme, Ghaforian, Moosavinia et Niazi observent le fait que « le processus d'altération [*othering*] codifie et fixe le *moi* comme véritablement humain et l'autre comme moins qu'humain »⁹⁶⁹. Bien que l'orientalisme soit un concept qui a été formulé par Edward Saïd dans le but de déconstruire le discours européen sur l'Asie, un processus semblable se développe dans l'Archipel Atlantique, où c'est l'altérité des Irlandais (et d'abord celle des Irlandais catholiques et gaéliques) qui est construite. Saïd lui-même s'interroge sur le mépris que semblent vouer les Britanniques aux Irlandais (« the horrendous bloodthirsty hatred and contempt for the Irish ») et qui, selon lui, traverse la littérature britannique dès Edmund Spenser⁹⁷⁰. Mais l'on retrouve des traces écrites de ce processus dès le douzième siècle, lorsque Gérard de Galles rédige *Topographie* (1188) et *Expugnatio Hibernica* (1189) dans le but de justifier la conquête anglo-normande⁹⁷¹. Ces textes, dans lesquels les Irlandais sont dépeints comme des barbares et des mauvais chrétiens qui sont ethniquement *autres*, serviront de source à des générations d'auteurs britanniques. Bien plus tard, au dix-neuvième siècle, en Grande Bretagne et aux Etats-Unis, les catholiques irlandais ne sont pas toujours considérés comme tout à fait « blancs ». Pendant les « Troubles », dans une Irlande du Nord presque uniformément blanche, où la couleur de peau ne peut pas constituer un marqueur de différence, on cherche à trouver d'autres signes sur le corps. Dans un article datant de 1979, soit un an après la publication de *Orientalism* par Edward Saïd, le sociologue Frank Burton analyse ce processus, qu'il appelle *telling* et qu'il définit ainsi :

Telling is a discourse which constitutes the objects and subjects of sectarian social relations. At the centre of this discourse lies a tacit doctrine of ethnic and moral purity. This is the Other of the discourse, the unspecified absence by which confessional distinctions are evaluated. [...] Telling is a system of signs by which religious ascription is arrived at in practical settings. As a discourse it takes the form of a series of semiological systems whose signs (name, face, demeanour, dress, phonetic and linguistic variation, colour, icons, territory...) are connected to confessionally signified groups (Protestant or Catholic). [...] Telling illustrates the centrality of sectarianism both as a typical mode of thought and as a typical set of ritual practices. By delineating the confessional

⁹⁶⁹ MOOSAVINIA, S.R., NIAZI, N., GHAFORIAN, Ahmad. « Edward Saïd's *Orientalism* and the Study of the Self and the Other in Orwell's *Burmese Days* ». *Studies in Literature and Language*, vol. 2, n°1, 2011, p. 105.

⁹⁷⁰ POLLAK, Andy, WHELAN, Kevin. « Interview with Edward Saïd ». *Postcolonial Text*, 2007, vol 3, n°3, p. 13. Saïd entretient des liens d'amitié avec (entre autres) Seamus Heaney, Seamus Deane, Tom Flanagan, et Brian Friel, et admire la contribution de Field Day.

⁹⁷¹ CONNOLLY, S.J. *The Oxford Companion to Irish History*. Oxford: Oxford U Press, 2007, p. 230.

status of subjects, telling activates the stock of attitudes, interdictions and decisions that the Other of the discourse sanctions. To discriminate fairly one first has to know. Telling is the discursive process which adjudicates on behalf of the court of ethnic purity.

Le *telling* est donc une pratique quotidienne qui vise à discriminer et à identifier l'autre, qui est suspect, impur, menaçant, et donc abject si l'on reprend la définition de Kristeva⁹⁷². Mais comment « dire » que quelqu'un est catholique ou protestant ? Burton dresse le constat suivant : « The Other of ethnic purity is constructed from the selective interpretations channelled through the imaginary that is narrative history »⁹⁷³. Les Nord-Irlandais invoquent l'histoire, ou plutôt la mémoire, puisque l'histoire n'est pas perçue comme appartenant au passé : « Ireland is almost a land without history because the troubles of the past are relived as contemporary events »⁹⁷⁴. Concrètement, cela implique de se reposer sur des stéréotypes construits pendant des années, des siècles parfois, pour distinguer le protestant du catholique : le catholique serait sale et paresseux mais sympathique, le protestant aurait une maison mieux ordonnée mais serait un bigot et un imbécile (puisque'il ne se rend pas compte qu'il est manipulé par l'élite unioniste) qui sourit peu et qui ne s'entretient que rarement avec les personnes qu'il ne connaît pas⁹⁷⁵. Mais c'est avant tout sur le corps que l'on lit (ou plutôt que l'on croit lire) la différence. Lorsqu'il n'y a pas d'indices facilement reconnaissables (bagues Claddagh, écharpes d'équipes football (soccer ou football gaélique), pins, etc), on se repose sur d'autres signes : ainsi les protestants s'habilleraient de manière plus élégante que les catholiques⁹⁷⁶. Au-delà des vêtements, la physionomie elle-même est soumise à l'inspection. Malgré l'endogamie des deux communautés, les Nord-Irlandais ont une lignée génétique partagée, comme le démontrent des recherches récentes⁹⁷⁷. Puisqu'infondées, les descriptions peuvent varier d'une personne à l'autre. Ainsi, les catholiques sont souvent décrits par les protestants comme étant maigres et bruns, comme ayant les yeux foncés et ayant toujours un aspect affamé – rappelant le spectre des victimes de la Grande famine – mais peuvent également

⁹⁷² « L'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je* ». KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p. 9.

⁹⁷³ BURTON, Frank. « Ideological Social Relations in Northern Ireland ». *The British Journal of Sociology*, 1979, vol. 30, n°1, p. 63.

⁹⁷⁴ *Ibid.*

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 68 et 76.

⁹⁷⁷ Voir par exemple LESLIE, Stephen *et al.* « The fine-scale genetic structure of the British population ». *Nature*, vol 519, p. 309–31.

être décrits comme roux⁹⁷⁸. Les protestants sont dotés d'autres traits : les catholiques considèrent qu'ils sont blonds, qu'ils ont une ossature et le visage larges, ou les pommettes saillantes s'ils sont presbytériens. Souvent, les descriptions restent vagues :

One particularly perceptive practitioner in the art of telling said the eyes 'were something of a giveaway'. The 'eyes' in fact were frequently mentioned but it was also usually added that it was not easy to say how they were diagnostic. There were no more than vague references to 'hardness' or 'softness'. Contradictory opinions on complexion also arose, Catholics being taken to be variously sallow or ruddy faced⁹⁷⁹.

Parfois aucun signe distinctif précis n'est retenu mais on affirme qu'il est tout de même possible de « savoir » (*tell*). C'est le cas de Dervla Murphy, une cyclotouriste et chroniqueuse de voyages du comté de Waterford qui en 1978 fait le tour de l'Irlande du Nord. Après plusieurs semaines passées dans le nord, elle croit elle aussi pouvoir distinguer les catholiques des protestants :

I now find myself in the vaguely embarrassing position of being able to distinguish between Catholics and Protestants by appearance – or is it by 'aura'? One would prefer not to react to other human beings in sectarian terms but this is what Northern Ireland does to travellers. [...] Were I asked to describe the difference in the North I could only say that to me the Catholic face seems on the whole more humorous, more happy and less 'controlled'⁹⁸⁰.

L'ambiguïté de ces descriptions indique que même en l'absence de signes distinctifs crédibles et explicites, il y a un désir presque obsessionnel de catégoriser et d'identifier « l'autre » comme radicalement différent. Cela peut conduire à une déshumanisation de l'autre : les membres des deux communautés sont décrits comme ayant les yeux rapprochés, et dans certains quartiers loyalistes tels que le Shankill, on raconte aux enfants que des cornes se cachent sous la chevelure des catholiques⁹⁸¹. En Irlande du Nord, le corps des autres est donc décrit en des termes qui évoquent le grotesque et le monstrueux (terme auquel nous reviendrons dans la partie suivante). Mais alors que chacun projette de telles caractéristiques sur les membres de « l'autre »

⁹⁷⁸ MERRYMAN, Ashley. « Divided Loyalties », *National Catholic Reporter*, 08/04/05.

⁹⁷⁹ BURTON, Frank. *Op. cit.*, p. 67.

⁹⁸⁰ MURPHY, Dervla. *Op. cit.*, p. 73.

⁹⁸¹ A ce propos, Lee, l'un de nos interviewés, nous a raconté que lorsqu'il a invité un ami catholique du quartier républicain de Falls Road à venir chez lui, dans le quartier loyaliste du Shankill, des enfants du voisinage sont venus inspecter la chevelure de son ami en espérant y trouver des cornes. Lee. Entretien mené à Belfast, le 08/07/15.

communauté (*the other side*), les punks, comme nous l'avons vu, célèbrent le grotesque et soumettent volontairement leurs corps à l'abjection. Ils ne sont pourtant pas les seuls à le faire. Dans le contexte nord-irlandais, l'abject et le grotesque constituent une esthétique qui est adoptée par le mouvement républicain lors de la *dirty protest* de 1978-1980 et des grèves de la faim de 1980-1981 menées par les prisonniers républicains dans les prisons du Maze et de Armagh. Les « corps émaciés, décharnés, parfois tortueux des grévistes de la faim remettent en cause l'idéal/l'imaginaire du guerrier machiste en représentant sur le corps masculin les conséquences de la guerre »⁹⁸². La dramatisation de la saleté (matière fécale étalée sur les murs des cellules) et le spectacle du corps squelettique ont une fonction précise. Les grévistes de la faim aux corps « fragiles, faibles, meurtris et frêles », qui évoquent les crucifix catholiques⁹⁸³, s'offrent comme sacrifice christique qui rachètera la communauté nationaliste. Cette structuration quasiment religieuse de l'abjection sublime et purifie l'abject. Les corps des grévistes sont sanctifiés et sacralisés. A la différence du grotesque-sacré des grévistes républicains, le grotesque du corps punk n'a pas vocation à relier ou renforcer les liens entre les membres d'une des deux communautés rivales ; il signale l'appartenance à une subculture qui, dans un premier temps, est apolitique, ou qui du moins ne se positionne pas clairement sur l'échiquier politique nord-irlandais ; par son brouillage des frontières, le grotesque-punk risque de désagréger plutôt que de consolider les identités traditionnelles. Il se place à l'extérieur d'un cadre d'interprétation qui voit les deux groupes ethno- nationaux comme organiques et irréconciliables ; il n'a sa place ni dans le récit nationaliste-républicain d'abnégation, de soumission à la communauté et de dévouement à la lutte contre la colonisation britannique, ni dans le récit unioniste-loyaliste de loyauté envers la Couronne et de défense d'une « Ulster » protestante.

Dans le contexte de l'Irlande du Nord des « Troubles », le punk est abject puisqu'il représente l'« ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la trahison »⁹⁸⁴. Le punk

⁹⁸² COOMASARU, Edwin. « Emaciating machismo: masculinity, murals and memorialising hunger strikes », *The Irish Times*, 05/05/16.

⁹⁸³ L'iconographie protestante, et plus particulièrement calviniste, est caractérisée par l'emploi de croix simples (sans la figure du Christ) plutôt que de crucifix. Cela est liée à une esthétique de l'austérité mais a également une explication théologique : schématiquement, le protestantisme a tendance à mettre l'accent sur le salut par la foi (prédestiné, pour les calvinistes) là où le catholicisme affirme la Passion du Christ et le caractère rédempteur de la souffrance du chrétien.

⁹⁸⁴ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p. 10.

constitue donc un abîme d'abjection dans lequel les identités viennent se perdre ou se confondre momentanément. Il menace, sans jamais le faire complètement, de dissoudre les liens qui maintiennent l'unité et la cohésion de la communauté. Ce processus ne se réduit pas au phénomène punk car les subcultures, selon le sociologue Mike Brake, remettent en question la pertinence de l'idéologie culturelle dominante⁹⁸⁵. Brake affirme que dans chaque culture, les institutions sociales sont perçues comme faisant partie d'une totalité symbolique ou d'un « univers symbolique ». Le monde fait sens seulement lorsqu'il est interprété à travers le prisme de l'ordre hégémonique (ou dominant) ; la réalité interprétée comme telle est alors considérée comme la seule réalité possible. Cela permet de faire sens et d'imposer un ordre à un monde qui, autrement, semblerait chaotique. Les anomalies et les contradictions sont donc à éviter à tout prix. Lorsqu'elles apparaissent, la société tente de les essentialiser et les évalue comme étant moralement « bonnes » ou « mauvaises ». Elles peuvent donc être « ignorées, honnies, vénérées ou respectées ». Ces anomalies sont alors perçues comme faisant partie intégrante de la réalité sociale, elles ne sont désormais plus « problématiques » mais « absolues »⁹⁸⁶. On peut rapprocher ce processus de l'idée deleuzienne de recodage des flux dé-codés (ou non codés). Les anomalies qui résistent au recodage constituent une forme de déviance ; et c'est comme déviant que sont initialement perçus les membres de différentes subcultures jeunes d'après-guerre, et en particulier les punks :

Deviancy has a dissident side; it challenges the clarity of the symbolic universe. Deviants are seen either as outsiders, recognized as having left the communal, symbolic universe, or else, as with immigrants, they are ascribed to as outsiders who participate in another symbolic universe which originated in a different culture⁹⁸⁷.

Dans un contexte où le décryptage est un processus constant, le corps grotesque, abject et *queer* du punk inquiète parce qu'il est ambigu et inclassable, il ne trouve pas sa place dans la mémoire collective façonnée par mille ans de conflits religieux et politiques. Le corps punk refuse obstinément d'être catholique ou protestant, nationaliste ou unioniste, républicain ou loyaliste.

⁹⁸⁵ BRAKE, Mike. *Op. cit.*, p. 21.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 16-17. La traduction est la nôtre.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 17.

2.6. Conclusion : la tenue punk en Irlande du Nord (1976-1983)

Les punks s'habillent pour signaler l'appartenance à une subculture à laquelle ils s'identifient, et pour exprimer leur rejet – parfois temporaire – des aspects de la culture dominante qu'ils associent aux générations précédentes. Ils prennent plaisir à assembler, concevoir et porter leur tenue et à observer la réaction que celle-ci provoque. La pratique du *DIY* naît d'une nécessité mais, en démystifiant le processus de production, participe d'un processus d'*empowerment*. Le bricolage punk donne forme à une tenue singulière qui est force de déterritorialisation. La tenue punk interroge le signe ; le corps punk brouille les frontières. Le punk n'est pas révolutionnaire : il n'entraîne pas une subversion permanente de l'ordre hétéronormatif ou communautaire de l'Irlande du Nord. Cependant, dans une société conservatrice et polarisée, ces actes de déterritorialisation constituent des transgressions, des micro-résistances qui, multipliées par le nombre d'individus qui s'y livrent, mettent en lumière les limites et les failles d'un ordre binaire où l'on cherche à éliminer l'ambiguïté et où l'étranger est réduit à son altérité. La tenue punk met en scène un corps qui est volontairement laid, grotesque et abject ; le rapport des punks à leurs corps constitue une attitude que le sociologue Philippe Liotard appelle le « fuck you style ». Pourtant le corps punk ne se caractérise pas (que) par ses négations : « ça n'est pas le corps détruit, abîmé, mais un corps constructif, alternatif, évolutif, un corps altéré au sens strict, c'est-à-dire un corps qui possède le pouvoir de devenir autre et de se distinguer des modèles corporels établis »⁹⁸⁸. C'est un corps créateur de lignes de fuites, capable de dessiner de nouveaux horizons et d'imaginer des autres possibles. Nous allons à présent nous tourner vers ces autres possibles – ces *alternative Ulsters* telles qu'elles apparaissent dans la chanson punk.

⁹⁸⁸ LIOTARD, Philippe. « Le corps punk, de la transgression à l'innovation, (1976-2016) ». *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2016, vol. 13, n°1, p.135.

3. « Teenage Kicks » : la chanson punk nord-irlandaise (1976-1983)

3.1. Introduction

Dans les chapitres précédents nous avons étudié l'émergence de la scène punk nord-irlandaise, site du déploiement de tactiques et lieu d'émergence de l'hétérotopie punk ; nous avons vu que la tenue, loin d'être simplement un uniforme associé à la subculture punk, agit comme une force de déterritorialisation : le corps punk est créateur de lignes de fuites. Dans cette troisième partie, nous allons nous tourner vers ce qui est au cœur du phénomène punk, ce qui justifie son existence : la musique punk rock.

Selon John Mullen, au cours des années 1970, la musique populaire, malgré son intégration à l'économie marchande, est le mode d'expression de prédilection de la jeunesse :

Popular music was a multi-billion-pound industry, but it was also a series of repertoires and processes which people, and particularly young people, felt belonged to them in a way that other creative endeavours, taught in schools or conservatories, did not. These popular musics, then, could be used to express their priorities and not only to build careers and pay back shareholders. Punk songwriters, Reggae songwriters, and others, had much to say to the audiences they designed and who adored them. Though the multiplicity of popular music and the many factors influencing its content make societal analysis notoriously risky, the fact that it meant so much to so many millions of people make its study essential for the historian⁹⁸⁹.

Comme le souligne Mullen, il existe une multiplicité de musiques populaires qui permettent aux jeunes « d'exprimer leurs priorités ». Selon Simon Frith, chaque genre musical a tendance à présenter des orientations thématiques particulières. Ainsi, le disco inciterait inlassablement ses auditeurs à danser alors que la musique country s'attacherait à observer de manière quelque peu détachée et fataliste la misère de la condition humaine. Qu'en est-il du punk ? « The message of punk lyrics comes simply from the odd works that stick out of the noisy chorus

⁹⁸⁹ MULLEN, John. 2016. *Op. cit.*

– the punk sound was a variation on a short, hard assertion: “won’t / want” », affirme Frith⁹⁹⁰. Que « refuse » et « réclame » -t-on donc dans la chanson punk nord-irlandaise ?

S’il est très difficile de trouver une définition adéquate du fait punk, il est plus aisé de décrire le punk en tant que genre musical. S’appuyant sur les propos de Dick Hebdige, Luc Robène et Solveig Scène le décrivent ainsi :

Défini par Hebdige comme un « amalgame contre nature », une « alliance improbable et mystérieuse de traditions hétérogènes et apparemment incompatibles », mêlant de manière baroque « les échos pailletés de David Bowie et du glitterrock, la rage des groupes protopunk d’outre-Atlantique, le son gras du pub rock londonien inspiré par la sous-culture mod, le revival des années 1940 de Canvey Island, la puissance du rythm [and] blues du Southend (Dr. Feelgood, Lew Lewis), le beat de la soul britannique des années 1960 et les syncopes du reggae », ces groupes ont en commun la volonté de faire table rase de l’histoire du rock, au moyen d’une musique qui revendique la simplicité (en témoigne l’injonction célèbre du fanzine *Sideburns* « This a chord A, this is another E, this is a third G, now form a band »), des textes qui se moquent des conventions sociales et politiques, et une attitude énergique et provocatrice⁹⁹¹.

A cela, ajoutons le fait que le chant est généralement accompagné d’une ou deux guitares, d’une basse, et d’une batterie, même si certains groupes ajoutent parfois d’autres instruments (un saxophone dans X Ray Spex, un synthétiseur pour les Stranglers, une boîte à rythme pour le groupe parisien Métal Urbain...). Les morceaux de punk sont minimalistes et courts, et ne durent en général pas plus de trois minutes ; ils commencent et s’arrêtent parfois brutalement. Les solos, s’ils existent, sont rudimentaires et simplistes. L’accent n’est pas placé sur la virtuosité, mais sur l’énergie et le dynamisme. Cette description souligne le fait que le punk est un sous-genre de rock : le punk rock. En termes de musicalité, elle n’introduit pas d’innovation particulière, comme le souligne John Mullen :

From a purely musical point of view, punk rock did not bring much innovation apart from an accelerated rhythm, a prominence for the drums and a preferring of rapid start-up in a song to gradual build-up. Its main contribution lay elsewhere⁹⁹².

⁹⁹⁰ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 36.

⁹⁹¹ ROBÈNE, Luc *et al.* *Op. cit.*, p. 7.

⁹⁹² MULLEN, John. « Aspects of UK popular culture in the nineteen seventies » dans LEYDIER, Gilles. *Le Royaume-Uni 1 l preuve de la crise 1970-1979*. Paris : Ellipses, 2016.

La particularité du punk rock, c'est qu'il ouvre la voie à l'exploration de thématiques jusque-là peu évoquées dans la musique populaire :

Punk seemed to open the gates to dealing with a much wider variety of themes in popular song, with a particular emphasis on the gritty. So Northern Ireland politics [Stiff Little Fingers, "Alternative Ulster"], masturbation [The Buzzcocks "Orgasm Addict"], parental pressure for success [XTC "Making Plans for Nigel"], or women's body image in society [Crass "Shaved Women"], and many dozens of other topics were sung about⁹⁹³.

Dans les chapitres qui suivent, ce sont les thématiques des chansons punk nord-irlandaises que nous nous attacherons à analyser. Nous n'aborderons pas de manière détaillée ou systématique l'aspect musical de chaque morceau. L'étude des singularités musicales du punk rock nord-irlandais – travail qui reste à faire – dépasse le champ de nos compétences, et incombe au domaine de la musicologie. Nous nous concentrerons donc avant tout sur l'aspect textuel de la chanson punk nord-irlandaise. Avant de commencer l'analyse des chansons, il nous faut apporter quelques précisions sur le contexte de leur réception.

3.1.1. Le punk nord-irlandais, expression « folk » de la musique populaire ?

Le contexte de réception du punk rock nord-irlandais ainsi que certaines des caractéristiques de cette musique permettent de la rapprocher de la musique folk. Au premier abord, il peut paraître surprenant de comparer ces deux formes de musique populaire. Le folk est un genre qui est rejeté par les punks au même titre que le rock progressif et le heavy metal, puisqu'ils représentent à leurs yeux la musique des hippies ou des grands frères⁹⁹⁴. Pourtant, le punk rock et le folk présentent certaines similarités : ce sont des genres de musique qui, bien qu'intégrés dans la société marchande, entretiennent un rapport ambigu avec l'industrie de la musique, et les musiciens et fans de ces musiques considèrent qu'elles constituent une révolution

⁹⁹³ MULLEN, John. 2016. *Op. cit.* Les chansons indiqués entre crochets sont des exemples donnés par Mullen en notes de bas de page.

⁹⁹⁴ « Folk music, too, was seen by many young people of the late seventies as an artistic cul-de-sac, its initial utopian promise having been overrun by dogma. In fact, punk signalled (perhaps for the first time since the advent of the post-WWII revival) a period when the revival failed to recruit – en masse – a generation of young people ». Geoff Davies, le fondateur de Probe Records, un magasin de disques indépendant de Liverpool, le dit en des termes plus crus : « We sold plenty of folk music between 1970 and 1975 – it was part of the underground, in a way; but after that sales died. We had our regulars but the kids weren't into it at all. One minute it was the height of underground, the next [young people] thought it was a load of irrelevant pretentious crap ». BROCKEN, Michael. *The British Folk Revival: 1944-2002*. Hants : Ashgate, 2003, p. 104.

musicale et sociale⁹⁹⁵. Par ailleurs, le folk est perçu comme une forme de musique populaire qui valorise la communauté locale et qui se veut anti-commerciale – ou non-commerciale – comme l’explique John Mullen dans une analyse des expressions « radicales » de la musique populaire :

One option was to (attempt to) avoid “the commercial” in the way that part of the folk revival did in the UK in the 1960s. The revival based itself around local folk clubs, and eschewed virtuosity and stardom for “community-based” values. Some folk clubs even insisted that singers perform only songs which came from their own home region, in a particularly sharp version of authenticity-talk. Some “underground” kinds of rock similarly aim at avoiding commercialism, critiquing big record labels and huge concert venues, hoping in this way to authentically belong to dominated groups. The music might, in these cases, then, be said to be building a counter-culture⁹⁹⁶.

C’est par deux aspects évoqués dans cette citation que le punk, du moins dans son expression nord-irlandaise, peut être rapproché du folk : la focalisation locale et ce que Simon Frith appelle « l’expression d’expériences et activités partagées »⁹⁹⁷. Il faut alors considérer le folk non pas en tant que genre musical – avec ses variations régionales et historiques, et avec ses contradictions – mais comme un idéal. Selon Frith, cet idéal apparaît aux Etats-Unis dans les années 1930 comme la création de « citadins bohémiens de gauche »⁹⁹⁸ qui considèrent que la musique de l’Amérique rurale est une forme de musique populaire qui a émergé de manière organique au sein des communautés appauvries qui l’ont produite ; musique « du peuple », elle s’opposerait à la musique populaire commerciale « de masse ». Bien que cela soit en partie un mythe, cet idéal est porté par les musiciens américains et britanniques lorsque le folk fait son retour (*revival*) dans les années 1960. Pour ces musiciens, le folk se définit par une certaine opposition aux codes et aux pratiques des formes de musique populaire – et notamment ceux de la pop – qui sont pleinement intégrées dans l’industrie de la musique. Comme le souligne John Mullen, d’autres genres de musique tentent d’adopter cette approche, en particulier le rock. Ainsi, lorsque les musiciens et journalistes rock, lors de la seconde moitié des années 1960, souhaitent prendre leurs distances avec la pop et établir une hiérarchie entre ces deux genres, ils invoquent l’idéal folk. Ils

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 12

⁹⁹⁶ MULLEN, John. « What Can Political Rock Do? A Discussion Based on the Example of the Tom Robinson Band 1976-1979 ». *Revue Française de Civilisation Britannique*, 2017, vol. 12, n°3.

⁹⁹⁷ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 36.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

s'inspirent des conventions propres aux rassemblements de musiciens folk dans le but de prétendre à une certaine authenticité⁹⁹⁹. A la fin de la décennie, l'argument selon lequel la musique rock constitue « l'expression folk d'un nouveau mouvement de jeunesse » est tellement répandu qu'il devient, selon Simon Frith, un cliché¹⁰⁰⁰. En effet, le rock n'est en général pas une forme d'expression qui surgit spontanément de la communauté locale ; il y a un écart considérable entre les musiciens rock (les rockstars) et le public (les fans). Cela est dû en partie à l'amplification de la musique, à son enregistrement et à sa diffusion, ce qui nécessite des investissements considérables en termes de matériel et de personnel : la musique, liée à l'industrie de la musique, devient une commodité soumise à la logique marchande. Il apparaît alors une tension entre la proximité du musicien avec son public lors de concerts et le mode de production de la musique enregistrée. Le musicien rock se retrouve dans une position contradictoire :

As local live performers, musicians remain a part of their community, subject to its values and needs, but as recording artists they experience the pressures of the market; they automatically become “rock'n'roll imperialists”, pursuing national and international sales. The recording musician's “community,” in short, is defined by purchasing patterns¹⁰⁰¹.

Le sociologue Brian Longhurst considère que le punk est en partie une réponse à la crise de cet idéal « folk » du rock :

The decline of some of the ideals of that period [the 1960s] and the sorts of activities of rock stars which led them to be perceived as a part of a capitalist commercial activity threw the idea into crisis. In lots of ways, punk built on that crisis and attempted to renew the idea that rock was an active political force¹⁰⁰².

Frith considère lui aussi que le punk rock qui émerge au cours des années 1970 tente de répondre aux besoins de la « communauté ». Mais, comme les styles de rock contemporains qu'il dénonce comme étant compromis à cause de leur rapport à l'industrie de la musique, le punk est lui aussi bientôt soumis à la pression marchande et récupéré. Frith conclut alors que le rock « n'est

⁹⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰⁰ Frith donne la citations suivante du critique rock Jon Landau pour illustrer son argument : « There existed a strong bond between performer and audience, a natural kinship, a sense that the stars weren't being imposed from above but had sprung up from out of our ranks. We could identify with them without hesitation » (FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 49).

¹⁰⁰¹ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 51

¹⁰⁰² LONGHURST, Brian. *Popular Music and Society*. Cambridge : Polity Press, 1995, p. 116.

que rarement une musique folk » car il ne « peut exprimer les valeurs de communautés spécifiques que de manière passagère »¹⁰⁰³. En réalité, et comme nous l'avons déjà vu, il existe dès le début un lien entre punk rock et capitalisme, même si elle se manifeste d'abord par l'activité de petits entrepreneurs (*small-scale money-making*) plutôt que par le contrôle exercé par les grandes maisons de disques¹⁰⁰⁴. Si, très vite, les groupes pionniers de la scène londonienne signent des contrats avec des majors – EMI est le premier label des Sex Pistols, CBS le premier label des Clash – le phénomène punk a ceci de particulier qu'il incite des centaines de jeunes dans tout l'Archipel Atlantique à créer des groupes ; il encourage la création de scènes musicales locales ou galvanise celles qui existent déjà. Peu de groupes réussissent commercialement : en Irlande du Nord, Stiff Little Fingers et les Undertones comptent parmi les seuls groupes de punk dont les membres font véritablement carrière. Par conséquent, la plupart des groupes nord-irlandais demeurent relativement inconnus du grand public à l'extérieur de la région et jouent principalement sur la scène locale. Les nombreux labels « indépendants », ou petits labels, qui émergent dans tout l'Archipel sont une réponse à l'effervescence créatrice que suscite le punk, comme nous l'avons vu avec les labels nord-irlandais It Records, Budj Records, Shock Rock, et surtout Good Vibrations¹⁰⁰⁵.

At a time when British rock companies were in trouble, the punk independents, however small, had the authority of their own idealism. They moved attention back from markets to musicians, to the ways music works to symbolize and focus communities. They articulated an explicitly anti-professional attitude to record-making, a concern for music as a mode of survival rather than a means to profit. They brought a new tension into rock practice, a new concept of ambition, a new challenge, particularly for those musicians – the majority – who continued to sign with the majors, to abandon local love for mass success¹⁰⁰⁶.

Ces petits labels participent de l'économie marchande mais à une échelle réduite et locale, et les directeurs sont souvent des amateurs ou des passionnés pour qui le profit n'est pas la seule motivation. L'ancrage régional des labels nord-irlandais contribue au dynamisme de la scène locale. Pour une poignée de groupes, il s'agit de tremplins qui leur permettent de se faire connaître

¹⁰⁰³ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 52.

¹⁰⁰⁴ Voir la discussion du concept de *subculture* dans l'introduction de cette thèse.

¹⁰⁰⁵ Voir chapitre 1.3.3.

¹⁰⁰⁶ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 157.

en Grande Bretagne avant de rejoindre une major ou un label plus grand, mais pour la plupart d'entre eux, c'est un moyen de diffuser leur musique à l'échelle régionale ou, simplement, de laisser une trace pour la postérité. Le punk rock, lorsqu'il est porté par une économie locale et à petite échelle, peut donc malgré tout exprimer les valeurs de communautés spécifiques, ce qui le rapproche de l'idéal folk :

In people's music there were no stars or hits, no distinctions between performers and audiences, and this too was established by musical convention, by the norms of collective performance – the use of repetition and chorus and clichés melody, the lack of vocal flourish, the restriction of instruments (guitars, piano) to accompaniment. The folk community was the community created by the musical performance itself, folk consciousness was the effect of folksinging¹⁰⁰⁷.

Dans une certaine mesure, cette observation s'applique également au punk rock joué sur les scènes locales. Dès son origine, le punk rock participe de l'industrie de la musique, mais il entretient un rapport ambigu avec lui, d'abord parce que le punk constitue une révolte générationnelle et esthétique contre les codes du rock « sérieux » et contre les goûts des acteurs de l'industrie de la musique – même si ceux-ci s'adaptent rapidement au défi lancé par le punk et tentent de le récupérer – et ensuite parce que le *DIY*, qui apparaît d'abord comme une nécessité pour les groupes amateurs puis se transmute en « éthique *DIY* », constitue une série de pratiques qui situe la musique punk à la marge, mais pas à l'extérieur, de l'industrie de la musique. Bien qu'il existe des *hits* punk – ou en tout cas des morceaux dotés par les punks eux-mêmes d'une grande importance – il n'y a pas de véritable star punk. Ou, plutôt, comme l'affirme Frith : « The punk task was to make everyone a star »¹⁰⁰⁸. Le punk veut donner les moyens à n'importe quel jeune d'accéder au quart d'heure de célébrité warholien. Le punk a ses héros (Joe Strummer) et ses anti-héros (Sid Vicious), mais ceux-ci doivent se montrer accessibles et proches du public, contrairement aux rockstars qui les précèdent. Il ne s'agit pas uniquement d'une question d'image ou d'une illusion de proximité : malgré la réussite commerciale des Clash, Joe Strummer et les autres membres du groupe prennent le temps de discuter avec les fans et les laissent même parfois dormir dans leur chambre d'hôtel. Selon l'idéal folk, le punk rock réduit au minimum la distance entre les musiciens et le public. La scène n'est plus une barrière entre les musiciens et les auditeurs

¹⁰⁰⁷ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 159.

mais un échelier, un point de passage qui permet une certaine fluidité. Les corps circulent dans les deux sens, comme l'illustrent des pratiques tels que le bain de foule (pris par les musiciens) ou l'invasion de scène (menée par les membres du public) : la scène est désacralisée. La pratique du crachat (*gobbing*) ou, parfois, le lancer sur la scène de cannettes ou de verres à pinte déchirent le voile symbolique qui sépare le public de l'artiste. Le crachat en particulier symbolise une inversion du rapport artiste-spectateur tel qu'il est ordinairement codifié¹⁰⁰⁹. D'ordinaire, c'est l'artiste qui travaille son corps, qui offre au public sa sueur, son sang – doigts ensanglantés des guitaristes, genoux meurtris de James Brown, scarifications de Iggy Pop et de Sid Vicious – ou encore sa salive – lors de concerts de Dickie Rock, le chanteur du showband irlandais le Miami Showband, les jeunes femmes dans l'auditoire s'écrient : « Spit on me, Dickie ! »¹⁰¹⁰. Les spectateurs à un concert pop ou rock peuvent eux-mêmes suer – à cause de la foule ou de la chaleur de la salle et des projecteurs – pleurer ou « se mouiller » – comme c'est le cas de certaines spectatrices adolescentes lors des concerts des Beatles lorsque ceux-ci sont à l'apogée de leur succès – mais ces sécrétions n'atteignent pas le corps de l'artiste. Les fans de pop et de rock peuvent espérer, s'ils sont proches de la scène et si le jeu de l'artiste le permet, recevoir les gouttes de sueur ou palper quelques instants le pied, le vêtement ou la main de leur idole, mais jusque-là seul le punk crée une relation de réciprocité : la sécrétion circule dans les deux sens. Le fait que les pratiques du crachat, du bain de foule, de l'invasion de scène et parfois même les altercations physiques – entre membres du public ou entre le groupe et une partie des spectateurs – deviennent ritualisées sur la scène punk, et donc anticipées par les membres du public, souligne l'importance qu'accordent les punks à la proximité des musiciens et à l'indifférenciation entre artistes et auditeurs. Le fait que les membres du public aient une tenue vestimentaire qui, en général, participent des mêmes codes que celle des musiciens, et que les fans aussi bien que les artistes soient désignés par le terme *punk*, contribuent à la construction d'une « communauté » punk. A cela s'ajoute le fait que le punk soit à la fois un genre de musique autour duquel se construit une scène, et une subculture à laquelle appartiennent aussi bien les musiciens que les fans. En termes de musicalité, le punk, comme le folk, rejette la virtuosité et la complexité en faveur de la simplicité

¹⁰⁰⁹ Comme nous l'avons vu précédemment, le crachat est pratiqué avec plus de virulence et pendant plus longtemps sur la scène nord-irlandaise que sur la scène londonienne.

¹⁰¹⁰ SULLIVAN, Moynagh. « Boyz to Men: Irish Boy Bands and Mothering the Nation » dans BALZANO, Wanda, *et al. Op. cit.*, p. 189.

et de l'amateurisme – même si celui-ci est parfois simulé – qui sont pris comme gages d'authenticité. Alors que dans la musique folk, la simplicité est mise au service du texte et de son message, dans le punk elle traduit d'une part la volonté de produire une forme de musique qui se veut énergique, violente, et en rupture avec les musiques contemporaines, et d'autre part celle de faciliter l'accès à l'expression musicale : est musicien punk qui veut, ou plus précisément, est musicien punk qui connaît trois accords de guitare et est prêt à monter sur scène. Le punk rock constitue alors une forme d'expression ouverte à tous les jeunes : « Punk demystified the production process itself – its message was that *anyone* could do it »¹⁰¹¹. Chacun est aussi bien fan de musique que, potentiellement, créateur de musique ; et les musiciens, du moins ceux qui continuent de jouer sur la scène locale, font toujours partie de cette communauté. Avec le punk, la scène locale et l'ancrage du musicien au sein de la communauté revêtent plus d'importance que dans d'autres genres de musiques amplifiées contemporaines (hormis le reggae). Cela est d'autant plus vrai en Irlande du Nord, où – en raison de sa position périphérique et de l'absence, au moment où émerge le punk, d'une véritable infrastructure rock¹⁰¹² – les groupes locaux donnent de nombreux concerts dans la région. Il n'est pas rare que les punks nord-irlandais qui se rendent à des concerts connaissent personnellement les membres des groupes qui montent sur scène. Même si les groupes rêvent souvent de faire carrière, leur musique est en général jouée devant un public local. Ironiquement, la scène nord-irlandaise tire profit du caractère périphérique de la région : plus éloignée de Londres – le noyau de l'industrie de la musique dans l'Archipel Atlantique – les groupes locaux ont moins d'opportunités que leurs pairs métropolitains. Ils sont donc moins susceptibles de réussir sur le marché international, et continuent de tourner localement, pour le plus grand bénéfice des jeunes punks nord-irlandais. Contrairement aux musiciens rock – ou punk rock – qui réussissent commercialement, les musiciens punk nord-irlandais ne deviennent pas « automatiquement des impérialistes du rock'n'roll » dont la « communauté » est « définie par les schémas d'achat »¹⁰¹³, mais font toujours partie de la communauté punk dont ils sont issus. Le punk est – du moins en Irlande du Nord, pendant la période étudiée – un style de musique populaire singulier en ce qu'il s'inscrit dans l'économie marchande tout en se rapprochant, dans une certaine mesure, de l'idéal folk. On peut donc appliquer au punk nord-irlandais ce que Simon Frith dit à

¹⁰¹¹ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 159.

¹⁰¹² Voir chapitre 1.3.2.

¹⁰¹³ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 51. La traduction est la nôtre.

propos du folk : « The [punk] community was the community created by the musical performance itself » ; comme le folk, le punk rock s'attache à exprimer des « expériences et activités partagées »¹⁰¹⁴. Dans le contexte de la scène locale nord-irlandaise, il s'agit des expériences partagées par une partie des adolescents et préadolescents nord-irlandais. Les punks qui participent à la scène locale font partie d'une même « communauté » ou subculture. Nous avons déjà vu comment le punk nord-irlandais a pour conséquence d'attirer dans une même orbite des individus appartenant à des groupes ethno-nationaux et socio-économiques différents. Comme l'affirme Simon Frith, « partager les mêmes goûts ne signifie pas qu'il y ait une culture commune »¹⁰¹⁵ : on peut aimer la même musique – ou les mêmes films, séries télévisées, romans, bandes dessinées, sports, etc. – mais cela n'efface pas les différences et les hiérarchies établies entre les classes, les sexes, le niveau d'éducation, les orientations sexuelles, ou les groupes ethno-nationaux. Les individus qui consomment un même produit culturel ne forment pas automatiquement un groupe cohérent qui aurait la même « substance culturelle » qu'une subculture¹⁰¹⁶. Mais, grâce à sa dimension « folk » – focalisation locale et expression d'expériences et d'activités partagées – le punk constitue un langage qui permet à une partie de la jeunesse nord-irlandaise d'exprimer collectivement – plutôt que séparément, au sein de leurs propres groupes ethno-nationaux – et plus librement que dans d'autres champs culturels leurs émotions et leurs opinions, leurs frustrations et leurs désirs. Le punk rock constitue donc un prisme d'analyse pertinent de la vie quotidienne des jeunes – ou d'une partie des jeunes – nord-irlandais.

3.2. Deux courants dans la chanson punk nord-irlandaise : Stiff Little Fingers vs Undertones ?

Jon Savage, dans l'annexe discographique de son livre sur le punk londonien *Dreaming*, oppose le punk « pop » des Undertones (*incandescent pop/Punk flash*) et leur désir d'échapper au conflit au « social réalisme belfastois » de Stiff Little Fingers qui, selon lui, s'inspire du « discours des tabloïdes »¹⁰¹⁷. Dans un article de 2004, Martin McLoone cite ces propos de

¹⁰¹⁴ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 36.

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 200.

¹⁰¹⁶ Pour les critères qui définissent la substance culturelle d'une subculture, définies par Hodkinson, voir la discussion du concept de *subculture* dans l'introduction de la présente thèse.

¹⁰¹⁷ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p.617-618. La traduction est la nôtre.

Savage et réitère cette opposition entre les deux groupes : « If Stiff Little Fingers preached about an alternative Ulster, then The Undertones lived the alternative and wrote about it by ignoring the political situation completely »¹⁰¹⁸. Gerry Smyth, spécialiste de la littérature et de musique populaire irlandaises, reprend lui aussi l'opposition entre les Undertones et Stiff Little Fingers :

Whereas traditional political music reflected the established political dispensation with reference to a range of traditional musical-lyrical forms the dilemma facing punk groups [within Northern Ireland] was whether or not to sing about the "troubles". Although fired by the same punk spirit to some extent, The Undertones and Stiff Little Fingers functioned differently from their brethren in both London and Dublin, and indeed from each other. It would be relatively easy to undertake a 'compare and contrast' exercise in relation to these well-regarded bands. The Undertones were from Derry, a city often regarded as the cradle of the Troubles, but also as the home of the Field Day theatre company, one that was in the vanguard of the attempt to think beyond the sectarian history that fed the conflict. Stiff Little Fingers were from Belfast, the United Kingdom's own 'Beirut', a city in which geography, rather than biology, was destiny, and a place with a complex cultural resonance. The Undertones were the 'Irish Ramones', writing fast, short pop songs about 'real' life; Stiff Little Fingers were 'the Irish Clash', writing loud, abrasive rock songs about a different kind of 'real' life. Stiff Little Fingers (at the instigation of their English manager-cum-inspiration Gordon Ogilvie) turned resolutely to face the Troubles head on, writing about the minutiae of life in a society in which violence was always a possibility. The Undertones seemed (at least initially) to turn away from the Troubles, writing instead about the troubles of teenage life (lack of) sex, overachieving relatives, chocolate bars and spots¹⁰¹⁹.

Smyth analyse un morceau de chaque groupe – « Teenage Kicks » et « Alternative Ulster » – pour illustrer ces propos. Nous reviendrons sur ces morceaux, ainsi que sur certaines questions soulevées dans cet extrait. Pour le moment, nous souhaitons insister sur le fait que la plupart des écrits universitaires sur le punk nord-irlandais établissent un contraste entre ces deux groupes. Ce n'est pas une erreur de les opposer – même si certains propos sont à nuancer – mais en se focalisant principalement sur ce binôme, on risque de dresser un tableau partiel de la scène punk nord-irlandaise. Or il existe des dizaines de groupes de punk nord-irlandais. McLoone mentionne ceux qui apparaissent dans le film documentaire *Shellshock Rock*, qui est le véritable objet de son

¹⁰¹⁸ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 36. Les mêmes propos sont tenus dans MCLAUGHLIN, Noel, *et al. Op. cit.*, p. 132.

¹⁰¹⁹ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 58-9.

analyse, mais il n'évoque que très peu les thèmes de leurs chansons. Quelques articles universitaires font référence aux chansons de Ruedred¹⁰²⁰ mais, tout comme celles de Stiff Little Fingers et des Undertones, elles sont rarement analysées dans le détail : souvent, les thématiques des chansons sont déduites à partir des titres, ou de quelques allusions dans les textes, ce qui peut fausser l'interprétation. L'étude de la chanson punk nord-irlandais reste donc largement à faire. Les analyses que nous présentons dans les chapitres qui suivent ainsi que les conclusions que nous en tirons constituent un travail de défrichage qui, nous l'espérons, contribueront à cette entreprise.

3.2.1. Chansons punk rock : classification thématique

L'historien du rock Dave Laing affirme que l'une des particularités de la musique punk rock est qu'elle se démarque des genres contemporains par les thèmes abordés dans les chansons. Alors que le pub rock, comme le punk, se distingue d'autres genres de rock par son style énergique, les thèmes abordés dans les textes sont les mêmes : « l'amour, la danse, la malchance, etc. »¹⁰²¹. Le punk rock, en revanche, a d'autres préoccupations. Comme nous l'avons déjà constaté, le punk ouvre la voie à l'exploration de sujets inédits, parfois considérés comme tabous. Cette diversité est mise en évidence dans le tableau ci-dessous, dans lequel Dave Laing classe les morceaux de cinq des premiers groupes de punk rock londonien (les Clash, les Damned, les Sex Pistols, les Stranglers et les Vibrators) ainsi que les cinquante premiers singles du hit-parade britannique de la période 1976-1977¹⁰²².

Tableau 1. Classification thématique des chansons des premiers groupes de punk londoniens et des chansons du Top 50 en 1976-1977 (Dave Laing).

Thèmes	Punk	Top 50
Relations romantiques et sexuelles	21% (13)	60% (31)
Sexualité	15% (9)	—

¹⁰²⁰ Voir l'état de la recherche sur le punk nord-irlandais dans l'introduction de la thèse.

¹⁰²¹ LAING, Dave. *Op. cit.*, p. 39.

¹⁰²² *Ibid.*

Sentiments exprimés à la première personne	25% (16)	3% (2)
Commentaire social et politique	25% (16)	4% (2)
Musique et danse	7% (4)	18% (10)
Deuxième et troisième personne	7% (4)	3% (2)
Chanson humoristique ou parodique (<i>novelty song</i>)	–	8% (4)
Instrumental	–	4% (2)

Laing conclut que la diversité thématique des chansons punk est l'un des facteurs qui contribue à faire du punk rock, lors de son émergence, un genre iconoclaste. Ci-dessous, nous proposons un tableau dans lequel nous avons classé une sélection de chansons de punk rock nord-irlandais¹⁰²³. L'objectif est double : d'une part, nous souhaitons comparer le punk rock nord-irlandais au punk anglais (ou plus précisément londonien), puisque celui-ci est généralement considéré comme le style qui a eu la plus grande influence sur les groupes de la première vague qui se forment ailleurs. D'autre part, la classification thématique de ces morceaux permet de mettre en évidence les thèmes de prédilection des groupes de punk nord-irlandais.

Nous retenons dans notre corpus les morceaux qui sortent entre 1977 et 1983 sous forme de singles ou d'albums ainsi que ceux qui ont été enregistrés sur des émissions radiophoniques (Peel Sessions, Downtown Radio Sessions...) sans être sortis sur un label. 1976-1977 est la période pendant laquelle le punk rock se cristallise en tant que nouveau genre musical sur la scène londonienne : les codes se sont déjà fixés à l'été 1977. En Irlande du Nord, les premiers enregistrements apparaissent au début de l'année 1978, lorsqu'émergent les labels It Records, Rip Off Records et Good Vibrations. Nous excluons les groupes qui font partie de la seconde vague de punk – street punk, oi!, anarcho-punk, rock identitaire, etc. – car ils relèvent d'une nouvelle

¹⁰²³ La liste complète des chansons de notre corpus se trouve dans l'annexe A (volume 2).

configuration subculturelle qui dépasse le champ de notre étude, mais la plupart de ces groupes émergent de toute façon après 1983. Nous n’avons pas classé les morceaux du Top 50 des années 1977-1983 parce que c’est avec le punk rock londonien que nous souhaitons comparer la production musicale de la scène punk nord-irlandaise et non pas les chansons du hit-parade de la même période. Les morceaux sont sélectionnés à l’aide des discographies qui apparaissent sur l’ouvrage de référence *It Makes You Want to Spit* ainsi que sur la base de données discographiques en ligne *Discogs*. Afin de gagner en lisibilité, les références discographiques de toutes les chansons mentionnées dans les chapitres qui suivent seront données dans l’annexe A plutôt qu’en bas de page. Le post-punk n’est pas représenté parce que nous n’avons trouvé aucun groupe nord-irlandais qui relève de ce genre pendant la période étudiée ; un autre courant musical de la new wave, la synthpop, s’éloigne trop de l’esthétique punk de la première vague pour que l’on puisse la retenir dans le corpus. Concernant les catégories qui apparaissent dans le tableau – dont la signification sera donnée lorsque nous aborderons les chansons qui s’y inscrivent – elles correspondent à celles établies par Dave Laing. Cependant, nous avons ajouté une catégorie de chansons qui n’apparaît pas dans son tableau : la catégorie « culture populaire adolescente » ainsi que la sous-catégorie « commentaire sur les « Troubles ». Lorsqu’une chanson relève de plusieurs catégories, nous l’avons classée dans celle associée à la thématique dominante.

Tableau 2. Classification thématique des chansons de punk nord-irlandais (1976-1983).

Thèmes	Punk nord-irlandais
Relations romantiques et sexuelles	22,5% (49)
Sexualité	2% (5)
Sentiments exprimés à la première personne	14,5% (32)
Commentaire social et politique	30,5% (67)
<i>Commentaire sur les « Troubles »</i>	<i>6% (13)</i>
Musique et danse	2% (5)

Deuxième et troisième personne	16% (35)
Chanson humoristique ou parodique (<i>novelty song</i>)	1% (2)
Instrumental	1% (3)
Culture populaire adolescente	9% (23)

Le classement révèle que les deux thématiques principales qui traversent la chanson punk nord-irlandaise sont le « commentaire social et politique » (plus de trente pour cent) et les « relations amoureuses et sexuelles » (un peu plus de vingt-deux pour cent). En comparant ces résultats avec le tableau de Laing, on remarque que les groupes nord-irlandais abordent ces thèmes avec une fréquence similaire aux groupes londoniens. La différence est plus prononcée lorsqu'on observe la catégorie qui concerne la sexualité : les chansons de ce type sont bien moins nombreuses dans le punk nord-irlandais (deux pour cent) que sur la scène londonienne (quinze pour cent). Il y a également une répartition différente des chansons exprimées à la première personne et celles à la deuxième et troisième personne, mais cette différence est moins significative puisque les émotions prédominantes qui traversent ces catégories se caractérisent par leur négativisme ; nous y reviendrons. Un premier constat s'impose néanmoins : les résonances thématiques entre les deux scènes sont nombreuses. Cela n'est pas surprenant dans la mesure où la scène punk nord-irlandaise, comme les autres scènes locales de l'Archipel Atlantique, émergent dans le sillon des groupes londoniens. Ce qui étonne, c'est la faible proportion de chansons qui traitent des « Troubles », comme le révélera l'analyse des chansons. Alors que plus de trente pour cent de chansons constituent un commentaire social ou politique, moins de vingt pour cent d'entre elles – soit six pour cent de toutes les œuvres de notre corpus – évoquent le conflit nord-irlandais, ce qui remet en question la réduction de la musique punk nord-irlandaise à une dichotomie Stiff Little Fingers-The Undertones ; le rapport de Stiff Little Fingers aux « Troubles » ne se pose pas non plus comme une évidence. Que disent donc ces chansons sur les préoccupations des jeunes Nord-Irlandais qui les composent et qui s'identifient à elles ? Quels aspects de leur vie quotidienne choisissent-ils de souligner ? Quels désirs et émotions expriment ces morceaux ? Quelle(s) perception(s) de la société nord-irlandaise apparaissent en filigrane de ces œuvres ? Les analyses que nous avons

menées pour tenter d'apporter des réponses à ces questions nous ont mené à dégager deux courants principaux : nous les qualifierons de « punk réaliste » et de « punk pop ».

3.2.2. Le punk réaliste

Dans _____, Jon Savage emploie le terme *social realism* pour distinguer le style de punk rock des Sex Pistols de celui des Clash :

The Sex Pistols uncompromisingly set themselves apart, while the Clash were warmer and more of the people; if the Sex Pistols implicitly and then explicitly advocated the destruction of all values, the Clash were more human, closer to the dialogue of social concern and social realism - more in the world¹⁰²⁴.

Selon Savage, si les groupes de punk de la première vague – qui pour lui ne dure que de 1976 à 1977 – présentent une certaine diversité musicale et thématique, le punk rock devient une formule qui, en automne 1977¹⁰²⁵, s'est déjà cristallisée, et qu'il qualifie de *new wave* :

New Wave had become a stereotype - a fast, Ramones-style straitjacket, played by four men between twenty and thirty, usually wearing some leather, a ripped shirt, a school tie, and a blank/angry expression¹⁰²⁶.

Thématiquement aussi, les morceaux évoquent tous un certain réalisme, à l'instar des Clash. Or Savage ne donne jamais de définition du *social realism* punk. Il emprunte vraisemblablement le terme au cinéma réaliste britannique, et il emploie l'expression lorsqu'il décrit le film *Jubilee* de Derek Jarman¹⁰²⁷. En littérature, en arts plastiques et en cinéma, le terme revêt diverses significations selon l'époque, l'aire géographique et l'école artistique, mais toutes ces tendances partagent une même esthétique, qui peut être résumée ainsi :

¹⁰²⁴ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p.617-618.

¹⁰²⁵ Pour Savage et beaucoup de punks londoniens de la première vague, ce moment marque la fin du punk. Savage appuie ses propos en citant Bruce Gilbert, un des fondateurs du groupe de punk rock expérimental Wire : « Orthodoxy had arrived. [...] The openness had gone. It was a matter of getting the outfits right, and the photographs. The political pose had become formalized, and with it, perception. » Ce discours révèle un certain élitisme et un certain « londonocentrisme » : en dehors de la capitale, de nombreuses scènes se constituent alors même que les londoniens – et une partie de la presse musicale – déclarent que le phénomène punk est terminé. (*Ibid.*, p. 576).

¹⁰²⁶ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 384. Il est intéressant de noter qu'en Irlande du Nord, la plupart des membres de groupes de punk rock semblent avoir été âgés de moins de vingt ans.

¹⁰²⁷ *Ibid.*, p. 377.

Somme toute, le réalisme se présente comme une tentative pour exprimer la réalité, contemporaine ou historique, par opposition aux œuvres idéalistes, qui décrivent la vie comme elle devrait être, libre, heureuse, juste, où les bons réussissent et les méchants périssent, ainsi que dans le mélodrame romantique. Les œuvres réalistes préfèrent donc représenter les classes sociales les plus nombreuses et les moins favorisées, comme étant les plus typiques, et se terminent le plus souvent par des dénouements malheureux. Le réalisme est pessimiste, non parce qu'il est « en dernière analyse un désordre artistique dont la cause est assez souvent un désordre moral » (A. David-Sauvageot, *le Réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art*, 1889), mais parce qu'il veut faire prendre conscience aux lecteurs des injustices de la société et contribuer à y remédier¹⁰²⁸.

Les productions qui s'inscrivent dans le réalisme punk partagent, sinon ce pessimisme, du moins un certain négativisme¹⁰²⁹. Plutôt que de se préoccuper de sentiments adolescents – amours, déboires sentimentaux, joies, frustrations, etc. – dans la sphère intime ou dans un monde *teenager* fantasmé, atemporel et idéal, ces sentiments sont liés à des considérations plus larges – sociales, économiques, parfois politiques – et s'inscrivent dans un paysage qui est localisé ou localisable dans la réalité, que celle-ci reste quelque peu abstraite – la rue, la ville, la banlieue – ou que le toponyme soit précisé (« London Burning », « Paris Maquis », « Bondage in Belfast »)¹⁰³⁰. Parfois, les groupes qui participent de ce réalisme désignent et dénoncent une personne ou une institution qu'ils estiment responsable de la situation dans laquelle ils se trouvent ou des émotions qu'ils ressentent (la police, l'armée, les générations précédentes, l'industrie de la musique, etc.) mais ils ne cherchent pas nécessairement à donner une portée politique à leurs compositions. L'exemple type est le groupe les Clash, caractérisé comme réaliste (*social realist*) par Savage, mais qui, selon lui, s'intéresse avant tout aux plaisirs prolétaires : « In the fourteen songs [of their first album], the most clearly identifiable subject was blue-collar hedonism »¹⁰³¹. Dave Laing apporte quelques précisions concernant les thématiques abordées par les groupes que nous qualifions de réalistes. Lorsqu'il évoque les chansons de son corpus qui constituent un « commentaire social et politique », il relève les thèmes suivants :

¹⁰²⁸ « Réalisme ». Encyclopédie Larousse [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/realisme/86007>

¹⁰²⁹ Voir chapitre 3.3.3.6.

¹⁰³⁰ Des morceaux composés respectivement par les Clash (*London Calling*, CBS, 1979), Métal Urbain (« Paris Maquis », Rough Trade, 1977) et les Androids (non édité, c.1978).

¹⁰³¹ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 330.

The topics and targets of these and the other songs in this category included royalty, the USA, dead-end jobs, the police, watching television, recording companies ('EMI' by The Sex Pistols), sexual hypocrisy, war and riots¹⁰³².

Ce type de morceaux constitue vingt-six pour cent des morceaux retenus dans son corpus, ce qui contribue à expliquer pourquoi selon lui le punk britannique, dès ses origines, est perçu comme « radical » et « politique » :

These claims were usually based on one of two arguments: that which saw punk lyrics *reflecting* the political events or beliefs of the time, and that which saw in them a political *analysis* fitting in the far-leftist political groups of the period.

Selon l'encyclopédie Larousse, les œuvres littéraires ou artistiques réalistes peuvent relever du reportage ou bien être « résolument engagées, dans quelque sens que ce soit ». Dans un premier temps, nous avons souhaité classer les morceaux de punk de notre corpus en deux catégories ; celles qui participent d'un réalisme que l'on pourrait qualifier de descriptif (« reflecting the political events or beliefs of the time ») et celles qui relèveraient d'un réalisme contestataire (« political analysis »)¹⁰³³. Cependant, il s'avère que cette distinction s'avère peu utile. En effet, comme nous le verrons, il est difficile de trouver des morceaux qui relèvent réellement d'une analyse politique. A l'instar de la musique folk des années 1960, les chansons de punk rock de la première vague sont avant tout l'expression du « mécontentement individuel face aux évènements »¹⁰³⁴. Comme nous l'avons vu lorsque nous avons la question de la tenue, les punks s'approprient le discours de la crise qui est omniprésent dans les discours médiatiques contemporains¹⁰³⁵. En réalité, avant la deuxième vague, peu de groupes de punk composent des morceaux qui proposent une analyse politique de la société ou des situations dans lesquelles se trouvent leurs membres. Laing mentionne une exception : le groupe trotskyste londonien les Derelicts, des anciens compagnons des membres des Clash qui jouent une forme de pub rock engagé. Il faudra attendre l'émergence du collectif Crass et de l'anarcho-punk – ainsi que du punk identitaire – à la fin des années 1970 pour que ce courant s'affirme. A l'instar des Clash – du moins

¹⁰³² LAING, Dave. *Op. cit.*, p. 41.

¹⁰³³ Selon le CNRTL, est « contestataire » qui « se livre systématiquement à un examen critique des institutions, de l'idéologie et refuse de s'intégrer dans les cadres sociaux existants ». CNRTL. *Op. cit.*

¹⁰³⁴ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 31. Pour une comparaison du punk et du folk, voir le chapitre 3.1.1.

¹⁰³⁵ Voir chapitre 2.4.1.

à leurs débuts – le réalisme des groupes de la première vague ne se manifeste pas par une analyse politique clairement construite et liée à une quelconque idéologie de gauche, de droite ou anarchiste, ou unioniste ou nationaliste en Irlande du Nord : « The lyrics of The Clash had no specific strategy: as Hebdige indicates, their strength lay in the tangible images they conjured up, not in some flawless ideological argument »¹⁰³⁶. Nous proposons à présent d’analyser plusieurs morceaux réalistes de groupes de punk rock nord-irlandais afin de voir si et comment la vie quotidienne en Irlande du Nord est représentée dans les textes, afin de comprendre quelle fonction le punk rock réaliste joue dans la vie des jeunes punks nord-irlandais et, enfin, afin de déterminer dans quelle mesure la musique punk nord-irlandaise présente des spécificités qui lui sont propres.

3.2.2.1. . *Stiff Little Fingers : punk radical chic ?*

Nous avons déjà évoqué la trajectoire de Stiff Little Fingers, qui, selon Gerry Smyth, s’inscrit dans le courant réaliste évoqué par Jon Savage. Il les surnomme d’ailleurs « The Irish Clash ». Le groupe, formé sous le nom de Highway Star en 1975 pour faire des reprises de blues rock, de rock progressif et de heavy metal, se met à composer des morceaux de punk rock lorsque les journalistes Gordon Ogilvie et Colin McClelland les persuadent que le fait de s’inspirer de leur expérience personnelle en tant que Nord-Irlandais pourrait leur être profitable sur le marché de la musique en Grande Bretagne. Ainsi, les deux premiers singles, « Suspect Device » et « Alternative Ulster »¹⁰³⁷, ainsi que de nombreuses pistes de leur premier album, *Inflammable Material*¹⁰³⁸ évoquent le quotidien en Irlande du Nord. Cette stratégie, ainsi que le management adroit de Ogilvie et McClelland, assure au groupe un succès à l’échelle de tout l’Archipel Atlantique. En effet, Stiff Little Fingers correspondent à l’image que le monde extérieur se fait de l’Irlande du Nord : en plus de jouent un style de punk agressif, le groupe sort tout droit de la ville qui, à cause de la couverture médiatique du conflit, a la réputation d’être la plus violente du monde occidental – « la Beyrouth du Royaume-Uni », dit Smyth. Il répond aux attentes d’un public qui recherche des groupes engagés et qui semblent « authentiques ». L’album *Inflammable Material* atteint la quatorzième place au hit-parade des albums britanniques (*UK Albums Chart*) : c’est la première fois qu’un album édité par un label indépendant figure dans le Top 40 du classement britannique

¹⁰³⁶ LAING, Dave. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁰³⁷ Rigid Digits, 1978.

¹⁰³⁸ Rough Trade, 1979.

des ventes d'albums. Selon Smyth, Stiff Little Fingers témoigneraient d'une plus grande sensibilité aux conditions socio-historiques que d'autres groupes nord-irlandais : « Stiff Little Fingers [...] turned resolutely to face the Troubles head on, writing about the minutiae of life in a society in which violence was always a possibility »¹⁰³⁹. Ils restituent dans leur compositions les conséquences du conflit nord-irlandais sur la vie quotidienne. McLoone affirme la même chose lorsqu'il analyse *Shellshock Rock* (1979), un film documentaire de John T. Davis sur la scène punk nord-irlandaise :

Lead singer and guitarist Jake Burns talks about the threats the band has faced and the political danger that is inherent in championing an alternative cultural space beyond the clutches of both the political mainstream and the political opposition represented by republicanism and loyalism. Again, the message is clear: it is easy to be oppositional and alternative in cosmopolitan Britain but more difficult in Ulster where one's kneecaps (or even one's life) are at risk. Jake Burns articulates a viewpoint that valorizes his band as heroes and pioneers, pushing a message of hope and a new beginning against formidable paramilitary odds¹⁰⁴⁰.

Il ajoute : « The band's first two singles, "Suspect Device" and "Alternative Ulster" and their first album *Inflammable Material* (1979) left no doubt as to their subject matter ». En analysant ces morceaux de Stiff Little Fingers, nous allons montrer qu'en réalité, ils entretiennent un rapport plus ambigu aux « Troubles » qu'on ne l'admet communément.

Le tout premier single de Stiff Little Fingers, « Suspect Device / Wasted Life » sort sur le label du groupe, Rigid Digits, en février 1978. De prime abord, les titres semblent annoncer le contenu thématique des deux morceaux et indiquent qu'il sera question des « Troubles ». Les premières lignes de « Suspect Device » confirment les attentes des auditeurs :

Inflammable material, planted in my head
It's a suspect device that's left two thousand dead
Their solutions are our problems
They put up the wall
On each side, time and prime us
Make sure we get fuck all

¹⁰³⁹ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 59.

¹⁰⁴⁰ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 36.

They play their games of power
They cut and mark the pack
They deal us to the bottom
But what do they put back?

Les « engins suspects » – potentiels engins explosifs – qui provoquent régulièrement des alertes à la bombe en Irlande du Nord deviennent une métaphore pour les idéologies qui attisent le conflit nord-irlandais (« Inflammable material, planted in my head »). Aucun sigle ou nom de parti ou de groupe paramilitaire n'est mentionné, mais les paroles ne laissent pas de doute quant à l'identité des personnes évoquées à la troisième personne du pluriel (« they », « their », « them ») : il s'agit de ceux qui voudraient parler au nom des deux groupes ethno-politiques, sans doute aussi bien les personnalités politiques que les organisations paramilitaires. De manière machiavélique, ceux-ci divisent la population nord-irlandaise en deux groupes (ou *meutes*, « pack ») pour mieux la contrôler et l'endoctriner (« On each side, time and prime us »), mais ne leur apportent rien en retour (« They deal us to the bottom / But what do they put back ? »). Dans le refrain, le narrataire est appelé à résister mentalement :

Don't believe them
Don't believe them
Don't be bitten twice
You gotta suss, suss, suss, suss,
Suss, suss, suss, suspect device

Cet impératif est souligné par la répétition de « suss », un terme argotique qui signifie « capter » ou « piger ». Le réquisitoire reprend dans le second couplet :

They take away our freedom
In the name of liberty
Why can't they all just clear off
Why can't they let us be
They make us feel indebted
For saving us from hell
And then they put us through it
It's time the bastards fell.

Le narrateur accuse les dirigeants des deux groupes d'enlever la liberté du narrateur et des narrataires (« our ») au nom de leur cause (le terme « liberty », d'origine latine, a une connotation politique que n'a pas nécessairement « freedom ») et émet le souhait non seulement qu'ils « foutent le camp » (« clear off »), mais qu'ils soient renversés (« It's time the bastards fell »). Ce désir prend la forme d'une menace dans le dernier couplet :

We're a suspect device if we do what we're told
But a suspect device can score an own goal
I'm a suspect device the Army can't defuse
You're a suspect device they know they can't refuse
We're gonna blow up in their face!

Le narrateur appelle à la désobéissance et annonce qu'un « engin suspect » est capable de se retourner contre ceux-là mêmes qui l'ont mis sous tension (« score an own goal »). La jeunesse – ou du moins le narrateur et les narrataires – proclame son indépendance vis-à-vis de ces sujets de pouvoir et promet de leur « sauter au visage ». C'est la seule fois qu'une telle menace est proférée de manière aussi explicite dans une chanson de punk rock nord-irlandais de la première vague, et, à notre connaissance, la première fois que cela a lieu dans la musique populaire commerciale nord-irlandaise. La face B du single, « Wasted Life », est un prolongement de ce réquisitoire contre les différentes parties du conflit. La chanson se focalise en particulier sur le sujet des paramilitaires, comme en témoigne le premier couplet :

I could be a soldier
Go out there and fight to save this land
Be a people's soldier
Paramilitary gun in hand
I won't be a soldier
I won't take no orders from no-one
Stuff their fucking armies
Killing isn't my idea of fun

Le terme « people's soldier » est une référence aux groupes paramilitaires républicains mais également aux loyalistes : les deux camps sont ciblés, comme l'indique l'usage du pluriel

(« armées »)¹⁰⁴¹. Le refrain accuse ces soldats de gaspiller le temps et de gâcher la vie du narrateur :

And they want to waste my life
They want to waste my time
They want to waste my life
And they've stolen it away

La futilité de l'engagement paramilitaire est soulignée par le narrateur dans le deuxième couplet, qui décrit, de manière un peu maladroite, les aspirations contradictoires des deux groupes ethno-nationaux nord-irlandais :

I could be a hero
Live and die for their important cause
A united nation
Or an independent state with laws
And rules and regulations
That merely cause disturbances and wars
And that's what I have got now
All thanks to the freedom-seeking hordes

La configuration politique de l'Irlande du Nord importe peu au narrateur, car, selon lui, chacun des deux camps ne promet que des « lois », des « règles » et des « guerres ». Les paramilitaires des deux camps sont renvoyés dos à dos et leurs aspirations déclarées vaines : rien ne changera (« And that's what I have got now »). Dans le dernier couplet, le narrateur va plus loin encore :

Still they come up to me
With a different name but the same old face
I can see the connection
With another time and a different place
Now, they ain't blonde-haired or blue-eyed
But they think that they're a master race

¹⁰⁴¹ L'armée britannique ne semble pas être directement ciblée mais le ton antimilitariste de la chanson semble condamner toute forme d'engagement armé.

They're nothing but blind fascists
Brought up to hate and given lives to waste

Les luttes des paramilitaires ne sont pas seulement stériles, mais ces derniers sont également comparés aux nazis, et sont explicitement désignés par le terme *fasciste*. Etant donné que les républicains se considèrent comme une armée de résistance à un Etat britannique vu comme fasciste, et que les loyalistes estiment pour leur part que ce sont des patriotes britanniques qui ont contribué à la défaite du nazisme en participant à l'effort de guerre, on peut imaginer comment ces paroles pourraient être reçues par un paramilitaire qui entendrait la chanson. Après la sortie de ce single, les membres de Stiff Little Fingers reçoivent des menaces de membres de la PIRA mais décident tout de même de donner des concerts. Il ne leur arrive rien, mais ils décident de prendre des précautions. Lors d'un concert prévu dans un pub dans la ville de Newtownabbey, le barman leur demande s'ils entendent jouer ces deux morceaux, et ils lui répondent que oui. Le barman leur paie alors la somme qui leur est due et leur demande de partir sans jouer. Les membres du groupe acceptent lorsqu'ils se rendent compte que des membres de l'UVF ou de l'UDA semblent faire partie du public¹⁰⁴². Roland Link conclut à ce sujet :

There's no doubting that such encounters with the Provisional IRA and the Loyalist paramilitaries were, potentially, highly dangerous. When asked how he felt, looking back on these episodes, Ali [McMordie, Stiff Little Fingers' bassist] reasoned, 'There was always antagonism from one side or the other back then. At that age, and with everything else that was going on and this new movement, you sort of just took it in your stride and just didn't get too worried about it.'¹⁰⁴³

Le danger potentiel de critiquer ouvertement les paramilitaires n'est pas pris autant au sérieux de la part des adolescents que l'on pourrait l'imaginer. Comme le révèlent les propos de Ali McMordie, l'insouciance adolescente et l'enthousiasme que provoque le phénomène punk prévalent sur toute considération de sûreté personnelle. Par ailleurs, une situation qui pour les générations antérieures et pour les jeunes à l'extérieur de l'Irlande du Nord revêt un caractère exceptionnel relève de la normalité pour des adolescents qui sont trop jeunes pour se rappeler de la vie avant les « Troubles ». Pour eux, la vie quotidienne suit son cours, surdéterminée mais non obnubilée par le conflit ; nous y reviendrons. Le deuxième single de Stiff Little Fingers, qui sort

¹⁰⁴² LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁴³ *Ibid.*

sur Rigid Digits huit mois plus tard, en octobre 1978, comporte deux morceaux, « Alternative Ulster » et « 78 R.P.M. »¹⁰⁴⁴. « Alternative Ulster », dont le titre a inspiré celui de notre thèse, est le morceau le plus connu du groupe, et c'est par lui qu'il se fait connaître sur le marché international. En raison de son refrain (voir les paroles ci-dessous), le morceau est souvent interprété comme une injonction à changer de paradigme politique. Gerry Smyth considère que « Alternative Ulster » est un morceau représentatif de l'œuvre musicale de Stiff Little Fingers. Il propose donc une analyse du morceau, qu'il contraste avec « Teenage Kicks » des Undertones. Il estime que le groupe ne désigne pas de coupable : « And yet noone is named, no one is shamed ; history is simultaneously confronted and avoided »¹⁰⁴⁵. Même si cela était le cas, ces propos seraient problématiques car la courte analyse des morceaux du premier single du groupe mentionnée ci-dessus révèle que les paramilitaires des deux camps sont clairement visés. Il est vrai que les noms des différentes organisations (IRA, INLA, UDA, UVF) ne sont pas explicitement cités : cela serait potentiellement dangereux¹⁰⁴⁶. Mais leur identité ne fait pas de doute (« paramilitary gun in hand »). Or, dans « Alternative Ulster » aussi, le narrateur nomme des institutions ou organisations qu'il semble mépriser :

There's nothin' for us in Belfast
 The Pound's old, and that's a pity
 OK, so there's the Trident in Bangor
 And then you walk back to the city
 We ain't got nothin' but they don't really care
 They don't even know you know
 They just want money, we can take it or leave it
 What we need

Is an Alternative Ulster
 Grab it and change it, it's yours
 Get an Alternative Ulster
 Ignore the bores and their laws

¹⁰⁴⁴ Sur certains disques, le morceau est parfois intitulé « 78 Revolutions A Minute ». Voir les singles de « Rigid Digits » sur la base de données Discogs.

¹⁰⁴⁵ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁴⁶ Rappelons que le disc-jockey qui anime des soirées discothèques punk au bar le Glenmachan Stables enlève le disque « Anarchy in the UK » avant le couplet qui fait référence est faite à l'IRA et l'UDA (voir chapitre 1.4.4.).

Get an Alternative Ulster
Be an anti-security force
Alter your native Ulster
Alter your native land

Take a look where you're livin'
You got the army on the street
And the R-U-C dog of repression
Is barking at your feet
Is this the kind of place you want to live?
Is this where you want to be?
Is this the only life we're gonna have?
What we need

Is an Alternative Ulster
Grab it and change it, it's yours
Get an Alternative Ulster
Ignore the bores and their laws
Get an Alternative Ulster
Be an anti-security force
Alter your native Ulster
Alter your native land

They say they're a part of you
And that's not true, you know
They say they've got control of you
And that's a lie, you know
They say you will never
Be free, free, free

Alternative Ulster
Alternative Ulster
Alternative Ulster
Alternative Ulster

Oh, you've done it now!

Dans le second couplet, la police nord-irlandaise, la RUC, est associée au mot « répression » ; l'armée semble également visée par ce qualificatif. En fait, cette chanson est caractéristique de l'œuvre de Stiff Little Fingers non pas parce qu'elle ne nomme *personne* ; elle est représentative à cause de *qui* elle nomme, et *pourquoi*. Ici, contrairement aux morceaux du premier single, ce ne sont pas les organisations paramilitaires ou les partis politiques qui sont visés. Ce qui est dénoncé, ce ne sont pas les responsables présumés du conflit, mais ce qui fait entrave aux jouissances et aux loisirs des jeunes. Dans le premier couplet, l'identité de l'entité désignée par le pronom *they* n'est pas très claire (« they just want money »), mais il s'agit peut-être des propriétaires de bars qui refusent d'accepter des groupes de punk dans leurs établissements. Dans le deuxième couplet, c'est l'armée et la RUC qui sont tenues responsables de la situation dans laquelle se trouvent le narrateur et les narrataires (apostrophés par l'usage du pronom de la deuxième personne du pluriel *you*, et, lors du refrain, la première personne du pluriel *we*). Dans le dernier couplet, le pronom *they* fait référence de manière assez vague aux représentants des deux groupes ethno-nationaux : « They say they're a part of you / And that's not true, you know / They say they've got control of you / And that's a lie, you know ». De la même manière, l'identité des personnes qualifiées d'ennuyantes qui apparaissent dans le refrain (« Ignore the bores and their laws ») n'est pas clairement donnée : s'agit-il des autorités locales ? des parents ? des enseignants ? Si les cibles de l'invective du narrateur sont à la fois multiples et ambiguës, c'est parce que ce morceau est à interpréter comme une lutte entre les jeunes punks et les membres du monde adulte, les générations antérieures, dont les divers représentants sont ici indifférenciés. Notre hypothèse semble être confirmée par les propos suivants de Roland Link, le biographe de Stiff Little Fingers :

Lyricaly misconstrued by many as an out-and-out demand for a change to Ulster's political system, and, therefore, more proof of the band's ongoing overtly political stance. [sic] It was in reality, as Jake told Melody Maker in 1980, '...about being bored out of your skull in Belfast...' ¹⁰⁴⁷.

« Alternative Ulster » n'est pas une analyse politique, et n'est pas un commentaire sur les « Troubles », mais concerne un sujet récurrent à la fois dans les compositions issues des scènes nord-irlandaises et dans celles d'autres scènes britanniques et européennes : l'ennui. Martin McLoone identifie avec justesse l'enjeu principal de ce morceau, et la cause de la colère du

¹⁰⁴⁷ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 87.

narrateur : « “Alternative Ulster” was Northern Ireland’s first punk hit in the UK and has come to symbolise the attempt to forge an alternative politics by the province’s severely bored, annoyed and disaffected youth »¹⁰⁴⁸. Ainsi, et malgré l’appel lancé dans le refrain – « alter your native Ulster » est un jeu de mot proposé à Jake Burns par le journaliste Gordon Ogilvie – il ne s’agit pas tant d’une tentative d’imaginer une nouvelle configuration politique qu’une description réaliste de la vie quotidienne des jeunes (punks) nord-irlandais. Ce quotidien, plutôt que d’être évoqué dans la sphère intime ou dans un monde « teenager » atemporel comme dans le punk « pop », est localisé dans l’espace, ce qui inscrit le morceau dans le courant réaliste. De nombreuses références topographiques apparaissent dans la chanson : « The Trident », l’un des premiers bars dans lesquels de la musique punk rock a été diffusée en Irlande du Nord, dans la ville balnéaire de « Bangor », et « The Pound » et à « Belfast », bar dans lequel jouèrent quelques groupes locaux avant que le Harp ne devienne le haut-lieu de la scène punk nord-irlandaise. « Ulster », en plus d’apparaître dans le titre, est répété dans les couplets et le refrain. C’est le seul morceau de Stiff Little Fingers où des références topographiques aussi précises et aussi nombreuses sont données. Le second morceau du single, « 78 R.P.M. », explore la même thématique en insistant non plus sur la topographie nord-irlandaise mais sur la chronologie :

Sixty-nine, it was fine
You say, but by seventy-nine it's gonna be mine
I say
Seventy, seventy-one rang the knell
Seventy-two, we went through hell
Seventy-three and seventy-four only gave us more
Bloody, bloody, bloody bore

But now it's here
Our new year
Gonna be seventy-eight
Revolutions a minute, seventy-eight
Revolutions a minute, seventy-eight
Revolutions a minute, now

¹⁰⁴⁸ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 36.

Seventy-five, the same old jive
Christ, won't you tell me why we're still alive?
Seventy-six, no kicks, you bet
But no, no way we ain't dead yet

But now it's here
Our new year
Gonna be seventy-eight
Revolutions a minute, seventy-eight
Revolutions a minute, seventy-eight
Revolutions a minute, now

It got better in seventy-seven
You said god knows it weren't heaven
We said go stuff your acceptable level
Stuff it, we know it weren't no revel
Weren't no revel revel revel revolution

One-two-three-four-five-six-seven-eight, up your mind, drove you blind
Made you pray, made you say seventy-eight
Revolutions a minute, seventy-eight
Revolutions a minute, seventy-eight
Revolutions a minute, now

I said now
I mean now
Not tomorrow, do it now

La révolution évoquée dans le refrain est à la fois une référence à la rotation du disque et au conflit ; le titre est un jeu de mot sur les vieux disques soixante-dix-huit tours (qui sont rarement produits après les années 1950) et sur l'année où paraît le single (1978)¹⁰⁴⁹. Dans les couplets, le narrateur établit une chronologie du conflit nord-irlandais. Il évoque son émergence (« sixty-nine »), son intensification (« seventy-two, we went through hell »¹⁰⁵⁰), et son caractère apparemment

¹⁰⁴⁹ Selon Roland Link, il s'agit également d'un geste de défi envers la presse musicale qui prétend que le punk est mort en 1977. Voir LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 101.

¹⁰⁵⁰ 1972 est l'année la plus meurtrière du conflit. C'est notamment cette qu'année qu'ont eu lieu deux des incidents les plus meurtriers du conflit, « Bloody Sunday » et « Bloody Friday ».

interminable (« Seventy-five, the same old jive »). « Go stuff your acceptable level » est une référence à l'expression *acceptable level of violence* (seuil tolérable de violence) employée par Reginald Maudling en 1971¹⁰⁵¹, alors qu'il était secrétaire d'État à l'Intérieur du gouvernement britannique, et qui signala le fait que le gouvernement britannique se résignait à adopter une stratégie de contrôle et d'endiguement de la violence paramilitaire plutôt que d'espérer pouvoir l'éradiquer complètement. Plus que la violence elle-même, le narrateur semble déplorer le caractère interminable du conflit. Ceci est souligné par l'énonciation d'une liste de dates et par la répétition (« seventy-eight »). Comme dans « Alternative Ulster », c'est avant tout l'ennui que provoque le conflit qui semble préoccuper le narrateur : « Bloody, bloody, bloody bore », « Seventy-six, no kicks, you bet », « Stuff it, we know it weren't no revel ». Le conflit est perçu comme une entrave à la liberté des jeunes ; les « Troubles » les empêchent de s'amuser¹⁰⁵². Alors que le premier single de Stiff Little Fingers attaque directement les acteurs du conflit nord-irlandais – et notamment les paramilitaires – « Alternative Ulster » et « 78 R.P.M. » s'intéressent donc en premier lieu à la frustration qui caractérise la vie quotidienne des jeunes Nord-Irlandais. Le deuxième single attirera l'attention de la presse musicale et de plusieurs labels anglais, ce qui permettra à Stiff Little Fingers d'enregistrer un album sur le label Rough Trade. *Inflammable Material* sort en février 1979, soit seulement quatre mois après leur second single. Hormis « 78 R.P.M. », les morceaux de leurs deux singles figurent sur l'album¹⁰⁵³. Parmi les nouvelles compositions de *Inflammable Material*, seuls quatre morceaux semblent avoir pour thème à l'Irlande du Nord : « No More of That », « State of Emergency », « Johnny Was » et « Barbed Wire Love ». Le morceau « No More of That » est une dénonciation du conflit armé, mais contrairement aux morceaux analysés précédemment, elle n'identifie pas clairement un responsable :

¹⁰⁵¹ « A Glossary of Terms Related to the Conflict ». *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://cain.ulst.ac.uk/othelem/glossary.htm>

¹⁰⁵² Le morceau fait écho à la chanson « 1969 » du groupe américain les Stooges, l'une des plus grandes influences sur le style de punk rock qui émerge dans l'Archipel Atlantique. Dans le contexte d'une ville de Détroit en plein déclin industriel, Iggy Pop chante : « Well it's 1969 OK / All across the USA / It's another year for me and you / Another year with nothing to do / Last year I was twenty-one / I didn't have a lot of fun / And now I'm gonna be twenty-two / I say oh my and a boo-hoo » (*The Stooges*, Elektra, 1969).

¹⁰⁵³ Elles sont ré-enregistrées, avec les nouvelles compositions, dans le studio Spaceward Studios à Cambridge. « 78 R.P.M. » apparaît en tant que « piste bonus » dans une réédition de l'album (EMI, 2001).

They never ask us if we want a war
Who do they think they're talkin' for
'Cause we never get no say
We have to have it all their way

Les hommes de violence sont même déresponsabilisés, dans une certaine mesure :

The man who pulls the trigger's not to blame
He's only playing their deadly game
And he knows he just can't win
'Cause someone else will pull the trigger for him

Le ton de cette chanson est beaucoup moins agressif que celui de « Suspect Device » ou de « Wasted Life ». C'est à cette chanson que l'on pourrait appliquer ce que Smyth dit de « Alternative Ulster » : « And yet noone is named, no one is shamed ; history is simultaneously confronted and avoided »¹⁰⁵⁴. Dans le morceau « State of Emergency », le narrateur incite le narrataire – imaginé comme une personne aveuglée par le communautarisme – à renoncer à la fois à la recherche d'un héros qui viendrait régler tous ses problèmes et à la haine qui l'anime :

You're looking for something
But what could that be?
You look for a hero
Yeah don't look at me
You're looking around yourself
There's nothing you can find
You look for solutions
But hate has made you blind
You keep looking round you
For something that's in your mind
And you've spent the last ten years of your life
In this emergency
So please just don't sit there
Let's try to break out

¹⁰⁵⁴ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 60.

From all the hatred
Suspicion and doubt
Try to change your life
That is no life at all
Try to break down the imaginary wall
And if you couldn't be bothered
Well then, my friend, you'll fall
And spend all the rest of your life
In this emergency

Comme dans « No More Of That », le narrateur porte un regard empreint d'empathie sur l'individu dont il critique la fermeture d'esprit, et l'exhorte à transformer son attitude. Quelques détails dans le texte semblent inscrire le morceau dans le contexte nord-irlandais : « last ten years of your life » – l'album sort une dizaine d'année après le début des « Troubles » – « wall », et bien sûr le titre¹⁰⁵⁵. Si ces nouvelles compositions traitent de l'Irlande du Nord, c'est de manière oblique. Les références topographiques et les ancrages contextuels se font de plus en plus rares ; la couleur locale disparaît. Ce phénomène s'accroît dans « Johnny Was », une reprise d'un morceau de reggae de Bob Marley and The Wailers (*Rastaman Vibration*, Island Records, 1976)¹⁰⁵⁶. Voici le premier couplet :

Woman hold her head and cry
'Cause her son had been shot down in the street and died
From a stray bullet

La chanson originale traite de la Jamaïque violente des années 1970, mais le texte est légèrement modifié pour qu'il puisse s'appliquer à l'Irlande du Nord des « Troubles ». Une ligne est ajoutée (« A single shot rings out in a Belfast night and I said oh-o ») et *God* remplace le terme

¹⁰⁵⁵ Le morceau comporte peut-être une référence intertextuelle au single « No More Heroes » des Stranglers (United Artists), qui sort en septembre 1977, soit un an avant l'enregistrement de l'album *Inflammable Material*. Le single atteint la huitième position dans le hit-parade. En voici un extrait : « Whatever happened to / All of the heroes? / All the Shakespeares? / They watched their Rome burn / Whatever happened to the heroes? / Whatever happened to the heroes? ».

¹⁰⁵⁶ Le reggae est le seul genre de musique que les punks admettent écouter. Hebdige considère même que le punk et le reggae sont, dans une certaine mesure, complémentaires. Voir HEBDIGE, Dick. *Op. cit.*, p. 64-68.

rastafari *Jah* dans le segment suivant : « Now she knows that the wages of sin is death / The gift of God is life ». Un texte de musique populaire internationale est détourné pour permettre à Stiff Little Fingers d'évoquer l'Irlande du Nord. Comme le punk rock, le reggae est un genre perçu comme contestataire. En associant des codes musicaux associés à la communauté jamaïcaine et afro-antillaise, le groupe inscrit les « Troubles » dans un réseau de luttes ou de causes transversales, comme le fera plus tard les Clash, mais de manière plus politisée. Cependant, en assimilant la violence des rues de Belfast à celle de Kingston, le conflit nord-irlandais est décontextualisé. Les références topographiques disparaissent – à part le terme « Belfast » – et la « rue » et la « balle perdue » deviennent des symboles universels d'une violence dont les causes sont indifférenciées : ils pourraient s'appliquer à n'importe quelle ville connaissant un fort taux de violence, que celui-ci soit lié à la guerre ou à la criminalité. La référence à Belfast ne serait donc pas premièrement une manière de commenter la vie quotidienne nord-irlandaise, mais de rappeler aux auditeurs que Stiff Little Fingers est un groupe de punk belfastois ; c'est avant tout l'identité et l'image de marque du groupe dont il est question. Cette remarque s'applique également à la chanson « Barbed Wire Love » dont le titre invoque également le conflit, mais qui est en réalité une parodie des chansons d'amour pop du début des années 1960. Les chœurs doo-wop du bridge évoquent ceux de groupes comme les Supremes, les Ronettes ou les Shangri-Las¹⁰⁵⁷. Le cadre dépolitisé de la traditionnelle histoire d'amour est remplacé par le paysage nord-irlandais des « Troubles », et plus spécifiquement les zones « interfaces » de Belfast (devant lesquelles se font photographier les Clash) :

I met you in No Man's Land
Across the wire we were holding hands
Hearts a-bubble in the rubble
It was love at bomb site.

Comme en témoigne le court extrait ci-dessus, le cadre nord-irlandais est avant tout un prétexte pour créer des jeux de mots ou des comparaisons humoristiques, parmi lesquels on compte les suivants : « Blasted by your booby traps / I felt the blow in both knee-caps », « The device in

¹⁰⁵⁷ Des groupes britanniques remettent au goût du jour ce style de pop au cours des années 1970. Voir par exemple « Sugar Baby Love » des Rubettes (Polydor, 1974) ou « Bye Bye Baby » des Bay City Rollers (Bell Records, 1974), ou encore « Pretty Little Angel Eyes » de Showaddywaddy (Arista, 1978). Abba aussi se nourrit des influences pop des années 1960.

your pants was out of site », ou encore « You set my arm alight » – un jeu de mot sur les fusils de modèle *Armalite* dont se servent les membres de la PIRA. Contrairement aux premiers singles du groupe, « Barbed Wire Love » n'est pas un morceau polémique : rien ni personne n'est dénoncé. La chanson parodie la chanson pop, mais elle conforte la représentation conventionnelle des tabloïdes britanniques, qui réduit l'Irlande du Nord à un vaste champ de bataille.

Les autres compositions originales de *Inflammable Material* ne concernent pas directement l'Irlande du Nord. « Here We Are Nowhere » traite de la frustration et de l'ennui des adolescents :

Friday night's here
What's the scene?
Nothing to do
Y'know what I mean?
Nothing on the telly, there is no late-night show
No shows in town, there is no place to go
Here we are nowhere, nowhere left to go
Is it a crime
To be young?
'Cause every time we have some fun
They put us down and tell us that we're wrong
Every time they sing the same old song
Here we are nowhere, maybe that's where we belong
You know it's nothing but what they would do
Don't look at me now, I'm looking at you
And sitting there won't change a thing
Must we only wonder what the future will bring, two-three-four!
Here we are nowhere, nowhere left to go
And I said, here we are nowhere, nowhere left to go

Il serait possible d'interpréter ce morceau comme une description de la situation en Irlande du Nord, où les infrastructures et l'offre-culturelle sont sous-développées, mais aucune référence n'est faite à la région. L'ennui et la frustration des adolescents étant l'un des leitmotifs du punk rock des deux côtés de l'Atlantique, la chanson pourrait s'appliquer à n'importe ville de l'Archipel

Atlantique et au-delà¹⁰⁵⁸. Comme dans « Alternative Ulster », la chanson évoque une lutte générationnelle, mais cette fois-ci elle a lieu dans une ville anonyme et indifférenciée (« here we are nowhere »), qui n'a rien à offrir aux jeunes. Un sentiment similaire est exprimé dans « Breakout », chansons dans laquelle le narrateur émet le désir de s'échapper – sans préciser où il est prisonnier – et espère réussir dans le monde de la musique :

Ain't got no money but I don't give a damn
Cos when I got it I spend it as fast as I can
Ain't got no worries at least none I can see
Got to make a fast connection then I'll be free

Break out and leave this life behind
Break out and see what I can find
Might lose I'm going to try my luck
Might win don't really give a fuck

I've gotta try cos I've gotta know
If I'm a winner and the star of the show
Can't stand routine for another day
Rules and regulations getting in my way

On pourrait être tenté de contextualiser ce morceau en le rapportant à la tradition d'émigration d'artistes irlandais vers la Grande Bretagne ou ailleurs, mais, comme pour les chansons précédentes, le compositeur (Jake Burns) fait le choix de ne pas fixer l'Irlande du Nord comme cadre. La chanson pourrait s'appliquer à d'autres régions périphériques. De même, « Law and Order » est une chanson qui s'attaque au mauvais traitement des punks par la police mais qui prend le soin de ne jamais mentionner la RUC :

Everybody's down in the centre of town
Doing nothing wrong we're only hangin' around
They put you up against the wall
Make loud mouthed jokes just to make you feel small

¹⁰⁵⁸ Ecouter par exemple « Boredom » du groupe de Manchester les Buzzcocks (*Spiral Cratch* EP, New Hormones, 1977).

Laugh at your appearance and the clothes you wear
Call that justice just isn't fair

I'm talking bout their law and order
They don't do what they oughta
Law and order
There's no justice in it, none

Le mauvais traitement des punks par la police n'est pas un phénomène purement nord-irlandais. Par exemple, « Law and Order » partage le même thème et le même style musical que « Police Oppression » du groupe anglais les Angelic Upstarts :

I just can't take much more of this oppression
I'm going out of my head and its getting that impression
I cannot go out for a walk, I cannot sit down and have a talk.
There asking me how, and they're asking me why,
Have you ever seen grown men cry?

Police police police oppression,
Police police police oppression
Really find it hard even walking round the streets
Hey I know you son I'll knock you off your feet
Same number a million times before,
Shut your mouth son or I'll knock you on the floor

Ce morceau sort en 1978 sur Rough Trade, le même label que Stiff Little Fingers. Rien dans l'un ou dans l'autre de ces deux textes n'indique de quelle ville il s'agit. C'est une réalité partagée – ou perçue comme partagée – par tous les punks de l'Archipel Atlantique qui est évoquée ici plutôt qu'un commentaire sur une ville en particulier, que ce soit Belfast ou South Shields (la ville où se forme les Angelic Upstarts).

« White Noise » est une chanson qui, dans le contexte de la montée du Front National britannique (*National Front*), dénonce, en la parodiant, les discours racistes à l'encontre des Noirs,

des Pakistanais et des Indiens ainsi que les discours irlandophobes¹⁰⁵⁹. Or, d'après Ali McMordie, le bassiste du groupe, les membres de Stiff Little Fingers considèrent que le racisme est un sujet spécifiquement anglais :

Paradoxically, for all Belfast's problems at the time, racism wasn't one of them. The first time we encountered it in actuality was when we arrived in London. At that point it was really bad and rapidly increasing. We were very happy to do something that we felt was proactive to show our support¹⁰⁶⁰.

En réalité, le racisme et la xénophobie ne sont pas un problème absent de l'Irlande du Nord. Malgré un taux d'immigration plus faible qu'en Grande Bretagne, des migrants venus de l'Inde commencent à s'installer à Belfast à partir des années 1930, des enfants juifs se réfugient en Irlande du Nord pendant la Seconde Guerre mondiale, et des Chinois et Vietnamiens immigrèrent dans les années 1960 et 1970. En 1869, il y a suffisamment de Juifs allemands pour qu'ouvre une synagogue à Belfast, preuve que les minorités ethniques irlandaises ont une histoire longue, mais souvent cachée¹⁰⁶¹. Mais contrairement au communautarisme et à l'animosité entre catholiques et protestants, le racisme n'est pas perçu comme un problème nord-irlandais avant que le processus de paix n'ouvre les portes à une nouvelle vague d'immigration à la fin des années 1990.

« Closed Groove » dénonce, de manière assez vague, les personnes qui répètent des discours réactionnaires mais le morceau traite du climat politique tendu dans tout le Royaume-Uni et en particulier du racisme plutôt que du conflit nord-irlandais en particulier. Finalement, la chanson « Rough Trade » est, à l'instar de « EMI » des Sex Pistols et de « Complete Control » des Clash, une dénonciation de la manière dont les maisons de disques traitent les groupes, et à part une référence au moyen de transport emprunté pour se rendre à Londres (« We quit our jobs and got all set to fly ») aucun indice ne révèle l'origine du narrateur.

Si nous avons autant insisté sur le thème de toutes ces chansons, c'est parce que Stiff Little Fingers a la réputation d'être le groupe qui s'attaque le plus aux « Troubles », comme l'affirme

¹⁰⁵⁹ Le morceau a parfois été mal interprété en raison du titre (« White Noise » ; les Clash ont eu le même problème avec « White Riot »), et parce que le narrateur reprend de manière ironique plusieurs injures racistes : « nigger », « Paki », « spid-thick Mick », etc.). LINK, Roland. Op. cit., p. 80.

¹⁰⁶⁰ LINK, Roland. Op. cit., p. 120.

¹⁰⁶¹ RUSSELL, Raymond. « Migration in Northern Ireland: a demographic perspective ». *Northern Ireland Assembly: Research and Information Service Research Paper*, 2011, p. 8-10.

Gerry Smyth : « Alternative Ulster (and, indeed, much of the *Inflammable Material* album on which it featured) blatantly use the violence of punk to confront the violence of sectarianism »¹⁰⁶². Or, en analysant les quatorze premiers morceaux de *Stiff Little Fingers* – les deux premiers singles ainsi que le premier album – nous avons constaté que seulement quatre d’entre eux comportent des références précises à l’Irlande du Nord ou au conflit nord-irlandais (« *Suspect Device* », « *Wasted Life* », « *Alternative Ulster* », « *78 R.P.M* ») : les deux premiers morceaux dénoncent les acteurs du conflit, alors que les deux autres traitent de ses effets sur la vie quotidienne des jeunes, et notamment l’ennui et la frustration. Ces quatre morceaux relèvent d’une stratégie spécifique qui, comme l’espèrent les journalistes et les membres du groupe, permettra à *Stiff Little Fingers* de se faire remarquer par l’industrie de la musique en Grande Bretagne. On peut ajouter « *Johnny Was* », où le nom « *Belfast* » apparaît pour signaler la réappropriation nord-irlandaise de la chanson de Bob Marley and The Wailers. Le cadre de « *Barbed Wire Love* » est donné implicitement par les références à des éléments qu’un auditeur irlandais ou britannique en 1978 identifiera à l’Irlande du Nord (« *barbed wire* », « *suspect device* », « *bomb site* », « *kneecaps* », « *arm alight / Armalite* »), mais le contexte est mis au service de l’effet parodique de l’œuvre. « *No More of That* » et « *State of Emergency* » sont des dénonciations de la haine ou de la violence, et on peut aisément les associer aux « *Troubles* », mais seules les connaissances extralinguistiques et le paratexte permettent de faire cette déduction : rien à l’intérieur même du texte n’établit un quelconque lien avec l’Irlande du Nord. Enfin, « *Here We Are Nowhere* », « *Breakout* », « *Law and Order* », « *White Noise* », « *Closed Groove* » et « *Rough Trade* » concernent divers sujets – ennui, forces de l’ordre, racisme, industrie de la musique, etc. – qui n’ont aucun rapport direct avec l’Irlande du Nord. *Stiff Little Fingers* ne se préoccupe donc pas uniquement des *Troubles* ou de l’Irlande du Nord. Bien sûr, il est normal pour un groupe de ne pas se concentrer sur un seul et même sujet pendant toute la durée d’un album, mais, en raison de la réputation du groupe, il est important de souligner que, hormis leur premier single et les morceaux « *No More of That* », « *State of Emergency* » et « *Johnny Was* », les membres du groupe sont préoccupés par les mêmes thèmes que leurs pairs en Grande Bretagne ; l’Irlande du Nord apparaît plutôt comme un contexte que comme une thématique en soi. Les « *Troubles* » ne sont par leur sujet de prédilection : dès leur second album – et une fois que leur succès est assuré grâce à *Inflammable Material* – le groupe

¹⁰⁶² SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 60.

renonce à composer des morceaux qui évoquent le conflit ou même la vie quotidienne en Irlande du Nord, preuve qu'il s'agit d'une stratégie plutôt que d'une démarche liée à une quelconque conviction politique. A l'exception de Henry Cluney, ils veulent échapper à l'Irlande du Nord et passer à autre chose. Si Stiff Little Fingers est perçu comme un groupe qui s'attaque aux « Troubles », c'est à cause de l'image qu'ils cultivent. Par exemple, les titres de leurs compositions sont souvent des jeux de mots qui relèvent du champ lexical de la violence et du conflit, et l'auditeur trouvera difficile de les dissocier des « Troubles ». Deux mois après *Inflammable Material* sort « Bloody Sunday », face B du single « Gotta Getaway »¹⁰⁶³. Malgré un titre qui évoque le « Massacre du Bogside » à Derry en 1972, la chanson concerne en réalité l'ennui que ressentent les jeunes Nord-Irlandais le dimanche, jour où tout est fermé à cause de la législation locale. Les origines nord-irlandaises des membres du groupe sont constamment rappelées aux médias et à leurs auditeurs potentiels :

With the ear of the music press, the group (usually in the form of Jake [Burns]) continued to ram the Northern Irish situation down the mainland British music lovers' throats, while also always insisting that all they'd ever done, with concern to their songs, was to comment on aspects of their own lives or situations they'd encountered¹⁰⁶⁴.

Outre les déclarations de Jake Burns lui-même, la stratégie de marketing du groupe repose sur la mobilisation d'une iconographie singulière. Ainsi, la pochette du single « Suspect Device » est une photographie montrant des dispositifs incendiaires appartenant à la PIRA, qui se présentent sous la forme de cassettes audio¹⁰⁶⁵. La couverture de « Alternative Ulster » est une photographie en noir et blanc d'un enfant belfastois situé à proximité d'un soldat britannique, arme en joue¹⁰⁶⁶. Celle de « Gotta Getaway » présente un autre petit garçon belfastois faisant face à la caméra ; en arrière-plan, on distingue les silhouettes des maisons mitoyennes typiques des quartiers populaires de Belfast¹⁰⁶⁷. Sur l'album *Inflammable Material* figure le symbole conventionnel des substances

¹⁰⁶³ Rigid Digits/Rough Trade, 1979.

¹⁰⁶⁴ LINK, Roland. Op. cit., p. 157.

¹⁰⁶⁵ Voir illustration B1, volume 2, annexe B.

¹⁰⁶⁶ Voir illustration B2, volume 2, annexe B. Les parents de l'enfant qui apparaît dans la photographie menacent de poursuivre en justice le groupe pour avoir utilisé l'image du garçon sans leur autorisation. LINK, Roland. Op. cit., p. 124-125.

¹⁰⁶⁷ Voir illustration B3, volume 2, annexe B.

hautement inflammables, reproduit neuf fois en blanc sur un arrière-plan noir¹⁰⁶⁸. Dans ses premiers communiqués de presse à propos du groupe, Ogilvie insiste sur l'origine du groupe et le contenu thématique de leurs compositions : « Stiff Little Fingers, a Belfast band singing about Ulster ». Ogilvie joue sur la fascination et l'angoisse que suscite l'Irlande du Nord, qui apparaît comme le modèle cauchemardesque de ce que pourraient devenir les autres régions de la Grande Bretagne si elles sombraient dans le chaos. Les cassettes promotionnelles du premier single du groupe, « Suspect Device », sont emballées de façon à ressembler à des colis piégés de la PIRA, et sont envoyées à des agences de presse et à des maisons de disques avec le texte suivant : « This is one terrorist incendiary cassette that will not off in your face. But we reckon the music inside may still blow you up ». Au début de leur tournée en première partie du Tom Robinson Band en Grande Bretagne, des illustrations de fils de fer barbelé figurent sur les prospectus promotionnels des concerts¹⁰⁶⁹. L'association de Stiff Little Fingers aux « Troubles » est si importante que des détails qui n'ont aucun lien avec le conflit sont parfois interprétés comme des références à la politique nord-irlandaise par les médias ou les fans. Sur la pochette de *Go For It*¹⁰⁷⁰, le titre de l'album ainsi que le nom du groupe sont typographiés afin de ressembler aux *H* des plates-formes d'atterrissage des hélicoptères : certains y voient une référence au *H Block*, le surnom donné à l'aile de la prison de Maze à Belfast où sont détenus les grévistes de la faim républicains, alors que ce n'est pas l'intention du groupe¹⁰⁷¹. Bien que les membres de Stiff Little Fingers s'intéressent aux mêmes thèmes que les groupes de punk de l'Archipel Atlantique qui s'inscrivent dans le courant réaliste du punk rock, les références à l'Irlande du Nord dans leurs premières compositions et surtout la manière dont le groupe se présente aux médias et aux fans donne donc l'illusion qu'il s'agit d'un groupe politisé. Stiff Little Fingers peut être qualifié de *radical chic*. Le terme désigne à l'origine des formations musicales musicales associées à la contre-culture américaine, dont la démarche a été décrite ainsi : « some avant-garde musicians were content simply to graft a political element onto their existing musical preoccupations in a manner that could be viewed as essentially

¹⁰⁶⁸ Voir illustration B4, volume 2, annexe B.

¹⁰⁶⁹ LINK, Roland. Op. cit., p. 82 et 158.

¹⁰⁷⁰ Chrysalis, 1981.

¹⁰⁷¹ *Ibid.* p. 241. Voir illustration B6, volume 2, annexe B.

self-congratulatory and condescending »¹⁰⁷². C'est cette posture ambiguë qu'adopte Stiff Little Fingers, et qui permet au groupe de réussir commercialement. Provocateur sans être véritablement engagé, polémique sans prendre position sur le conflit, Stiff Little Fingers entretient une ambiguïté qui lui permet de séduire à la fois les punks adolescents qui partagent les préoccupations du groupe – ennui, rejet de l'autorité parentale, désir de s'émanciper et de s'amuser, etc. – et les auditeurs plus politisés qui voient le groupe comme un « Clash » irlandais. Par ailleurs, Jake Burns adopte avec succès un accent transatlantique qui ne révèle pas ses origines – chose que peu de chanteurs nord-irlandais réussissent à faire – ce qui permet de ne pas froisser les oreilles des fans potentiels en Grande Bretagne¹⁰⁷³. Le positionnement stratégique de Stiff Little Fingers – déterminé en grande partie par Ogilvie et McClelland – est donc très adroit, comme le confirme ce témoignage de Brian Young, le guitariste de RUDI :

In hindsight I do think Ogilvie had cleverly targeted the exact audience he was after: the influential slightly older, concerned, Rough Trade hippy punk, guilt-ridden white middleclass people who were following the accepted trendy lefty party line on Northern Ireland. Stiff Little Fingers were their perfect poster boys, until they found out that Stiff Little Fingers weren't Republicans and didn't actually follow the tired old “troops out” angle they all espoused from the safety of their cosy Hampstead homes. That angle certainly helped break Stiff Little Fingers with the media. Personally I think it did the band a *huge* disservice, but hey it worked, so who am I to argue!¹⁰⁷⁴

C'est sans doute vis-à-vis de son public nord-irlandais que Brian Young considère que Stiff Little Fingers se fait du tort. En effet, l'adoption de cette stratégie « politique » a un prix, comme le souligne Martin McLoone :

The feeling persisted at the time that this was a 'Johnny-come-lately' band that exploited the situation in Northern Ireland for commercial gain and spoke more to the disaffected British audience than it did to, or for, the Northern Ireland punks¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷² WOLFE, Tom. « Radical Chic: That Party at Lenny's ». *New York Magazine*, 08/06/70. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://nymag.com/news/features/46170/> ; ADLINGTON, Robert. *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*. New York : Oxford University Press, 2009, p. 5.

¹⁰⁷³ L'accent cockney adopté par des chanteurs tels que John Lydon ou Ian Dury est familier à cause de sa présence dans les médias (à la télévision, notamment) mais l'accent nord-irlandais est peu représenté et est souvent difficile à comprendre pour des auditeurs qui n'y sont pas habitués, à cause de son intonation et de sa prononciation particulière des diphtongues, notamment.

¹⁰⁷⁴ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁷⁵ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 36.

McLoone contraste par ailleurs RUDI, qu'il dépeint favorablement, à Stiff Little Fingers, dont il qualifie la musique d'*agitprop* :

In many ways, Rudi—the band that didn't make it—are presented in the film [*Shellshock Rock*] and certainly in the video *Big Time* as the heroes of Belfast's punk and, in contrast to Stiff Little Fingers, represent a sense of authenticity and anti-commercialism that was central to the punk ethos overall¹⁰⁷⁶.

Il est difficile d'attribuer au phénomène punk de la première vague un esprit anti-commercial sans apporter quelques nuances. Il ne s'agit pas, pour les punks, de refuser de percer dans l'industrie de la musique de manière conventionnelle. Beaucoup de groupes nord-irlandais recherchent la réussite commerciale, et RUDI s'installe en Angleterre dans ce but. Les groupes anglais, eux aussi, ont cette ambition, y compris les Sex Pistols et les Clash. L'esprit anti-commercial (« anti-commercialism ») de la première vague punk se manifeste par un rejet des codes musicaux des genres de musique alors dominants plutôt que par le refus de signer un contrat avec une major. Ce que les punks nord-irlandais reprochent à Stiff Little Fingers, ce n'est pas leur ambition de réussir, mais ce qu'ils perçoivent comme une exploitation du conflit nord-irlandais à des fins commerciales. Cette antipathie est exacerbée par le peu de considération que le chanteur Jake Burns semble entretenir pour sa contrée d'origine une fois que le groupe s'est installé en Angleterre. Ce sentiment semble être partagé par McLoone, qui attribue des vers de la chanson « *Holidays in the Sun* » des Sex Pistols à la musique de Stiff Little Fingers pour évoquer la manière dont ceux-ci (selon leurs détracteurs) tirent profit de la misère des autres : « *taking a cheap holiday in other people's misery* »¹⁰⁷⁷. Le contraste entre RUDI et Stiff Little Fingers est également établi par le journaliste Stuart Bailie, alors membre du groupe de punk Acme :

Rudi were a very cool band. [The singer] Brian Young was listening to the Ramones before anyone else. He'd met Marc Bolan on the Isle of Man, had the first Bowie haircut, he knew the day the Sex Pistols signed to EMI and all that kind of stuff. Everything he did was textbook very cool and he wrote great songs. The problem was Rudi had a terrible drummer and they weren't very good at promoting themselves, whereas Stiff Little Fingers had this leg up, due to the journalist involvement; and then this idea that a tabloid journalist had written their lyrics started to be bandied

¹⁰⁷⁶ *Ibid*, p.34.

¹⁰⁷⁷ *Ibid*, p.34.

about. I wasn't at the vanguard of punk, so I didn't really pick up on this until a little bit later but all of a sudden there was this howl of derision from the first real punks in Northern Ireland that Stiff Little Fingers had somehow gatecrashed the party and jumped ahead of everybody else. Of course, Northern Ireland was also the most argumentative place in the world at that time. It didn't take long for their hometown fans to turn against them, and I kind of went along with that¹⁰⁷⁸.

La volte-face des fans du groupe est liée à la question de l'authenticité et du capital subculturel, centrale dans la subculture punk. En s'appuyant sur les propos de Bailie, on peut déduire que Brian Young – et par extension RUDI – dispose de deux types de capital subculturel : un capital « objectifié » – sa coupe de cheveux, sa rencontre avec Marc Bolan – et un capital « incarné », c'est-à-dire le fait d'être « au courant » – il est le premier à écouter les Ramones, il sait ce qui est en train de se passer sur la scène londonienne¹⁰⁷⁹. Stiff Little Fingers, rappelons-le, existe déjà sous la forme d'un showband qui fait des reprises de blues rock, de rock progressif et de heavy metal, et devient un groupe de punk tardivement (par rapport aux groupes pionniers) et dans le but de faire carrière, en suivant les conseils des journalistes Ogilvie et McClelland. Les membres de Stiff Little Fingers (et Jake Burns en particulier) ne cachent pas cette ambition. De plus, ils quittent très tôt la scène punk nord-irlandaise et ne reviennent à Belfast que pour jouer des concerts dans le cadre de leurs tournées nationales. En effet, leurs derniers concerts dans une des salles liées à la scène locale ont lieu au Pound, le 9 et 10 janvier 1979¹⁰⁸⁰. Par contraste, les Undertones, après leur consécration sur l'émission *Top of the Pops* en octobre 1978, retournent à Derry pour jouer plusieurs concerts : un sur l'arrière d'un camion pour la soirée Halloween organisée par une maison de la jeunesse, et un autre dans la maison de quartier de Shantallow dans le but de lever des fonds pour l'association Women's Aid¹⁰⁸¹. Par ailleurs, nous avons vu que l'authenticité ou le capital subculturel punk se mesurent également par la mobilisation de normes qui sont valorisées au sein de la subculture, et notamment « l'éthique *DIY* »¹⁰⁸². Or Jake Burns n'est pas attaché au *DIY* ou aux labels indépendants : lorsque le groupe commence à atteindre un certain succès commercial, il les conduit à quitter le label Rough Trade pour signer un contrat avec Chrysalis, déclarant qu'il ne veut « pas que le groupe devienne un martyr pour l'industrie de la

¹⁰⁷⁸ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 145-146.

¹⁰⁷⁹ Pour la notion de capital culturel, voir 2.3.1.

¹⁰⁸⁰ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 145.

¹⁰⁸¹ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁸² Voir chapitre 2.3.

musique indépendante »¹⁰⁸³. Une anecdote racontée par Terri Hooley, en visite à la boutique Rough Trade à Londres en 1978, illustre cette attitude :

I remember just popping in to say, "Hello" and I ended up helping pack up boxes of the Alternative Ulster' single to ensure they didn't miss a looming deadline. While I was doing that, I walked Jake Burns, so I told him what the situation was and he took one look at me and the other people working away and promptly turned around and walked straight back out¹⁰⁸⁴.

La participation de membres de groupes à l'organisation logistique est alors un phénomène courant dans les milieux indépendants puisque les labels et les magasins de disques indépendants auxquels ceux-ci sont souvent liés sont des micro-entreprises : les membres de groupes de punk plient eux même les pochettes de disques dans les boutiques Caroline Records ou Good Vibrations à Belfast, et les membres de Stiff Little Fingers ont fait la même chose pour leurs premiers singles sur leur label Rigid Digits. Bien qu'anecdotique, le refus de Jake Burns de participer à de telles tâches symbolise le rejet d'une certaine valeur « punk » et l'adoption d'une posture de *rockstar* ou de *popstar*, ou du moins l'adhésion au mode de fonctionnement des grandes maisons de disques, où les tâches sont séparées.

Si le phénomène punk peut être vu comme une dramatisation de la crise ou plutôt des multiples crises qui traversent l'Archipel Atlantique – et le monde occidental – au cours des années 1970, l'œuvre de Stiff Little Fingers, l'iconographie adoptée par le groupe et la manière dont il se présente aux médias et au public participent d'une dramatisation de la crise nord-irlandaise. Or cette mise en scène est destinée aux médias, aux maisons de disques et au public anglais, et elle est ajustée à leurs attentes. Stiff Little Fingers s'adressent à eux, et non à leurs pairs en Irlande du Nord : c'est cela qui provoque l'ire des punks nord-irlandais.

Voici ce que conclut Gerry Smyth sur le rapport entre le style de punk rock de Stiff Little et les « Troubles » :

At least so far as these songs are concerned, however, it would seem that in the context of the Troubles, The Undertones and Stiff Little Fingers embodied different impulses that were both equally valid and equally limited: "Teenage Kicks" was "valid" in the sense that the sexualized body has always constituted an "other" to politicized body, but limited in the sense that focus on

¹⁰⁸³ LINK, Roland. Op. cit., p. 170.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 172.

the individual tends to neglect the effects of larger historical processes; the “teenager” habits the near past, the present and the near future, and as such doesn't possess the experiences or the imagination (or indeed the desire) to engage with the overarching upon his or her life. “Alternative Ulster” was “valid” in the sense that the politicized body has always constituted an “other” to the sexualized body, but “limited” in the sense that focus on larger historical processes tends to neglect the needs of the individual. Both were “limited” in the sense (associated with Adorno) that modern popular music is invariably bound to the commercial, social and political structures which it is obliged to operate, yet “valid” in the sense (associated with Benjamin) that modern music also possesses the ability to 'mean' beyond and between those structures¹⁰⁸⁵.

Bien que nous partageons la conclusion de Gerry Smyth sur les limites et les forces de la musique populaire, nous pensons qu'il est plus difficile de considérer que les corps qui apparaissent dans l'œuvre de Stiff Little Fingers soient « politisés » ou que les morceaux se concentrent « sur des processus historiques plus larges [qui ont] a tendance à négliger les besoins de l'individu ». En effet, dans la plupart des morceaux « engagés » de Stiff Little Fingers (« Alternative Ulster », « Here We Are Nowhere », « Breakout », « Law and Order », « Rough Trade », etc.), le corps est « politisé » seulement dans la mesure où celui-ci s'inscrit dans un rapport de forces qui oppose son désir de s'amuser, de s'épanouir et de s'évader aux sujets de vouloir et de pouvoir, parfois identifiés – RUC, armée, le patron de maison de disque – mais souvent ambigus, qui entravent les désirs du corps et le maintiennent dans un état d'ennui et de frustration. Il s'agit par ailleurs d'une lutte générationnelle plutôt que d'une lutte « politique » dans le sens commun du terme ; c'est le mécontentement *individuel* face aux événements qui est exprimé. Roland Link décrit ainsi la position du groupe : « Considered overtly political by many, the band always held fast to the idea that they were only political in the sense of politics as everyday life, often described as politics with a small 'p' or 'street politics' »¹⁰⁸⁶. Loin de négliger les besoins et les désirs de l'individu, Stiff Little Fingers font de la frustration de ceux-ci la réalité surdéterminante de la vie quotidienne des jeunes Nord-Irlandais, comme l'explique Jake Burns à propos de la chanson « Alternative Ulster » :

It was a song written in the classic punk mode about having nothing to do, because that was the over-riding reality of life in Belfast for a teenager in the mid-seventies. Not fear of riots, or bombs,

¹⁰⁸⁵ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁸⁶ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 158

or whatever. It was the sheer tedium of having nowhere to go and nothing to do when you got there.¹⁰⁸⁷

Ce sont précisément les besoins et les désirs de l'individu qui sont évoqués dans les morceaux de Stiff Little Fingers mais, à la différence des Undertones, ils sont insérés dans le paysage urbain nord-irlandais, puis à partir de leur premier album, dans un paysage urbain de plus en plus générique, mais toujours localisable dans la réalité. Plutôt que de « fonctionner » différemment de leurs homologues anglais, comme l'affirme Gerry Smyth, Stiff Little Fingers s'inscrit donc pleinement dans le courant réaliste – et transnational – du punk à cause du sentiment qu'il évoque – la frustration d'une partie de la jeunesse – et par l'inscription de celui-ci dans un cadre local. On peut reprendre à propos de Stiff Little Fingers ce que Dave Laing (et Dick Hebdige) disent des Clash : « The lyrics of The Clash had no specific strategy: as Hebdige indicates, their strength lay in the tangible images they conjured up, not in some flawless ideological argument »¹⁰⁸⁸. Malgré le ressentiment qu'ils inspirent sur la scène locale nord-irlandaise, Stiff Little Fingers dépeignent de manière saisissante des aspects importants de la vie quotidienne des jeunes Nord-Irlandais. Pourtant, ce n'est pas le seul groupe à le faire.

3.2.2.2. *Ruefrefx : punk protestant ou protestataire ?*

Un des groupes de punk rock réaliste le plus important de la scène nord-irlandaise est Ruefrefx. Formé en 1977 par des jeunes issus de quartiers populaires de l'ouest et du nord-ouest de Belfast, le Shankill et l'Ardoyne, le groupe débute en jouant des reprises de pop (les Monkees), de pub rock (Eddie and The Hot Rods) et de groupes de punk contemporains (les Adverts, Wire et Sham 69) puis intègre à ses concerts des compositions originales : « Communism » et « Poppies ». Ces morceaux ne seront jamais enregistrés mais, comme l'indiquent leurs titres, ils sont engagés. : le groupe les décrit comme *politico-punk*¹⁰⁸⁹. Les textes des chansons originales du groupe sont composés sous forme de poèmes par Paul Burgess¹⁰⁹⁰, le batteur, puis mis en musique par les autres membres du groupe. Nous proposons de comparer ce groupe à Stiff Little Fingers. Les deux groupes présentent des similitudes : ils sont tous deux des groupes pionniers de la scène punk nord-

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰⁸⁸ LAING, Dave. *Op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁸⁹ « History ». *Ruefrefx* [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse <http://www.ruefrefx.force9.co.uk/>

¹⁰⁹⁰ A l'exception du texte de « Cross The Line », composé par Jackie Forgie.

irlandaise, ils proviennent tous deux de Belfast, et ils traitent de l'Irlande du Nord dans leurs textes. Mais ils ont des trajectoires très différentes : alors que Stiff Little Fingers ont une carrière marquée par la réussite commerciale et émigrent en Angleterre, Ruefrefx rencontre un succès plus limité et continue de jouer dans des salles locales tout au long de leur existence. Par ailleurs, alors que Stiff Little Fingers est accusé par les punks de la scène locale d'exploiter les « Troubles » et leurs origines nord-irlandaises des fins commerciales, Ruefrefx a la réputation de s'attaquer à certains aspects de la vie en Irlande du Nord à cause de leurs convictions. Il existe également des tensions entre les deux groupes, comme l'explique Paul Burgess :

The tension we experienced with SLF revolved around a number of factors. We went to the same school (they were older hippies and had a rock band, 'Highway Star'). We felt that that their authenticity was suspect and this was reinforced when they had an English journalist write their lyrics. Final straw was when [Jake] Burns claimed the inspiration for a song 'Wasted Life' was a close friend of ours who was killed. Admittedly they did take on aspects of the conflict in [Northern Ireland] (as opposed to most others) but I was always dubious of their motivations. Talked the talk...didn't walk the walk¹⁰⁹¹.

Nous allons analyser deux morceaux de Ruefrefx, représentatifs de leur œuvre pendant la période étudiée (1976-1983), puis nous verrons comment l'engagement social du groupe ne se limite pas à leurs chansons.

Les premiers morceaux de Ruefrefx sont enregistrés en 1978 à Wizard studios et sont édités l'année suivante dans l'EP *One by One* sur le label Good Vibrations. Voici les paroles du premier morceau, qui donne son nom à l'EP :

Shall we sit down together for a while
Here on the hillside?
Where we can look down on the city
in the sunset
so old, so sick with memories
Old woman,
some they say are damned
but you I know,

¹⁰⁹¹ Burgess, Paul. Entretien mené par courrier électronique, le 28/06/17.

will walk the streets of paradise...
The old woman said no
One by One
See the mighty all have fallen
One by One
The townspeople hide and cry
One by One
Bodies laid under tarpaulin
One by One
Seeking refuge in the basement
One by One
Helping no-one but yourself
One by One
Stranded children seek replacement
Cyanide escapes upon the shelf
Panic, panic
Respected citizens are on the run
Panic, panic
All the kings and queen are dying
One by One
One by One
Metropolises painted still
One by One
Standards slump where chaos reigns
One by One
Seeking Hamlyn`s secret hill
Frozen snakes in traffic lanes
One by One
Believers climb the only towers
One by One
Bibles clutched in bloodied hands
One by One
Authorities to clear the grounds of flowers
To bury friends of Uncle Sam

Panic, panic
Masses try to find a chosen one
Panic, panic
False prophets, profit always one by one.

« One by One » est inspiré du livre *Strumpet City* de James Plunkett (1969), sur la Grande Grève de Dublin, que Burgess avait étudié pour son diplôme secondaire (*A level*). Les premières lignes de la chanson, mises en italique, sont tirées de la préface écrite par le dramaturge dublinois Denis Johnston. Le roman est décrit par le journaliste et critique Fintan O'Toole comme le « portrait anti-romantique d'une ville engluée dans une pauvreté abjecte »¹⁰⁹². La chanson décrit une ville qui sombre dans le chaos : un par un (« one by one »), les citoyens de tout rang cèdent à la panique. La chanson s'achève par une évocation du choix par les « masses » d'un dirigeant, qualifié de « faux prophète ». Comme le roman dont il s'inspire, la chanson critique le capitalisme en montrant ses effets sur la société. A travers son invocation du spectre du fascisme et sa description d'une société plongée dans l'anarchie, il est difficile de ne pas voir dans « One by One » un commentaire sur l'Irlande du Nord contemporaine. En effet, les citoyens en panique, les cadavres recouverts de bâches, la ville qui devient immobile, l'exacerbation des tensions par certaines institutions ou personnalités religieuses, etc. sont autant d'éléments qui rappellent la situation provoquée par les « Troubles ».

Le morceau le plus polémique du groupe est « Wild Colonial Boy », composé en 1980, enregistré en 1982 dans une session à Downtown Studios, mais qui sort en vinyle seulement en 1985, sur Kasper Records :

Well I'm the Emerald Isle`s own son,
I was born on Stateside, Wisconsin
And your troubles sound like Hollywood,
They sound real good to me.
The rush to be Irish now is on,
The queue is standing ten miles long
And would-be green men stand in line,

¹⁰⁹² O'TOOLE, Fintan. « *Strumpet City*: the impossible Irish novel », *The Irish Times*, 30/03/13. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse :

<https://www.irishtimes.com/culture/books/strumpet-city-the-impossible-irish-novel-1.1343043>

To swap their stories tall
Well I have traced my past right back,
I've even checked and double checked
And I'm as sure as ever now
That I'm a leprechaun
And I know that if I get my chance,
That I can jig and reel and dance
Well, in between the killing
That's what all us Irish do
And now a word from our sponsor;
"eat up all your TV dinner,
open up your wallet wide,
and let your green be seen"
A people cannot live that way
Or so the songs and leaflets say
And all this time we're trying hard,
To keep the niggers down
What with collection time and all,
With charities, functions and balls
It really gives me quite a thrill,
To kill from far away.

Il s'agit d'une dénonciation féroce des Irlandais-Américains qui soutiennent la PIRA à travers des organisations comme NORaid (*Irish Northern Aid Committee*)¹⁰⁹³. Les Irlandais-Américains sont dépeints comme des individus crédules, qui investissent leur argent dans une cause qu'ils ne comprennent pas. Ils acceptent la propagande républicaine (« A people cannot live that way / Or so the songs and leaflets say ») avec la même absence de regard critique que s'il s'agissait d'un spot publicitaire à la télévision. Les « Troubles » eux-mêmes constituent un spectacle médiatique, consommé à la télévision comme un film (« And your troubles sound like

¹⁰⁹³ NORaid est fondé en 1969 aux Etats-Unis par plusieurs vétérans de l'OIRA dans le but de lever des fonds pour le mouvement républicain en Irlande du Nord. Bien que le comité ait toujours nié le fait qu'elle a financé des campagnes de la PIRA, un jugement rendu par le département de la justice américain en 1984 les contraint de signaler officiellement que la PIRA est leur principal bénéficiaire à l'étranger. « The Congressional Friends of Ireland and the Anglo-Irish Agreement, 1981-1985, by Andrew J. Wilson ». *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://cain.ulst.ac.uk/events/aia/wilson95.htm>

Hollywood / They sound real good to me ») et avec aussi peu de recul que leur repas mangé en hâte devant le poste (« Eat up all your TV dinner »). La chanson tourne en dérision l'obsession des Irlandais-Américains pour leurs origines et leur désir d'être perçus comme Irlandais. Le narrateur cherche désespérément à prouver qu'il est un digne héritier de « l'île d'Emeraude » en s'appuyant sur son arbre généalogique (maintes fois retracé) et en finançant la campagne républicaine, mais il son « irlandicité » ne s'exprime que par le déploiement de stéréotypes : « And I'm as sure as ever now / That I'm a leprechaun », « And I know that if I get my chance / That I can jig and reel and dance ». Pourtant, son appartenance à l'Irlande est remise en cause dès les premières lignes, lorsqu'il est associé à l'Amérique profonde (le Wisconsin, état du Midwest). Par ailleurs, et alors même qu'il se croit révolutionnaire, son attitude réactionnaire est signalée par le fait qu'il soit raciste (« And all this time we're trying hard / To keep the niggers down »). Par ailleurs, le titre lui-même de « The Wild Colonial Boy » est une référence à la ballade nationaliste Australo-Irlandaise du même nom. Cette chanson, qui date du dix-neuvième siècle¹⁰⁹⁴ raconte les aventures d'un rebelle irlandais déporté en Australie qui vole les riches pour donner aux pauvres. Les paroles de la chanson de Ruedred détournent le sens du titre : les Irlandais-Américains sont « coloniaux » dans le sens d'impérialistes, plutôt que d'être des rebelles irlandais déportés dans une colonie britannique ; et alors que le fait d'être sans foi ni loi (*wild*) a une connotation positive dans la ballade originale, puisque la loi est considérée comme injuste (le héros donne aux pauvres et résiste à des soldats impériaux), le mot *wild* prend le sens de *sauvage* et de *bestial* dans le morceau de Ruedred. En plus de tourner en dérision les Irlando-Américains qui soutiennent la PIRA, Ruedred s'attaque à un morceau du répertoire musical nationaliste. Les membres de Ruedred sont conscients du caractère polémique de « Wild Colonial Boy », mais souhaitent l'enregistrer avant de se séparer. En effet, en 1982, ils n'ont plus le temps de partir en tournée : le chanteur s'est marié et le batteur, Paul Burgess, est parti étudier à Queen's University. Ils décident d'enregistrer le morceau à leurs propres frais plutôt que de solliciter l'aide d'un label, afin de garantir leur autonomie artistique. « The Wild Colonial Boy » sort sous forme de single sur Kasper Records, le

¹⁰⁹⁴ Les paroles de la chanson semblent avoir été imprimées pour la première fois en 1881, dans *A Colonial Songster* de A.T. Hodgson, mais la chanson existe sans aucun doute depuis bien plus longtemps. GALLAGHER, Michael. « The Wild Colonial Boy ». *Out in the Bush*, n°8, 2007.

Disponible à l'adresse : http://migall.fastmail.fm/folk_music/Out_in_the_Bush/Out_in_the_Bush_8.pdf [Consulté le 05/09/17].

label d'un ami, Neil Cuthbertson¹⁰⁹⁵. Sur la pochette figure un fusil d'assaut *Armalite*, le modèle dont se servent les membres de la PIRA : l'association de la chanson à la violence et aux paramilitaires républicains est annoncée d'office et est renforcée par le titre.¹⁰⁹⁶ Contrairement à Stiff Little Fingers, qui met l'iconographie paramilitaire au service de sa stratégie commerciale, Ruefrefx se sert de l'image pour insister sur le message antiparamilitaire (et anti-républicain) de la chanson. En raison de la nature contestataire de cette dernière, les membres du groupe estiment que le single ne sera pas diffusé à la radio, comme l'explique Paul Burgess :

We recorded `Wild Colonial Boy` off our own bat, with our own money and we said `fuck it`, we're not gonna compromise at all. So we stuck the armalite on the cover, put the lyrics on the back and didn't expect any BBC play because it was too hot to handle. It was going to be our last shot. This was the song we felt had to be done. For every reason. Because of what we were trying to say¹⁰⁹⁷.

Cette démarche non-commerciale ainsi que l'autoproduction *DIY* du single rappellent les pratiques des groupes anarcho-punk, qui refusent de compromettre leur message. A la différence de ceux-ci, les membres de Ruefrefx n'adoptent pas cette posture pendant toute la carrière du groupe. A leurs débuts, ils rêvent de réussir et même de s'enrichir¹⁰⁹⁸. Ils le font parce qu'ils souhaitent produire une chanson fortement politisée avant de se séparer – même si, finalement, cette séparation s'avérera temporaire. « The Wild Colonial Boy » reste un des morceaux les plus polémiques produit par un groupe de punk nord-irlandais de la première vague. Stiff Little Fingers, même dans « Wasted Life » se contente de dénoncer de manière générale tous les paramilitaires, sans jamais désigner de cible précise. Alors que Stiff Little Fingers ne s'attaque pas aux « Troubles » ou même à l'Irlande du Nord après le premier album du groupe, les membres de Ruefrefx expriment leur opinion sur le conflit dans leurs chansons tout au long de leur carrière,

¹⁰⁹⁵ « Introducing the band ». *Ruefrefx* [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <https://ruefrefxtheband.wordpress.com/>

¹⁰⁹⁶ Voir illustration B8, volume 2, annexe B.

¹⁰⁹⁷ « History ». *Ruefrefx* [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse <http://www.ruefrefx.force9.co.uk/>

¹⁰⁹⁸ Paul Burgess évoque dans le témoignage suivant les ambitions du groupe au début de leur carrière, en 1978: « Our only ambition, really, was to be in a situation where we could make records and hopefully have somebody to pay for them. We had an abstract idea that it would be nice to play `The Tube`, yes it would be nice to play the `Whistle Test` and yes it would be nice to sell a lot records and just maybe, it would be nice to make a lot of money out of it! » « Introducing the band ». *Ruefrefx. Op. cit.*

comme l'attestent plusieurs morceaux dans les albums *Flowers For All Occasions* (MCA Records, 1985) et *Political Wings* (Flicknife Records, 1987)¹⁰⁹⁹. L'iconographie des deux groupes fait référence aux « Troubles » : la pochette du premier EP de Ruefref, *One by One*, est une illustration en noir et blanc d'un « ghetto » belfastois¹¹⁰⁰. Une femme âgée, représentée de dos, longe le mur d'une maison en ruines (fenêtre barricadée, graffiti sur le mur). Le trottoir mène vers une église catholique (signalée par des vitraux et un grand crucifix). Au milieu de la route se tiennent trois enfants : l'un d'entre eux porte un fusil, le deuxième tient ce qui ressemble à une bouteille – un cocktail Molotov ? – et le dernier ramasse des feuilles de journaux par terre, sans doute dans le but de concocter un engin incendiaire. Malgré ces références explicites aux « Troubles », Ruefref n'est pas accusé par les punks nord-irlandais d'exploiter le conflit à ses fins, sans doute parce que le groupe ne souffre pas du même déficit d'authenticité ou de capital subculturel que Stiff Little Fingers. D'une part, Ruefref n'a pas de passé de showband. Dès le début de son existence, les membres du groupe adoptent une tenue punk jugée « authentique », qui contraste avec celle de Stiff Little Fingers, même si plus tard, les membres du groupe s'habilleront de manière simple, et, comme d'autres groupes de punk de la première vague, rejetteront « l'uniforme » punk qui se cristallise à la fin de la décennie¹¹⁰¹. D'autre part, les morceaux sont composés par les membres du groupe eux-mêmes (notamment Paul Burgess) et non pas avec l'aide de journalistes. Le groupe fait référence au conflit non pas dans le but de s'inscrire dans une stratégie commerciale mais par conviction :

Working class culture also played a big part in all this. For me, I was always quite politicised, so I worshipped (innocently) the Clash and hated Stiff Little Fingers. The opportunity to write and perform our own songs and to see the chaos that that could evoke in a crowded room was a big hook. Unlike many others, we didn't buy into the fashion side of the Belfast scene and would have been deliberately on the margins, personally and musically. I like to think we demanded a begrudging respect from our peers, not unlike Wire or The Fall in that attitude¹¹⁰².

¹⁰⁹⁹ Nous n'analysons pas ces albums car il dépasse la période étudiée (1976-1983), mais écouter en particulier les morceaux « Paid In Kind » ou « Flowers For All Occasions » (*Flowers For All Occasions*), qui concernent des meurtres communautaires, ou « Playing Cards With Dead Men » (*Political Wings*), qui traite de la PIRA.

¹¹⁰⁰ Voir illustration B7, volume 2, annexe B.

¹¹⁰¹ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 34.

¹¹⁰² O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 174.

Paul Burgess choisit de s'aligner avec Wire et le Fall, deux groupes qui jouent un style de punk rock expérimental – ou de post-punk – et à la structure parfois complexe. La musique de Ruefrefx partage certaines des caractéristiques musicales de ces groupes, mais c'est à cause de son statut relativement marginal par rapport à ses pairs que Burgess compare son groupe à eux. Par ailleurs, il attribue sa dévotion aux Clash et son mépris de Stiff Little Fingers à sa propre position « politisée ». Les membres de Ruefrefx estiment que leur pratique de musiciens revêt une dimension sociale et politique : « The idealism is in our lyrics, about bringing the two communities together and rearing them as one. It's something we really believe in »¹¹⁰³. La sincérité des membres de Ruefrefx n'est pas remise en question par les acteurs de la scène punk locale car leur engagement ne se manifeste pas seulement à travers leurs textes. En effet, il s'agit de l'un des rares groupes de punk nord-irlandais à jouer dans des salles situées dans tous les quartiers de la ville de Belfast : pas uniquement dans leur propre quartier protestant du Shankill ou au Pound et au Harp au centre-ville, mais également dans les quartiers catholiques de Ardoyne, de Falls, et de Turf Lodge. Ils comptent même des fans parmi les *spides*, ces jeunes hommes aux valeurs traditionnelles qui s'en prennent souvent aux punks nord-irlandais dans le centre-ville :¹¹⁰⁴ les *spides* ne fréquentent pas le Harp ou le Pound car ils apprécient peu l'esprit transcommunautaire qui y règne mais ils vont voir Ruefrefx lorsque le groupe joue dans des salles plus grandes, et non associées à la scène punk (Uster Hall, King's Hall, McMordie Hall) ou dans les salles de leur propre quartier. Les membres de Ruefrefx ne partagent pas leurs idées, mais estiment qu'ils ne doivent négliger aucun quartier, qu'il soit protestant ou catholique. C'est ce qui les conduit à donner un concert dans le quartier nationaliste de Twinbrook, en l'honneur du dramaturge catholique et socialiste Martin Lynch :

Playwright Martin Lynch had a brother in the socialist Worker's Party. They made the case for the fact that kids in Nationalist Republican Twinbrook were starved of any live entertainment. So we agreed to go in and play (having had guarantees for our safety. Something that had to be taken very seriously back then!)¹¹⁰⁵.

Plus tard, ils donnent un concert pour lever des fonds pour le Lagan Valley College, la première école secondaire intercommunautaire d'Irlande du Nord, ouverte en 1981. Cet

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁰⁴ Voir chapitre 1.5.1.3.

¹¹⁰⁵ Burgess, Paul. Entretien mené par courrier électronique, le 28/06/17.

engagement transcommunautaire est connu par tous les punks de la scène nord-irlandaise et relève donc de ce que Marin McLoone appelle *local knowledge*¹¹⁰⁶ : des connaissances qui sont liées et souvent limitées à une scène locale précise. Cela leur accorde un certain taux de capital subculturel au sein de la scène punk. Mais, paradoxalement, leur engagement contre la violence des groupes paramilitaires de tous bords leur vaudra d'être qualifiés d'orangistes (« Prod punks », « Orange punks ») par ceux qui prennent leurs morceaux critiquant la PIRA comme une indication qu'ils seraient pro-loyalistes. Lorsque, contre toute attente, le single « Wild Colonial Boy » est diffusé sur Radio BBC One par l'animatrice Janice Long et attire l'attention des médias, les membres de Ruefrefx décident de s'installer à Londres. Ils jouent des concerts et tournent avec les Pogues et Stiff Little Fingers – malgré les tensions qu'ils entretiennent avec ce groupe – et apparaissent à la télévision et dans la presse musicale. En 1986, le chanteur de Ruefrefx, Alan Clarke fait la couverture du magazine *Melody Maker*, qui dans un article pose la question : « Are they the most important band in Britain ? ». Cette couverture médiatique amplifie le problème, puisque le morceau « The Wild Colonial Boy » est entendu par un public qui ne connaît pas l'engagement transcommunautaire du groupe. Le chanteur Elvis Costello qualifie alors les membres de Ruefrefx de « Orange bastards »¹¹⁰⁷ et ils perdent le droit de participer à une tournée avec les Pogues aux Etats-Unis parce que l'on considère qu'ils ne sont « pas assez irlandais »¹¹⁰⁸.

L'œuvre de Ruefrefx et sa réception soulèvent ainsi deux questions plus larges. La première, c'est la difficulté en Irlande du Nord d'articuler une vision politique qui transcende à la fois le nationalisme-républicanisme et l'unionisme-loyalisme. L'exigence de prendre position et de s'insérer dans une des deux grandes traditions provient non seulement des pairs au sein du groupe ethno-national auquel appartient un individu mais également de la dynamique même de la société nord-irlandaise. Connaître l'identité de l'autre permet aussi bien de maintenir la sociabilité dans les échanges de la vie quotidienne – si l'on sait qu'un tel n'appartient pas à la même communauté que soi, on évitera d'aborder certains sujets – que de permettre de prendre des précautions, surtout dans les quartiers où il y a une forte présence de paramilitaires. Cela est d'autant plus vrai au milieu

¹¹⁰⁶ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 36.

¹¹⁰⁷ Elvis Costello (le nom de scène de Declan Patrick MacManus), qui a des origines irlandaises, dénonce l'armée briannique dans le morceau « Oliver's Army » (en référence à Cromwell), écrit après une visite de l'Irlande du Nord en 1978 (*Armed Forces*, Columbia, 1979). MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 62-64.

¹¹⁰⁸ Burgess, Paul. Entretien mené par courrier électronique, le 28/06/17.

des années 1980, lorsque le taux de violence est encore élevé, notamment au début de la décennie¹¹⁰⁹. Par ailleurs, les appels à l'unité transcommunautaire et le processus de paix tentent d'éliminer les effets du conflit – violence, communautarisme, ségrégation, etc. – mais n'apportent pas de réponse satisfaisante à la question nord-irlandaise¹¹¹⁰. Même un parti modéré comme le Parti de l'Alliance d'Irlande du Nord (*Alliance Party of Northern Ireland*, fondé en 1970), qui entend transcender le communautarisme, est en faveur de l'Union. Sur la question constitutionnelle, il semble impossible de pouvoir formuler une vision qui ne soit pas, d'une manière ou d'une autre, reliée à l'une des deux grandes traditions irlandaises du nationalisme et de l'unionisme. Lorsque nous avons demandé à Paul Burgess s'il pouvait tenter de situer politiquement le groupe, il a apporté la réponse suivante :

The politics of Ruefrefx was always somewhat contrarian and non-committal...but we drew very much from our working class background and our passion for social justice and the challenging of social inequality. So left of centre definitely¹¹¹¹.

L'apparente impossibilité de transcender cette dichotomie met Ruefrefx dans une position délicate, comme le souligne Sean Campbell dans un article sur la musique populaire nord-irlandaise avant et après le processus de paix :

Ruefrefx's wish to inhabit what chief songwriter Paul Burgess called 'the middle ground' inevitably ran the risk – as he would openly acknowledge – of 'alienating both sides' (Irwin 1986, 25). Moreover, this well-meaning artistic desire to stage the Northern Ireland crisis from what McCann has called 'somewhere ... midway between the two communities' often merely conjures 'a place where no one lives', or 'an experience which nobody actually has' (*The Late Show* 1993)¹¹¹².

Cette position apparemment intenable est également celle dans laquelle se trouve la scène punk nord-irlandaise de la première vague. Mais si Ruefrefx ne prend pas position sur la question constitutionnelle de l'Irlande du Nord, ses membres ne cherchent pas pour autant à cacher leurs

¹¹⁰⁹ Voir « Sutton Index of Death ». *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland* [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://cain.ulst.ac.uk/sutton/>

¹¹¹⁰ L'Accord de Belfast de 1998 a permis de mettre fin aux activités des principaux groupes paramilitaires et prévoit des mécanismes pour résoudre la question nord-irlandaise de manière démocratique, mais elle n'évacue pas la réalité des aspirations contradictoires qui animent les deux principales communautés nord-irlandaises.

¹¹¹¹ Burgess, Paul. Entretien mené par courrier électronique, le 28/06/17.

¹¹¹² CAMPBELL, Sean. *Op. cit.*

origines¹¹¹³, ce qui nous amène à la deuxième question que soulève le groupe : la question de l'identité protestante en Irlande du Nord. C'est une identité que les membres de Ruefrefx assument pleinement. C'est ce qui leur vaut d'être associés, à tort, au loyalisme. Non seulement il est difficile de dissocier engagement en faveur de la classe ouvrière protestante et adhésion à une idéologie loyaliste ou unioniste – par exemple, le sociologue nord-irlandais Bill Rolston estime que le groupe est unioniste¹¹¹⁴ – mais la communauté protestante elle-même souffre d'une image négative, comme l'explique Paul Burgess dans les deux citations suivantes :

We don't apologise for what we are - working-class Belfast Prods - but our message has always been anti-sectarian. [...] There is still a lot I need to get off my chest, especially about the present alienation of Protestant working-class loyalists. They are being left behind in the peace process and the recent violence on the Shankill Road proves that this is a very dangerous thing. There's probably more of a need now to give that community an articulate voice through music than ever before, because they feel no one is listening to them. And I want to get across like before that this voice doesn't have to be triumphalist or sectarian, that it has a place in the world¹¹¹⁵.

It seemed a premise was emerging that no legitimate or worthwhile expression of a valid or meaningful popular cultural expression could emerge from the Ulster Unionist/Loyalist tradition. [...] I was able to further explore this theme of cultural stigma and alienation within – what Observer journalist Henry McDonald has called – '*...the least fashionable community in Western*

¹¹¹⁶

Bien que ces extraits concernent l'identité et la représentation des protestants nord-irlandais depuis l'Accord de Belfast de 1998, c'est une question qui est déjà d'actualité pendant la carrière de Ruefrefx. Depuis le début du conflit, les protestants issus des classes ouvrières estiment qu'ils ont été laissés pour compte par une élite unioniste peu soucieuse de la pauvreté qui règne dans les « ghettos » de Belfast et par un gouvernement britannique qui les voit comme une gêne. Ce sentiment est exacerbé par le sentiment qu'ils sont incompris par les médias et par le monde

¹¹¹³ Les membres de Stiff Little Fingers, eux, laisseront volontairement planer le doute sur leurs appartenances ethnographiques.

¹¹¹⁴ ROLSTON, Bill. *Op. cit.*, p.59.

¹¹¹⁵ MCDONALD, Henry. « Return of the Angry Young Prods ». *The Observer*, 02/10/05. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <https://www.theguardian.com/music/2005/oct/02/northernireland.popandrock>

¹¹¹⁶ Burgess, Paul. Entretien mené par courrier électronique, le 28/06/17.

extérieur, à une époque où les républicains – grâce en partie à la montée de Sinn Féin et aux grèves de la faim des prisonniers républicains – savent exprimer leur cause avec habileté et éloquence. Ce malaise protestant est décrit dans un article de l'ouvrage *The Contested Identities of Ulster Protestants*, co-édité par Paul Burgess¹¹¹⁷ :

It is also a given that this identity is currently (perhaps also perennially and definitively) 'in crisis'. While the appeal to 'No one likes us, we don't care' appears apposite to the contemporary self-identity of alienated Ulster Protestants, the reality is that most Protestants -especially those of the alienated variety - are more perturbed by the perception that no one cares. 'No one cares about us - and we don't like it' might be a more accurate characterisation of the present Protestant malaise¹¹¹⁸.

L'auteur de l'article, Robbie McVeigh, estime que les protestants nord-irlandais doivent accepter leur irlandicité (*Irishness*) et se rendre compte qu'ils sont à la fois protestants et irlandais. Il leur propose de se tourner vers, et de redécouvrir, la tradition des « radicaux » protestants des siècles précédents – notamment les *United Irishmen* du dix-huitième siècle – et il émet le souhait, sans y investir beaucoup d'espoir, qu'ils adoptent des valeurs plus « progressistes » (« démocratiques, inclusives, féministes, socialistes »)¹¹¹⁹. C'est d'une telle identité protestante « progressiste » que semble se rapprocher Ruefref. Cet aspect révèle la pertinence d'une analyse des trajectoires et des œuvres de groupes de punk rock – ou d'autres genres de musique populaire – puisqu'elles permettent d'explorer les différentes manières dont les identités protestantes ou catholiques sont construites, déconstruites ou reconstruites, et de rendre compte de la complexité d'une société nord-irlandaise qui ne se réduit pas à une dichotomie catholique-nationaliste-républicaine/protestante-unioniste-loyaliste, ni à des expressions monolithiques de l'une ou de l'autre de ces deux identités.

La posture singulière de Ruefref, ainsi que l'engagement du groupe en faveur des jeunes issus des classes ouvrières des deux communautés, le démarque de la majorité des autres formations punk de la période. Malgré leur désir initial de réussir dans l'industrie de la musique, ils ne modèrent pas l'expression de leurs convictions. A cause de cette attitude, c'est Ruefref plutôt

¹¹¹⁷ Paul Burgess est actuellement universitaire à l'Université de Cork.

¹¹¹⁸ MCVEIGH, Bobby. « No One Likes Us, We Don't Care: What Is to Be (Un) Done about Ulster Protestant Identity? », *The Contested Identities of Ulster Protestants* dans BURGESS, Thomas P., MULVENNA, Gareth, dir. *The Contested Identities of Ulster Protestants*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015, p.114.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p.129.

que Stiff Little Fingers qui incarne véritablement le courant « politique » du punk nord-irlandais. Nous pouvons reprendre au compte de Ruefrefx ce que Gerry Smyth dit de Stiff Little Fingers : « [Ruefrefx] turned resolutely to face the Troubles head on, writing about the minutiae of life in a society in which violence was always a possibility »¹¹²⁰. C'est Ruefrefx qui dans ses chansons représente des corps politisés et se concentrent sur des « mécanismes historiques plus importants », au risque peut-être – si l'on partage la conclusion de Gerry Smyth à propos de la dichotomie Undertones/Stiff Little Fingers – de négliger les besoins de l'individu¹¹²¹. Pour cette raison, la trajectoire et l'œuvre musicale du groupe mériteraient d'être le sujet d'une étude plus approfondie que celle à laquelle nous avons pu nous livrer dans le cadre de cette analyse du réalisme punk nord-irlandais. Nous allons à présent nous tourner vers les autres groupes nord-irlandais de la période s'inscrivant dans le courant réaliste.

3.2.2.3. *Le commentaire social*

Quelques-uns des groupes de la première vague qui s'inscrivent dans un courant réaliste évoquent le conflit nord-irlandais ou la vie quotidienne dans leurs textes mais rarement de manière aussi cohérente et délibérée que Stiff Little Fingers et Ruefrefx. Plusieurs de ces morceaux s'attaquent aux « Troubles » et au communautarisme et incitent les narrataires à changer d'attitude. Ainsi, dans « The System Is Here » des Ex-Produsers, le narrateur déplore la polarisation unioniste-nationaliste propre à la politique¹¹²²: « You're afraid to change or rearrange / Just keep your permanent vote / Your voting's done by colours / Black and white / Green and orange / Left and right ». Le « vert » et le « orange » concernent le nationalisme et l'unionisme, respectivement, alors que « noir et blanc » pourrait aussi bien être une référence à la montée du *National Front* qu'un commentaire sur le caractère manichéen de la vie politique nord-irlandaise. Il convient de noter que dans le contexte de l'Irlande du Nord, la gauche est généralement associée au

¹¹²⁰ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 58-9.

¹¹²¹ Voir citation ci-dessus, p. 373.

¹¹²² Pendant la période concernée, les partis qui dominent les élections aux conseils de district (1977 et 1981), les élections générales britanniques (1979 et 1983) et les élections pour les tentatives (avortées) de constituer une assemblée n Irlande du Nord (Northern Ireland Constitutional Convention, 1975, et Northern Ireland Assembly election, 1982) sont le UUP, le DUP, SDLP et Alliance (le seul parti considéré comme intercommunautaire). « Who Won What When and Where? ». *ARK Northern Ireland*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse <http://www.ark.ac.uk/elections>

nationalisme et au républicanisme¹¹²³ alors que la droite est associée à l'unionisme. Mais ces paroles pourraient également être une référence à la polarisation de la politique britannique contemporaine : tensions entre les ailes gauche et droite du parti travailliste affaibli, durcissement d'un parti conservateur dirigé par Margaret Thatcher, montée du racisme et de la xénophobie. Dans « Mixed Up World », morceau au ton pessimiste créé par Victim, le narrateur regrette que les tentatives de transcender le communautarisme et les différences politiques soient infructueuses : « This is a mixed up world that we're living in / We say we're going to change it now but we just can't win / We gotta sit together now, maybe this will end / But we know there's no chance of that ». La chanson « We Don't Care » des Defects dénonce de manière plus agressive les classes dirigeantes, sans que celles-ci soient clairement identifiées : « You read your paper everyday / But don't listen to what the bastards say / They build you up then kick you down / Too much power for pathetic clowns » ; « How much longer can they rule / Threatening the world like we're fools / Propaganda filled with hate / If you've got brains ignore their bait ». Ces morceaux appellent au bon sens ou qui dénoncent l'autorité et le pouvoir le font de manière assez vague : ils ne désignent pas un coupable en particulier, et ils ne proposent pas de solution concrète non plus. Ils ne constituent pas une analyse politique mais expriment le mécontentement individuel face à la situation.

D'autres chansons, plutôt que de faire référence à la politique nord-irlandaise ou au clivage communautaire exacerbé par les « Troubles », mettent l'accent sur les effets du conflit et sur la vie quotidienne des jeunes punks qui vivent en Irlande du Nord. Ainsi « P-Check » des Ex-Producers concerne l'habitude qu'ont les agents de la RUC d'arrêter les punks dans le but de les questionner :

They wanna know, they wanna know
My name, my address
My DOB¹¹²⁴
The company I keep
Where I'm going
They wanna know, they wanna know

¹¹²³ Cela est d'autant plus marqué après le déclin du *Northern Ireland Labour Party* (NILP). Le *Progressive Unionist Party* (PUP) apparaît en 1979 mais n'est jamais une force politique majeure.

¹¹²⁴ *DOB* est l'acronyme de *date of birth*.

Standing at the P-check

The [inaudible] are on my back

I wanna leave but they won't let me go my way

Ce type d'expérience a été relaté par Gerry, l'une des personnes qui a répondu à notre questionnaire : «The RUC would stop you to ask questions (P-Checks) but that was really just part of NI society and punks were a “bit different” so may have been hassled just that bit more - but also it was seen as a bit off a laugh getting hassled by the police. Real Anarchy in the UK ». La chanson « P-Check » n'est pas d'une dénonciation politique comme on pourra le trouver, plus tard, dans l'anarcho-punk, mais de l'expression d'un sentiment de frustration envers des représentants de l'autorité qui font entrave à l'autonomie et à la libre circulation des punks, thème que l'on retrouve dans « Alternative Ulster » et « Law And Order » de Stiff Little Fingers ou « Cops » de RUDI. « Cops » démarre et se termine par le cri du slogan « SS RUC, SS RUC... ». Le morceau, écrit en réaction au traitement des punks par la RUC lors du concert annulé des Clash en 1977¹¹²⁵ attaque les forces de police non pas parce qu'elles sont associées à une quelconque forme de répression politique ou au pouvoir unioniste¹¹²⁶ mais parce que, comme l'armée, elles sont perçues comme des trouble-fête¹¹²⁷. Une chanson punk nord-irlandaise a la particularité de mettre la frustration et l'ennui ressentis par les jeunes sur le compte non pas des forces de l'ordre mais sur celui des paramilitaires républicains : il s'agit de « Fringes » des Doubt :

Living on the fringes leashed to a brainstorm

Rotting in the suburbs with no bell to ring

Shuffling along the empty carriageway

Feeling alone – hidden from everything

¹¹²⁵ Voir chapitre 1.3.4.

¹¹²⁶ Pendant toute son histoire, la grande majorité des agents de la RUC sont issus de la communauté protestante. Aussi tard que 1993, la RUC comptait moins de huit pour cent de catholiques dans ses rangs. « Royal Ulster Constabulary ». Hansard. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : http://hansard.millbanksystems.com/written_answers/1993/may/26/royal-ulster-constabulary

¹¹²⁷ Le morceau n'a jamais été enregistré dans un studio, mais il existe un enregistrement *live* de la chanson. Celle-ci est consultable sur YouTube. A cause de la mauvaise qualité de celui-ci, à part le slogan « SS RUC », il est très difficile de distinguer les paroles de la chanson. « RUDI – “Cops” – live ». *YouTube*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=X1fICxURsx8>

Red-eyed dogs crying to the virgin
 White boys dying on the street
 Mother calls, the noose is ready
 Open the grave and I'll walk in

 Crawling up the fur-lined alleyway
 Tying my flesh to the cell
 Zich leads the pack – burning in yesterday
 Don't need a ticket 'cos it's one way to hell

 Red-eyed dogs crying to the virgin
 White boys dying on the street
 Mother calls, the noose is ready
 Open the grave and I'll walk in

Les membres des Doubt viennent de Bangor, ville balnéaire située à une vingtaine de kilomètres de Belfast : le morceau exprime le sentiment de frustration et d'aliénation ressenti par le narrateur qui dépérit dans une banlieue vide (« shuffling along the empty carriageway ») et à laquelle il ne peut pas échapper (« rotting in the suburbs with no bell to ring »)¹¹²⁸. Dans la strophe qui suit, la ville est repeuplée, mais par des chiens et des cadavres qui symbolisent les auteurs et les victimes de la violence liée aux Troubles et en particulier à la campagne des paramilitaires républicains. Ceux-ci sont identifiés par la référence : « Red-eyed dogs crying to the virgin ». Ces paroles participent d'un processus d'altération (*othering*) qui codifie et fixe le corps catholique comme moins qu'humain, comme bestial et monstrueux¹¹²⁹ : l'opposition au paramilitarisme républicain se redouble d'un anti-catholicisme. La ligne suivante est plus ambiguë : le narrateur insiste peut-être sur la couleur de la peau des jeunes hommes qui meurent (« white boys ») dans le but de signaler qu'en général ce ne sont pas des corps blancs qui meurent lors de conflits armés : le narrateur estime peut-être qu'il s'agit d'une situation incongrue dans une société britannique

¹¹²⁸ Deux ans plus tard, les Specials dépeindront leur propre ville, Coventry, en de termes similaires (« Ghost Town », Two-Tone Records, 1981). En 1984, le dramaturge Stewart Parker dira de Belfast dans sa pièce *Northern Star*, basée sur la vie de Henry Joy McCracken: « It is a ghost town now and always will be, angry and implacable ghosts » (RICHTARIK, Marilyn. « Living in interesting times » dans HARRINGTON, John P, dir. *Politics and Performance in Contemporary Northern Ireland*. Amherst: University of Massachusetts, 1999, p.26).

¹¹²⁹ Voir chapitre 2.5.3.

censée être « civilisée ». La mère (« mother ») semble être une référence à l'appel républicain au sacrifice et au martyr. Il serait tentant d'y lire une allusion à Kathleen Ni Houlihan, une personnalisation de l'Irlande propre au mythe nationaliste, mais il n'est pas certain que des adolescents protestants connaissent cette référence. La troisième strophe est plus difficile à interpréter. Nous n'avons pas su comment interpréter le terme « Zilch », mais il s'avère que le nom est inventé et n'est pas censé avoir de signification précise¹¹³⁰. Mais les thèmes de la soumission et du sacrifice (« crawling up », « tying my flesh to the cell » : peut-être une référence à la prison du Maze) et de la bestialité (« fur », « pack ») continuent à être mobilisées, et sont associées à l'enfer (« burning », « hell »). Dans ce morceau, unique en son genre, le narrateur semble tenir les paramilitaires républicains pour responsables de l'ennui et de la frustration ressentis par les adolescents, alors que ce sont en général la police, l'armée ou encore les parents qui sont accusés d'entraver la liberté des jeunes. A l'instar de celles de Stiff Little Fingers, ces chansons font de la frustration des désirs des adolescents la réalité surdéterminante de la vie quotidienne des jeunes Nord-Irlandais¹¹³¹.

Les chansons qui relèvent du réalisme punk mais qui ne traitent pas des « Troubles » ou de leur impact sont plus nombreuses. On peut les classer en deux sous-catégories : celles qui concernent la vie quotidienne au sein de la scène punk – ce que l'on pourrait appeler « la vie punk » – et celles qui traitent de tout un éventail de sujets sociaux ou enjeux politiques contemporains. Parmi les morceaux sur « la vie punk », on trouve des commentaires sur la scène punk locale («

¹¹³⁰ Lorsque que nous avons demandé à l'un de nos contacts en Irlande du Nord s'il comprenait la référence, il a transmis notre question au compositeur du morceau. Celui-ci a répondu : « [It was] just a random name I saw somewhere in the 70s and it stuck in my mind . Pile of shite really ».

¹¹³¹ Il est intéressant de noter que s'il existe quelques morceaux qui dénoncent la violence des paramilitaires des deux bords (« Suspect Device » et « Wasted Life » de Stiff Little Fingers), ou celle spécifiquement liée à la campagne de la PIRA (« Wild Colonial Boy » de Ruefref, « Fringes » des Doubt), il ne semble pas y avoir pendant la période étudiée de chansons qui critiquent directement les paramilitaires loyalistes. Cela s'explique peut-être par le fait que la plupart des groupes de punk nord-irlandais qui s'inscrivent dans le courant réaliste semblent être composés majoritairement de protestants, comme a l'affirmé Dee dans un entretien que nous avons mené avec lui : « Most of the bands were Protestants. There were Catholic bands about, but quite a few » (entretien mené à Belfast, le 29/04/15). Cette hypothèse est à confirmer, mais la réticence de la plupart des punks à dévoiler leur origine ethno-nationale dans les interviews ou témoignages compliquent la tâche. S'il se confirme, ce silence sur les paramilitaires loyalistes pourrait s'interpréter de deux manières : soit les punks d'origine protestante sont plus réticents à critiquer les paramilitaires actifs dans leurs propres quartiers, de peur de représailles ; soit ils adhèrent à une interprétation unioniste-loyaliste du conflit et estiment que la PIRA et les autres groupes paramilitaires républicains sont les principaux responsables de la violence.

Newer Wave '79 » des Ex-Producers, « Bondage in Belfast » des Androids et « Gangland Warfare » des Outcasts), un hommage aux groupe américain les New York Dolls (« Lipstick Heroes » des Androids), une référence à l'inhalation de colle (« Overcome by Fumes » de RUDI), un morceau sur la posture scénique du musicien punk (« Johnny Can't Play (But He Knows How To Pose) » de Acme), des chansons sur l'industrie de la musique et l'ambition de faire carrière (« Number One » de RUDI et « Rough Trade » de Stiff Little Fingers), et finalement des compositions sur le traitement des punk par les autres jeunes (« Spidermen » de White Noise) ou sur leur couverture par les médias locaux (« We're Only Monsters » des Co-Ordinates et « BBC-UTV » de White Noise) . Nous nous concentrerons sur « Newer Wave '79 » des Ex-Producers, sur « Bondage in Belfast » des Androids et sur « Gangland Warfare » des Outcasts, car ces morceaux portent sur la scène punk locale nord-irlandaise. La chanson des Outcasts glorifie la violence de la scène punk :

Walking by the Harp on Saturday night
[Daughters ?] on the corners, keeping out of sight
To the boys I'm looking over
I'm dying for a fight
It's just another Belfast Saturday night
I'm on the corners itching for a fight
The cops all know it, everybdy knows it
Scream and shout it
Tell your mate, don't be late

C'est la seule chanson punk de notre corpus qui célèbre la violence affectant les punks plutôt que de dénoncer leurs auteurs. La violence est décrite comme une caractéristique banale de la vie punk à Belfast : il n'est sans doute pas surprenant que les Outcasts soient à l'origine d'une telle chanson, étant donné que les membres du groupe contribuent activement à la violence de la scène, comme nous l'avons déjà constaté¹¹³². Par ailleurs, la glorification de la violence est typique du courant où du punk, genre vers lequel tendent les Outcasts après leur émergence au début des années 1980. « New Wave '79 » des Ex-Producers, enregistré en 1979, est une chanson dont le style musical ressemble à celui des Ramones. Le second couplet est inaudible, mais d'après les

¹¹³² Voir chapitre 1.5.1.5.

notes de pochette et les paroles du premier couplet et du refrain, que nous avons pu retranscrire, il s'agit d'une critique des punks qui font preuve de snobisme :

I'm real hardcore
I look so good
I'm really mean
I never smile
I don't (mind) every time I spit on you
I've seen The Star, I'll see it through
Well who are you trying to kid?
Well who are you trying to kid?
New wave '79
6-7-8 behind
I can have a real big time
New wave '79

La chanson critique la tendance de certains punks à imiter les pratiques et la tenue des punks londoniens, telles qu'elles sont décrites dans les tabloïdes (« The Star » est une référence au *Daily Star*). Elle fait écho à certains témoignages que nous avons abordés dans le chapitre sur la tenue¹¹³³, où les punks de la première heure déplorent ce qu'ils voient comme une standardisation de la tenue et des pratiques punk à la fin de la décennie. Dans le refrain, le narrateur semble indiquer qu'il n'a pas besoin d'adopter cette posture pour s'amuser et passer du bon temps. L'authenticité des punks « snobs » est remise en question : « Well who are you trying to kid? ». Dans la subculture punk, surjouer ou « en faire trop » ne confère pas un certain capital subculturel mais, au contraire, peut inspirer le ridicule¹¹³⁴. Les mots « big time » sont un hommage à la chanson du même nom de RUDI¹¹³⁵, et constituent une référence interne à la scène nord-irlandaise. Cela sous-entend que le narrateur prend comme source d'inspiration et comme cadre de référence la scène locale plutôt que de porter son regard sur Londres. Cette réflexivité du punk – qui se manifeste également dans le morceau « Alternative Ulster » de Stiff Little Fingers – soulève la question du rapport de la scène nord-irlandaise à la métropole et la dichotomie *provincial /*

¹¹³³ Ce type de critique des « poseurs » n'est pas cantonné au punk rock. Ecouter « Dedicated Follower of Fashion » de The Kinks (Pye, 1966).

¹¹³⁴ Voir l'article du *Belfast Newsletter* sur la tenue des Outcasts, chapitre 2.3.1.

¹¹³⁵ Notes de pochette. *Shellshock Rockers*, Spit Records, 2012.

parochial, sur laquelle nous reviendrons. Une forme de fierté locale est exprimée aussi dans la chanson « Bondage in Belfast » des Androids :

Bondage in Belfast

Can it be true?

Two thousand [taig] boys

All sniffing glue

Rebellion recruiting

From the dole queue

All dressed in leather

Coming for you. [Refrain]

[Into] the boredom

Live your life fast

With your kind of energy

It wouldn't last

Fighting policemen

It was all the rage

You had to do that sort of thing

When you were the age.

[Refrain]

Someday in the future

maybe we'll look back

we'll say we had a laugh

[inaudible]

we'll still be the same people

but we'll fight for different things

like those who found the freedom

in 1978.

[Refrain x2]

L'expression « Bondage in Belfast », qui est le titre donné à la chanson et qui apparaît dans le refrain, joue sur la polysémie du mot *bondage* pour établir un contraste entre la ville de Belfast, qui est perçue comme une prison (*bondage* signifie « servitude »), et l'émergence d'une subculture et d'une scène punk en Irlande du Nord (les vêtements de bondage font partie de la tenue punk).

L'arrivée des punks à Belfast apparaît comme une invasion ou une insurrection. Les punks sont nombreux (« two thousand ») mais leurs rangs vont grossir davantage puisqu'ils recrutent parmi les chômeurs. Le narrateur prévient le narrataire que ces personnages menaçants (« all dressed in leather ») vont le pourchasser. Le refrain, répété quatre fois dans la chanson, s'inspire des discours hyperboliques des médias qui, en 1976 et 1977 surtout, considèrent ou feignent de considérer que le punk constitue une menace pour l'ordre moral. Le premier couplet insiste sur la nécessité de « vivre vite » (« live fast »). Mais le passage brutal au prétérit (« wouldn't last », « was », « had to », « were ») resitue le narrateur après l'action : il y a une mise à distance de la pratique des punks. Plutôt que d'appeler à se confronter à la police au moment présent, le fait de se battre avec les agents de police est perçu comme une pratique révolue qui est un phénomène de mode (« It was all the rage ») et un rite de passage limité à une certaine tranche d'âge (« You had to do that sort of thing / When you were the age »). Cette distanciation se poursuit dans le deuxième couplet : le narrateur associe ses narrataires à lui en employant la première personne du pluriel et les amène à se tourner vers l'avenir et à imaginer comment sera perçu le présent. Le punk est vu comme une force positive qui est à la fois une opportunité pour se divertir (« we had a laugh ») et un phénomène émancipatoire (« those who found the freedom / in 1978 »). Selon le narrateur, les valeurs des punks ne changeront pas même si les luttes auxquelles ils participeront seront différentes. « Bondage in Belfast » se démarque par son caractère réflexif. D'une part, la chanson anticipe dès 1978 la nostalgie que suscitera le premier moment punk ; le processus de mémorialisation s'enclenche alors que la première vague de punk ne s'est pas encore essoufflée, du moins en Irlande du Nord. Par ailleurs, le morceau participe d'un processus d'historisation de l'expérience punk non pas en l'inscrivant dans une histoire punk – l'avenir du punk est alors incertain – mais en la fixant comme un point de départ, le moment où l'on a fait table rase du passé, le *Year Zero* associé à l'année 1977 et qui est souvent évoqué par les punks de la première vague et par la presse musicale britannique. Contrairement au punk « pop » atemporel et ahistorique, « Bondage in Belfast », s'inscrit dans le temps historique (maintenant) et dans l'espace réel et local (ici). Si le narrateur semble juger que le punk ne durera pas – après tout, les journaux le déclarent « mort » en 1977 – il semble convaincu que son esprit survivra. Il estime que les punks survivront à la scène punk ; ils conserveront leur attitude contestataire mais se livreront à de nouvelles luttes. Cette vision porteuse d'espoir contraste avec le nihilisme du *No Future* des Sex Pistols que certains punks prendront à la lettre, au prix de leur santé et parfois de leur vie. Pour le

narrateur, l'aventure punk n'est pas une fin en soi, et cette position est intenable sur le long terme : « Live your life fast / With your kind of energy / It wouldn't last ». La devise « Vivre vite, mourir jeune » est rejetée. Avec « Bondage in Belfast », la journée sans lendemain se transforme en « New Wave '79 » ; l'éternel présent du punk « pop » cède la place à un avenir dont les contours seront dessinés par de nouvelles révoltes.

Les luttes que promet « Bondage in Belfast » ne sont pas reléguées à l'avenir, mais trouvent leur expression dans de nombreux morceaux de punk nord-irlandais, qui traitent d'enjeux sociaux et politiques contemporains. Nous n'allons pas dresser une liste complète de toutes les thématiques qui apparaissent dans ces chansons, mais nous présentons ci-après celles qui apparaissent de manière récurrente. Ainsi, « White Noise » de Stiff Little Fingers (que nous avons déjà mentionné), « Suggestions » de Acme et « Smash The Front » de Stalag 17 sont toutes des chansons antifascistes, qui dénoncent le racisme et en particulier le National Front. « Mercenary » des Co-ordinates et « Cause or consequence » de Victim, « Capital Letters » de Ruefrefx et « Tin Soldiers » de Stiff Little Fingers sont des morceaux antiguerre, qui dénoncent le militarisme et les guerres à l'étranger plutôt que le conflit ou la présence de soldats en Irlande du Nord. « Hits and Misses » de Stiff Little Fingers s'attaque à la violence conjugale et « Disco » des Co-ordinates dénonce les attaques contre les femmes dans la ville anglaise de Coventry, où étudie l'un des membres du groupe. « Survival » des Defects et « Fly the Flag » de Stiff Little Fingers s'en prennent à la cupidité de l'ère thacthérienne qui s'annonce, et « Deprived » des Defects, comme son nom l'indique, traite de la misère sociale. « Nine to Five » des Androids et « Live in Pain » des Defects sont des chansons « anti-travail » (« Why must I suffer such a strain / I wasn't made for the factory / I don't need security / I just want to follow my rules », chantent les Defects). « Prelude » des Co-ordinates, « College Boys » de White Noise, « Don't Wanna Be No Adult » des Outcasts et « Future Plans » de Shock Treatment concernent l'avenir et notamment l'angoisse de devoir rejoindre le monde adulte ainsi que la peur de se retrouver au chômage. Dans « I Can't Cope » de Protex, le narrateur trouve sa vie adolescente intolérable et ne peut pas grandir. « Safe As Houses » de Stiff Little Fingers et « Jealousy » de Acme critiquent le fait de se marier et de fonder une famille. « On the Line » de Shock Treatment, « Schooldays » des Starjets et « Teenagers » des Sect portent un regard nostalgique sur l'enfance que les narrateurs de ces chansons laissent derrière eux, alors que « Justa Nother Teenage Rebel » des Outcasts, « Gotta Getaway » de Stiff Little Fingers et « Parents » des Idiots expriment le désir de s'émanciper de l'autorité parentale.

Les chansons que nous avons mentionnées jusqu'ici relèvent d'un style de punk réaliste qui s'attache à décrire la vie quotidienne dans un espace public, les relations sociales qui s'y déroulent, les pressions que subit l'individu de la part de divers sujets de pouvoir, et les sentiments qui en découlent. Mais il y a un type de relations que nous n'avons pas encore abordé : les relations sexuelles.

3.2.2.4. *Le discours punk sur la sexualité*

Si les chansons pop ont tendance à faire référence à la sexualité par allusion ou dans le cadre d'un discours conventionnel sur l'amour romantique – et il y a des morceaux qui adoptent ou parodient ce registre dans notre corpus – le rock s'attache à évoquer la sexualité de manière plus directe¹¹³⁶, comme le soulignent Simon Frith et Angela McRobbie dans un célèbre article sur le rock et la sexualité :

Built into the original rock aesthetic was the idea that sexual feelings/preferences/desires/anxieties were either expressed (a good thing) or concealed (a bad thing). Sexuality was either spoken out—lustily, painfully—or made false by pop's treacly, romantic norms¹¹³⁷.

Or le rock est un genre dont les femmes ont longtemps été absentes. La voix prédominante est celle des hommes, en général hétérosexuels ou présentés comme tels. Tout au long de l'histoire du rock, et avant l'émergence du punk¹¹³⁸, les thématiques des chansons rock portant sur la sexualité sont restées plus ou moins les mêmes : « old rock 'n'roll truths of sex and gender—rutting, romantic men, mysterious, deceptive women. »¹¹³⁹. Loin de reconfigurer les relations entre

¹¹³⁶ Laing explique ainsi la différence qu'il établit entre les catégories « relations romantiques et sexuelles » et « sexualité » de son tableau : « In the first category, the vocalist is concerned with those 'affairs of the heart' that make up the conventional discourse of romantic love. Usually the beloved, would-be beloved or ex-beloved is addressed directly. [...] A lyric of 'sexuality' is one where the specifically sexual is given precedence over the sentimental, if indeed that appears. It is characteristically a lyric of lust, obsession or disgust. Often, the vocalist is a commentator of sexual behaviour of some kind ». LAING, Dave. *Op. cit.*, p. 41.

¹¹³⁷ FRITH, Simon, Angela MCROBBIE, Angela. « Rock and sexuality » dans FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew, dir. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Londres : Routledge, 2000, p. 360-1.

¹¹³⁸ Néanmoins quelques groupes et artistes ont exprimé des formes de sexualités ou incarné des postures non-hétéronormatives, notamment The Velvet Underground et David Bowie. L'un des plus grands hits de rock'n'roll, « Tutti Frutti » de Little Richard (Specialty, 1955), concerne en réalité des relations sexuelles avec un homme, mais les paroles originales ont été modifiées pour que la chanson puisse être commercialisée.

¹¹³⁹ FRITH, Simon, Angela MCROBBIE, Angela. « Rock and sexuality » dans FRITH, Simon *et al.* *Op. cit.*, p. 361.

les sexes, le rock, comme les autres genres de musique populaire auxquels il est apparenté, est empreint de misogynie :

The explicitness of rock and roll from Presley's pelvis on struck an important blow against small town puritanism, but rock and roll is a celebration of male machismo sexuality. This has a distinct notion of a woman's place, whether in the sexuality of Rhythm and Blues, the woman's need of a man in blues singing, or the nostalgic, conservative ideology of country music¹¹⁴⁰.

La posture machiste du rocker (et des narrateurs des chansons rock) a été qualifiée par Simon Frith et Angela McRobbie de *cock rock*, terme qu'ils définissent ainsi :

By "cock rock" we mean music making in which performance is an explicit, crude, and often aggressive expression of male sexuality—it's the style of rock presentation that links a rock and roller like Elvis Presley to rock stars like Mick Jagger, Roger Daltrey, and Robert Plant. Cock rock performers are aggressive, dominating, and boastful, and they constantly seek to remind the audience of their prowess, their control¹¹⁴¹.

Le punk a une approche différente. La misogynie ne disparaît pas, mais les narrateurs ne sont plus des figures séduisantes, irrésistibles ou priapiques, mais des « ratés » et des « losers »¹¹⁴², comme le souligne John Mullen : « The typical narrator from a rock and roll song was the young man sure of his success with the girls, that of progressive rock the spiritual ascetic poet. The punk narrator is often a bitter, sarcastic loser, and sarcasm in popular music had before that time been very rare. ». Le narrateur punk révèle des aspects de la sexualité dont le narrateur rock a rarement voulu admettre l'existence. Dans notre corpus, il y a assez peu de chansons qui portent sur la sexualité – contrairement aux morceaux évoquant les « relations amoureuses et sexuelles » – mais lorsque les narrateurs punk traitent de ce thème, c'est de manière péjorative. Ainsi, le narrateur de « The Prince of Pleasure » de RUDI associe uniquement des caractéristiques négatives à la sexualité :

Temptation, temptation

¹¹⁴⁰ BRAKE, Mike. *Op. cit.*, p. 174.

¹¹⁴¹ FRITH, Simon, Angela MCROBBIE, Angela. « Rock and sexuality » dans FRITH, Simon *et al. Op. cit.*, p. 317-332. Dans cet article, ils nomment également Phil Lynott, le chanteur du groupe dublinois Thin Lizzy. Pour une discussion des représentations de la masculinité dans le rock irlandais, voir CAMPBELL, Sean. « From "Boys" to "Lads": Masculinity and Irish Rock Culture ». *Popular Musicology Online*, 2013, vol. 2.

¹¹⁴² *Loser* est d'ailleurs l'une des connotations du terme punk dans la langue argotique américaine.

Envy, envy
The prince, the prince, the prince of pleasure
The prince, the prince, the prince of pleasure
Jealousy, jealousy
Greed, greed
The prince, the prince, the prince of pleasure
The prince, the prince, the prince of pleasure

Aucun contexte n'est donné : la sexualité est sous-entendue par le titre et le refrain. Les noms qui apparaissent dans les couplets – deux dans chaque couplet, répétés deux fois chacun – semblent être tirés d'une liste de péchés capitaux. Le narrateur semble donner un avertissement : les plaisirs auxquels s'adonnent le prince ont des effets négatifs. En valent-ils alors la peine ? Il n'est pas étonnant que le rapport punk à la sexualité soit parfois décrit comme puritain. Dans une discussion de l'éthique sexuelle punk, Mark Sinker, écrivain pour le *Wire* et le *NME*, décrit l'attitude qu'il a lui-même adopté vis-à-vis de cette question lorsqu'il était un jeune punk :

I was as nay-saying as any Puritan Iconoclast, as indirect in my pleasure-seeking as any medieval flagellant—except of course that all my forbiddings only ever applied to me. The better to enjoy the amplified specifics of teendom right up to the last possible moment—why pretend to be adult before we had to be?—I committed myself to cranky little-old-man-dom. No drink, no smoking, no drugs, no sex¹¹⁴³.

Dans une interview, Jon Savage, qui participa à la scène punk londonienne, rejette l'idée que le punk aurait été « sexy »: « I thought punk was quite puritan, really. I didn't have a very good time during punk. I spent a lot of time feeling I was worthless... it still wasn't great to be gay in the late Seventies »¹¹⁴⁴. Cette remarque ne s'applique pas seulement au rapport de l'homosexuel punk à la sexualité. Simon Reynolds rapporte les propos suivants concernant John Lydon :

In *Sounds* [magazine], the self-confessed “sexless little beast” decreed sex “definitely over-rated. I think the human body's vile and I wish everybody would appreciate that. Look at people's faces: they're vile, big, spotty blotches¹¹⁴⁵.”

¹¹⁴³ SINKER, Mark. « Concrete, so as to self-destruct: The etiquette of punk, its habits, rules, values and dilemmas » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 125-126.

¹¹⁴⁴ NYONG'O, Tavia. *Op. cit.*, p. 108-109.

¹¹⁴⁵ REYNOLDS, Simon. *Rip It Up and Start Again: Postpunk, 1978-1984*. Londres : Faber and Faber, 2006, p. 219.

Ce témoignage confirme les propos de Claude Chastagner qui affirme dans *De la culture rock* que « le punk est austère, puritain, asexué. Son regard sur le plaisir, sensuel ou sexuel, est amer et désabusé »¹¹⁴⁶. Cette attitude imprègne toute l'iconographie punk, qui prend forme grâce à Malcolm McLaren, Westwood et les jeunes fashionistas iconoclastes du Bromley Contingent :

Printed in brown on pink, or red on green, these [pornographic] images were simple but complex: as McLaren and Westwood knew, there was a world of difference between an image in a brown-bag pornzine and a silk-screen blow-up worn in public display. The effect could be curiously asexual. Both McLaren and Westwood had strong elements of puritanism in their own sexual make-up, and their blow-ups of fetish imagery were polemical, a comment on the images' primary use. The overt sexuality became an abstraction of sex¹¹⁴⁷.

Savage évoque ici les t-shirts et autres vêtements sur lesquels sont imprimés les images pornographiques de cowboys imaginés par l'artiste finnois Tom of Finland, mais cette observation s'applique à toutes les créations de McLaren et Westwood qui intègrent des images et artefacts d'inspiration pornographique. L'affichage et la déterritorialisation de formes de sexualité encore perçues comme déviantes n'ont pas tant la conséquence de rendre la sexualité « abstraite » que de l'enlaidir. Le punk représente la sexualité de manière débordante, grotesque et abjecte. Affichée au grand jour, elle paraît laide ; les corps monstrueux ne stimulent pas le désir. Ils provoquent le dégoût, l'abjection¹¹⁴⁸. La sexualité punk constitue, selon Chastagner, un « refus de la jouissance, répudiation désespérée du « jouissez sans entraves » de de Mai 68 » et des hippies¹¹⁴⁹. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas d'orgasme, mais celui-ci est purement mécanique. C'est la définition ancienne de ce terme qui s'applique : « état de tension, d'excitation, de turgescence d'un tissu ou d'un organe »¹¹⁵⁰. Lorsqu'il y a des rapports sexuels, ce n'est pas avec l'autre, mais avec des parties de son corps, comme l'illustre ce témoignage livré par Jane « Suck » Jackman, une punk de la scène londonienne interviewée par Savage : « I became asexual, I think many people were, it was an incredibly asexual movement. All I remember is loads and loads of blow-jobs »¹¹⁵¹. Alors que les hippies, à travers la musique psychédélique et les substances psychotropes, cherchent à effacer

¹¹⁴⁶ CHASTAGNER, Claude. *De la culture rock*. Paris : Presses universitaires de France, 2016, p. 71.

¹¹⁴⁷ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 100-101.

¹¹⁴⁸ Voir la deuxième partie de notre thèse.

¹¹⁴⁹ CHASTAGNER, Claude. *Op. cit.*, p. 71.

¹¹⁵⁰ CNRTL. *Op. cit.*

¹¹⁵¹ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. p.331

les frontières entre les corps – « Love is all and love is everyone » chantent les Beatles dans « Tomorrow Never Knows »¹¹⁵² – les punks tiennent le corps de l'autre à distance. L'orgasme, s'il a lieu, survient souvent sans l'autre. Ainsi, « Orgasm Addict » des Buzzcocks traite de masturbation compulsive. Dans d'autres morceaux, le corps de l'autre suscite le désir, mais seulement lorsqu'il est observé de loin : on veut jouir du corps de l'autre, mais seulement si l'autre est absent ou inaccessible. Le narrateur de « I Spy » de RUDI épie l'objet de ses affections :

Watching you
Is what I've got to do
To endure my peace of mind
Every day and every single night
I have to keep a watch on you
I spy, I spy you
Walking down the street
I spy, I spy him
It's just a lie

Plusieurs chansons des Undertones ont également des relents de scopophilie : « Teenage Kicks », « Here Comes The Summer », « Hypnotised »... A l'extrême, le corps de le l'autre ne devient un objet désiré que lorsqu'il est sans vie. Les Outcasts évoquent la nécrophilie dans « The Cops Are Coming » :

I'm glad I killed you babe
I'm glad that you are dead
I'm glad you'll breathe no more
I'm glad there's a knife in your head
'Cause I think I'll make love to your dead body on the bloody floor

Les narrateurs punks ne sont pas des *cock rockers*. Ils se vantent rarement de leurs prouesses ; dans notre corpus, le narrateur nécrophile de « The Cops Are Coming » constitue une des seules exceptions. Entourés de corps qui les repoussent ou de corps qui leur sont inaccessibles, les punks sont d'éternels frustrés. Le discours punk nord-irlandais sur la sexualité peut s'expliquer en partie par le fait que ceux qui composent ces chansons sont en général des adolescents, parfois

¹¹⁵² *Revolver*, Parlophone, 1966.

très jeunes, qui découvrent encore leurs corps. Ils fréquentent par ailleurs des lieux où la sexualité est une affaire publique ou semi-publique : la nuit, les punks partagent le centre-ville de Belfast avec les prostituées ainsi que la communauté homosexuelle. Le Harp est un bar à striptease qui diffuse des films pornographiques. A Derry, des prostitués des deux sexes sollicitent les clients du Casbah et du Cavern. Les punks, pour la plupart mineurs, ne restent que des spectateurs, d'autant plus que solliciter à des fins de prostitution est interdit par la loi ; même lorsque les actes homosexuels sont dépénalisés en Irlande du Nord en 1982, cela ne concerne que l'activité sexuelle entre personnes âgées d'au moins vingt-et-un ans, et dans un cadre privé¹¹⁵³. L'évocation de la frustration sexuelle est peut-être également une manière de symboliser une aliénation et une frustration plus large, dans une société où le consensus d'après-guerre s'effrite (à l'échelle du Royaume-Uni) et où les corps sont séparés et ségrégués (à l'échelle de l'Irlande du Nord). Mark Sinker établit un lien semblable entre frustration sexuelle et existentielle :

It should be remembered that we had all grown up with dreams of the [atom] Bomb at night; we had been promised sex with Others—with aliens, mutants, the unimaginably brilliant and strange future—and we WEREN'T getting any¹¹⁵⁴.

Pas de sexe – *No Future*. En raison de la manière dont est abordée la sexualité dans ces chansons, celles-ci peuvent être associées au registre réaliste. En effet, il s'agit d'une « tentative pour exprimer la réalité » du désir et de l'acte sexuel, de manière tangible, et tels qu'ils sont perçus par les narrateurs – et sans doute, dans une certaine mesure, par les auteurs – de ces morceaux. L'amertume, l'abjection, et la frustration sont les émotions qui prédominent.

3.2.2.5. *La chanson de mépris*

Le ton amer et pessimiste du discours que tient le punk réaliste sur la sexualité ainsi que sur la vie quotidienne dans l'espace public et politique traverse également la vision punk des relations interpersonnelles qui se déroulent dans le cadre de la sphère intime. Exprimées le plus souvent à la deuxième ou à la troisième personne, elles diffèrent des chansons classées dans la catégorie « relations amoureuses et sexuelles » par la nature des émotions évoquées et le ton sur

¹¹⁵³ « The Homosexual Offences (Northern Ireland) Order 1982 ». *Legislation.gov.uk*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.legislation.gov.uk/nisi/1982/1536/contents>

¹¹⁵⁴ SINKER, Mark. « Concrete, so as to self-destruct: The etiquette of punk, its habits, rules, values and dilemmas » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 133.

lequel elles sont exprimées. Dans les chansons d’amour, le narrateur s’adresse à un amant, un ex-amant ou à une personne qui ne partage pas ses sentiments et adopte un ton jubilatoire ou pathétique selon la nature de la relation. Dans la grande majorité des chansons réalistes qui traitent de relations interpersonnelles, l’émotion qui prédomine est la haine ou le mépris, et le ton est accusateur. Par commodité, nous appellerons donc ces morceaux « chansons de mépris » – même si, en réalité, les émotions vont de la désapprobation jusqu’à la haine. Les cibles de ces chansons ne sont pas forcément des personnages avec lequel le narrateur a entretenu – ou a voulu entretenir – des relations romantiques. Cependant, parmi les morceaux de notre corpus qui sont des chansons de mépris, quatorze sont adressées à des femmes¹¹⁵⁵. Celles-ci sont dans la majorité des cas soit des ex-petites amies, soit des femmes dont le corps est inaccessible au narrateur. La frustration sexuelle que nous avons évoquée dans le chapitre précédent se transforme souvent en agressivité envers ces femmes : les chansons de mépris de ce type sont donc toutes empreintes de misogynie¹¹⁵⁶. Celle-ci est parfois sous-jacente : les hommes considèrent que l’amour des femmes leur revient (« A Place In Your Heart » de Protex) ou, à l’instar du narrateur dans la chanson « Girls Don’t Like It » des Undertones, considèrent que les femmes sont des tentatrices qui provoquent sexuellement sans jamais livrer leurs corps :

The girls want to know what we're going to do now
 Always up to things we're not supposed to allow
 Leading us on, telling us no
 Making us stop instead of letting us go
 But what else can you do if the girls don't like it?

¹¹⁵⁵ « Bad News » (Acme), « Bitch (The Defects), « Love You for Never » (The Outcasts), « The Princess Grew up a Fro »g (The Outcasts), « School Teacher » (The Outcasts), « A Place In Your Heart » (Protex), « Just Fade Away » (Stiff Little Fingers), « I’m Not Your Type » (The Tinopeners), « You Should Be So Lucky » (No Sweat), « Spiteful Sue » (The Outcasts), « True Confessions » (The Undertones), « Girls Don’t Like It » (The Undertones), « Girls That Don’t Talk » (The Undertones).

¹¹⁵⁶ La journaliste rock Vivien Golman souligne la misogynie du punk – qu’elle appelle *new wave* – dès 1977 : « The hypocrisy of the New Wave is even more distasteful when you consider its selfrighteously leftist stance. There’s a remarkably high percentage of sexist men for a supposedly progressive movement. Ex-hippies shake their heads in disappointed wonder at this sudden resurgence of a first-base-second-base mentality they’d assumed was extinct since before the Summer of Love. Apparently it’s easier for yer typical forward-thinking New Waver to ignore the most crucial political struggle of our times the fight for women’s independence than to wash their own socks ». GOLDMAN, Vivien. *Sounds*, 02/04/77. *Rock’s Backpages*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l’adresse : www.rocksbbackpages.com/Library/Article/punkrock

Dans d'autres morceaux, la misogynie est pleinement assumée : le narrateur de la chanson « I'm Not Your Type » des Tinopeners chante : « Some people say that you're a whore / But I don't care now anymore ». « Who do you think you are? / You're just a pretty ole stuck up bitch » crache le narrateur de « You Should Be So Lucky » du groupe No Sweat. « That girl's a bitch / I don't want to know her / Get her outta my sight », entend-on dans « Bitch » des Defects. Dans plusieurs morceaux des Outcasts, le ton est vindicatif : la voix de l'interprète, Greg Cowan, est pleine de mépris dans « Spiteful Sue » et « School Teacher ». Dans « The Princess Grew up a Frog », le narrateur se réjouit du fait qu'une petite fille adulée par sa famille en raison de sa beauté se transforme en adolescente boutonneuse. La jeune femme qui est la cible de la chanson « You're a Disease » est, elle aussi, décrite en des termes abjects, puisqu'elle est comparée à une maladie contagieuse :

You're a disease, babe
You're a disease
You're a disease, babe
Your face's a disease
I don't want to catch

Dans « The Cops Are Coming », chanson que nous avons déjà évoquée, le narrateur tue sa petite amie lorsqu'il apprend qu'elle le trompe ; il lui plante alors un couteau de cuisine dans la tête et a des relations sexuelles avec son cadavre. Dans tous ces morceaux, les femmes sont méprisées, insultées et, dans notre dernier exemple, tuées, lorsque leur le corps n'est pas (ou plus) accessible aux narrateurs¹¹⁵⁷. Avec de telles chansons, on est « au cœur de la révolte adolescente, révolte apolitique et égoïste, révolte de petits mâles qui cherchent à s'émanciper de leurs mères et à dominer leurs copines »¹¹⁵⁸.

Cependant, les femmes ne sont pas les seules personnes à être la cible des chansons de mépris. Les jeunes punks expriment également leur frustration vis-à-vis de l'autorité parentale à laquelle ils rêvent de se soustraire. Dans « Overcaring Parents » des Moondogs, le narrateur reproche aux parents de la jeune femme sur laquelle il a jeté son dévolu de la garder enfermée :

¹¹⁵⁷ Il convient de préciser que la misogynie n'est pas une caractéristique propre au punk rock nord-irlandais – elle est particulièrement flagrante dans les premiers albums du groupe anglais des Stranglers.

¹¹⁵⁸ CHASTAGNER, Claude. *Op. cit.*, p. 67.

Why don't you realise
That you're overcaring?
Why don't you let her have the love
Which you should be sharing ?

Dans « Gotta Getaway » de Stiff Little Fingers, le narrateur considère que ses parents sont une entrave à ses ambitions :

Gotta, gotta getaway
Gotta, gotta getaway
You know there ain't no street like home
To make you feel so all alone
Too many folks to tell you what to do
But they don't speak the same language as you
They want to have me here
Have me and hold me near
Hold me down, fasten and tie
But the cars are all flashing me
Bright lights are passing me
I feel life passing me by
The fuss is buzzing in my head
Father argued and my mother begged
It's not their words ain't tugging me
Gotta stretch them, break them, get myself free
They wanna have me here
Have me and hold me near
Hold me down, fasten and tie
But the cars are all flashing me
Bright lights are passing me
I feel life passing me by

Les parents sont présentés comme égoïstes et possessifs ; ils ne comprennent pas leur enfant et le harcèlent constamment. Le domicile familial est un carcan qui empêche le narrateur de rejoindre le monde extérieur et de tracer son propre chemin. A l'inertie de la sphère domestique le narrateur oppose un monde palpitant et frémissant. Comme la mère qui apparaît dans les

chansons des Undertones¹¹⁵⁹, les parents symbolisent également la communauté locale, qui impose aux jeunes ses dictats : « Too many folks to tell you what to do ». L'insensibilité du monde adulte devant l'adolescent est également le thème de l'un des premiers singles des Outcasts :

I was born in 1959
I see no point in being alive
I see no point in being clean
I see no point in anything

Oh Mummy always seemed to be there
To wash and scrub little Jackie's hair
To pick off the dandruff from his scalp
To give him pills when he's ill
Oh Mummy doesn't seem to realize
Little Jackie is not a problem child

She asked the doctor what's wrong with him
The doctor says
Oh another teenage rebel
Another spotty problem kid
Another teenage rebel

Oh take the teenage rebel away
Oh another teenage rebel
Another spotty problem kid
Another teenage rebel
Oh take the teenage rebel away
Rebels, teenage rebels
Rebels, teenage rebels

No!
Are sums for the crazy? No!
Are churches for the Godly? No!
Are rules for the unruled? No!
Are rules for the unruled? No!

¹¹⁵⁹ Voir ci-dessous, chapitre 3.2.4.2.

Are rules for the unruled? No!
And the teachers cannot understand
Why the pupils are not beyond good command [sic]
They ask the shrinks what's wrong with us
The shrink says
Oh another teenage rebel
Another spotty problem kid
Another teenage rebel
Oh take the teenage rebel away

Le ton est annoncé dès les premières lignes : le *dirty protest* de l'adolescent signale son rejet de l'autorité parentale. Les attentions et soins de la mère sont perçus comme un asservissement. Le petit Jackie a dû se rebeller contre cette emprise, puisque sa mère l'emmène chez le médecin, qui déclare qu'il est un adolescent rebelle ; les enseignants et psychiatres arrivent au même constat à propos de tous les adolescents. Curieusement, le narrateur rejette cette étiquette plutôt que de la revendiquer, comme on pourrait s'y attendre dans une chanson punk : « Little Jackie is not a problem child », insiste-t-il. Le monde adulte, perplexe, désire malgré tout se débarrasser de cette jeunesse boutonneuse et pénible. Le sens exact des paroles du quatrième couplet (« Are sums for the crazy ? », etc.) n'est pas clair, mais elles constituent un réquisitoire balbutiant contre trois choses qui, pour le narrateur, symbolisent le monde adulte : l'école, la religion et les règles. Dans « Parents » des Idiots, plutôt que de se lamenter sur l'incompréhension des générations précédentes, le narrateur appelle à la rébellion contre les parents :

Do you really like your parents?
Do you really care?
Don't you really wish that sometimes
They weren't there?

Ces chansons concernant les parents participent d'un discours qui place la lutte générationnelle au cœur de la révolte punk, comme le souligne Martin McLoone : « Like punk elsewhere, indeed like all post-war youth subcultures, the Belfast punks articulate a general anti-establishment philosophy—a rebellion against conformity in general and against their parents in

particular¹¹⁶⁰ ». Ce rejet de l'autorité parentale et du monde adulte prend tout son sens lorsque l'on considère le fait que les punks de la scène nord-irlandaise semblent avoir été particulièrement jeunes, et vivent pour la grande majorité d'entre eux chez leurs parents ; beaucoup sont encore en âge d'aller à l'école.

Cinq des chansons de mépris qui apparaissent dans notre corpus concernent des personnes faisant preuve d'arrogance ou d'une fierté que le narrateur trouve excessive ou mal placée. Il s'agit d'un type de chansons qui existe déjà dans le rock¹¹⁶¹. Dans « Whizz Kids » des Undertones, le narrateur tourne en dérision les groupes musicaux qui rencontrent un succès commercial et financier du jour au lendemain, et les prévient que celui-ci ne durera pas :

So now you've reached the top
Sweet success is all you've got
Well holidays don't last long
Enjoy it now before its gone

Cet avertissement traduit sans doute également une inquiétude et un certain malaise vis-à-vis de la réussite inespérée des Undertones eux-même. Le narrateur de « Popularity » de Protex (« Popularity, funny thing / It all depends where you're seen / It all depends on the things you say ») et de « Big Time » de RUDI (« You drive your daddy's car / but you drove us all too far / You've got so many things ») déplore le fait que la popularité soit conférée par l'apparence physique et la possession d'objets de consommation. Le jeune homme que « Big Time » prend pour cible commet deux fautes : en plus de faire preuve d'arrogance, il ne paie jamais sa tournée :

You've always got some money
But you never buy me drinks
You always dress so slick and neat
And everybody thinks
Big time
You ain't no friend of mine

¹¹⁶⁰ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 35.

¹¹⁶¹ Ecouter par exemple « A Well Respected Man » et « Dedicated Follower of Fashion » des Kinks (Pye Records, 1965 et 1966, respectivement).

Les vêtements sont une source de jalousie qui apparaît également dans la chanson « Male Model » des Undertones qui se moque d'un homme qui voudrait être mannequin :

When I was young I never wanted toys
Things like that were for little boys
My mamma got me clothes for her favourite son
Freemans item A page 61¹¹⁶²
I wanna wanna be a male model
I wanna wanna be a male model
I wanna wanna be a model, model

Alors que dans « Big Time », le narrateur punit l'hubris du narrataire en lui annonçant qu'il ne le considère plus comme un ami, la chanson « Male Model » le fait en laissant entendre que le mannequin en herbe est homosexuel : il est trop proche de sa mère, ne s'intéresse pas aux jouets pour garçons et lit la presse féminine (« I read women's magazines for fashion sense »). De tels relents homophobes apparaissent également dans la chanson « My Perfect Cousin », du même groupe. Comme le mannequin, le cousin est décrit comme trop proche de sa mère (« His mothers little golden boy »). Il attire l'attention des jeunes femmes mais il ne se montre pas intéressé par leurs avances :

Playing along with the art school boys
Girls try to attract his attention
But what a shame, it's in vain, total rejection
He will never be left on the shelf
'Cause Kevin, he's in love with himself

La coquetterie est une caractéristique traditionnellement associée aux femmes. Dans le punk, comme dans le rock, on prête des caractéristiques traditionnellement féminines aux hommes dont on veut se moquer. Le narrateur de « Dedicated Follower of Fashion » des Kinks se moque des pratiques vestimentaires d'un dandy londonien : « He thinks he is a flower to be looked at / And when he pulls his frilly nylon panties right up tight / He feels a dedicated follower of fashion »¹¹⁶³. Or, dans la culture populaire, la coquetterie attribuée à un homme est souvent un

¹¹⁶² *Freemans* est une enseigne britannique de vente à distance qui se spécialise en prêt-à-porter.

¹¹⁶³ Pye, 1966.

signe d'homosexualité. Les derniers vers de la chanson « My Perfect Cousin » semblent encourager cette interprétation : évoquer l'amour de l'homme pour sa propre image est une manière de signifier qu'il est attiré par les hommes, comme c'est le cas dans la chanson « David Watts », pour reprendre un exemple des Kinks : « And all the girls in the neighborhood / Try to go out with David Watts / They try their best but can't succeed »¹¹⁶⁴. Malgré les caractéristiques *queer* du phénomène punk et des liens très proches qu'il entretient lors de son émergence avec la culture LGBT, aussi bien à Londres qu'en Irlande du Nord, le punk n'échappe pas à l'homophobie qui caractérise les sociétés irlandaise et britannique¹¹⁶⁵.

Parmi les chansons de mépris, on compte également des morceaux que nous avons déjà abordés et que nous avons classés dans la catégorie « commentaire social et politique » : c'est le cas par exemple de « The System Is Here » des Ex-Producers, « Wild Colonial Boy » de Ruefex, « Wasted Life » de Stiff Little Fingers ou encore « Suggestions » des Androids. On peut également ajouter « Spidermen » de White Noise/EFM et « Standby 19 » des Starjets », qui s'en prennent aux jeunes hommes qui attaquent les punks. Enfin, dans d'autres chansons de mépris de notre corpus, la cible du narrateur n'est pas clairement identifiée¹¹⁶⁶. Ainsi, dès la première strophe, le narrateur de « Don't Ring Me Up » de Protex annonce : « I'm so tired of hearing your voice on the phone / I wish you'd go away and leave me and my family alone ». Le narrateur de la chanson « I Don't Like You » de Stiff Little Fingers explique à un narrataire – dont on n'apprend pas l'identité – le peu de valeur que celui-ci représente à ses yeux :

You oughta scratch from the human race
You are a waste of a name
A waste of time and a waste of space
You've only one claim to fame:
I don't like you

¹¹⁶⁴ Pye, 1967.

¹¹⁶⁵ Voir chapitre 2.5.2. Les actes homosexuels ne sont dépénalisés qu'en 1982. En 2017, le mariage homosexuel n'est toujours pas légal en Irlande du Nord alors qu'il l'est dans les autres régions du Royaume-Uni ainsi qu'en République d'Irlande.

¹¹⁶⁶ « Don't Ring Me Up » (Protex), « You're a Disease » (The Outcasts), « I Don't Like You » (Stiff Little Fingers), « No Chang » (Stiff Little Fingers), « Emergency Cases » (The Undertones), « Hard Luck » (The Undertones), « Family Entertainment » (The Undertones).

Ce dernier vers de Stiff Little Fingers résume en quatre mots l'essence de la chanson de mépris, mais également celle d'une grande partie des chansons réalistes de notre corpus. Dans les morceaux réalistes, le narrateur s'écrie avec plus ou moins d'amertume : « je ne t'aime pas », « je ne les aime pas », ou « je n'aime pas ça ». Le complément d'objet est en général la chose ou la personne qui empêche le narrateur d'accéder à ses désirs et à la jouissance. Qu'il s'agisse d'une chanson de mépris, une chanson concernant la sexualité ou un morceau qui fait un commentaire social, le ton du punk rock réaliste est en général amer, pessimiste, et « négativiste ».

3.3.3.6. *Le négativisme punk*

« Le punk du milieu des années 1970 est idole du néant, adulateur du chaos », lit-on dans un article récent qui approche le punk sous l'angle de la psychanalyse¹¹⁶⁷. On a volontiers qualifié de nihiliste ce déferlement de bruits, de paroles et de postures violentes. « No Future » entonnent les Sex Pistols, « No More Heroes » proclament les Stranglers, « No More of That » réclame Stiff Little Fingers. Quant à la tenue punk – à la fois manière de se vêtir et attitude corporelle – elle participe d'un enlaidissement volontaire du corps, qui constitue ce que Philippe Liotard appelle le « fuck you style »¹¹⁶⁸. Les propos que tiennent les punks eux-mêmes sur leur musique contribuent à cette image. Dans la toute première chronique des Sex Pistols dans le *NME*¹¹⁶⁹, le guitariste Steve Jones déclare : « Actually, we're not into music. We're into chaos ». Beaucoup le prendront au mot. Or Greil Marcus conteste l'idée que le punk rock serait animé par un élan purement nihiliste :

‘Anarchy in the U.K.’ is a statement of self-rule, of ultimate independence, of do-it-yourself,’ said Sex Pistols manager Malcolm McLaren, and whatever that meant (do what yourself?), it wasn't nihilism. Nihilism is the belief in nothing and the wish to become nothing: oblivion is its ruling passion [...]. Nihilism can find a voice in art, but never satisfaction [...]. Nihilism means to close the world around its own self-consuming impulse; negation is the act that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems—but only when the act is so implicitly complete it leaves open the possibility that the world may be nothing, that nihilism as well as the suddenly cleared ground. The nihilist, no matter how many people he or she might kill, is always a

¹¹⁶⁷ DESFOURNEAUX, Paola. *Op. cit.*, p. 206.

¹¹⁶⁸ LIOTARD, Philippe. *Op. cit.*, p. 135.

¹¹⁶⁹ GRAHAM-DIXON, Andrew. « Johnny Rotten - punk, baboon and gargoyle ». *The Independent*, 18/08/95. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/johnny-rotten-punk-baboon-and-gargoyle-1596829.html>

solipsist: no one exists but the actor, and only the actor's motives are real. When the nihilist pulls the trigger, turns on the gas, sets the fire, hits the vein, the world ends. Negation is always political: it assumes the existence of other people, calls them into being¹¹⁷⁰.

Le punk n'est pas néant, il est négation. Le punk réaliste participe du négativisme, c'est-à-dire une « attitude de refus systématique, de dénigrement » (Larousse) ou une « attitude consistant à nier systématiquement l'existence ou la vérité de quelque chose ou à ne pas en tenir compte »¹¹⁷¹. Marcus affirme que « la négation est toujours politique : elle suppose l'existence d'autres personnes ». Mais il s'agit en général de « politique avec un petit *p* », comme l'affirment Jake Burns de Stiff Little Fingers et Brian Young de RUDI¹¹⁷². Comme nous l'avons constaté, le punk de la première vague, en Irlande du Nord mais aussi dans le reste de l'Archipel Atlantique, ne se préoccupe que rarement de l'analyse politique : il s'attache à décrire de « manière tangible » une réalité qui, en général, lui plaît peu. Si le punk exprime « une exaspération insolente devant les aspirations et les croyances, les idoles et les idolâtries du siècle »¹¹⁷³, s'il semble rejeter les héros, les crédos et les grands récits politiques, religieux ou philosophiques, c'est parce qu'il refuse tout ce qui frustrer ses désirs : le romantisme, les générations précédentes, les forces de l'ordre, le culte de la célébrité, etc. Ainsi, la police est fustigée par RUDI (« Cops »), l'armée par les Ex-Producers (« P-Check »), les parents par les Idiots (« Parents »), et les paramilitaires par les Doubt (« Fringes ») parce qu'ils empêchent les punks de circuler et d'investir l'espace comme bon leur semble. La politique qui intéresse le jeune punk nord-irlandais est celle du désir adolescent. La frustration de ce désir par les représentants et institutions du monde adulte constituent le fil rouge du réalisme punk nord-irlandais. Cela ne signifie pas que les punks ne soutiennent jamais dans leurs chansons une cause sociale ou politique, mais en général, c'est le « mécontentement

¹¹⁷⁰ MARCUS, Greil. *Op. cit.*, p. 8-9.

¹¹⁷¹ CNRTL. *Op. cit.*

¹¹⁷² « Considered overtly political by many, the band always held fast to the idea that they were only political in the sense of politics as everyday life, often described as politics with a small 'p' or 'street politics' » (Jake Burns cité dans LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 158). « Crimson, like a lot of our later songs was political - but with a small 'p'...not silly party political crap but I s'pose what people would call personal politics..though we never sat down and figured that out! » (Brian Young cité dans « RUDI Discography ». RUDI: Original'77 Belfast Punk Rock. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://rudi77.free.fr/discography.htm>

¹¹⁷³ PENOT-LACASSAGNE, Olivier. « 1968-1978 : les métamorphoses de la contre-culture » dans BOURSEILLER, Christophe, *et al. Op. cit.*, p. 227.

individuel » vis-à-vis d'une situation qui est exprimé plutôt que l'incitation à agir de manière concrète et collective. Cela réduit-il le punk à une simple mise en scène de la rébellion ?

A l'acceptation béate de ce qui existe peut aussi se joindre comme une même chose la révolte purement spectaculaire : ceci traduit ce simple fait que l'insatisfaction elle-même est devenue une marchandise dès que l'abondance économique s'est trouvée capable d'étendre sa production jusqu'au traitement d'une telle matière première¹¹⁷⁴.

Nous pensons que non. Certes, le punk rock, en tant que genre de musique populaire, participe de l'économie marchande. Frith parle d'« exploitation commerciale du punk » :

Private clubs put on the [punk rock] groups that town halls had banned; Virgin snapped up the Sex Pistols after EMI and A&M had dropped them. There are capitalists ready to market anything that is potentially profitable, whatever its effects on morality, law and order, of everyone else's profits. If pornography, drugs, weapons or revolution will sell, then they will be sold¹¹⁷⁵.

Cependant, le schéma de subversion-récupération, comme nous l'avons vu précédemment, est à nuancer. Le punk rock est lié dès son émergence aux forces du marché, même si celles-ci sont caractérisées dans un premier temps par l'activité de petits entrepreneurs – en Irlande du Nord, la scène punk prend forme en partie grâce aux gérants de Caroline Records et de Good Vibrations, les propriétaires du Harp, du Pound, du Casbah ou même des hôtels où sont organisés les premiers concerts punk. Cette intégration marchande ne réduit pas pour autant le punk à une « révolte purement spectaculaire ». En effet, le punk ne traduit pas une « acceptation béate de ce qui existe ». La négation punk se fait entendre de manière retentissante, comme le souligne Savage : « The Sex Pistols had said “No” so forcefully that the world had been forced to listen. For those who chose to see things that way, they initiated an intense process of questioning everything in their lives, a process which still continues »¹¹⁷⁶. Le discours punk n'est pas révolutionnaire, mais il n'est pas non plus une simple mise en scène de la révolte. Où mène-t-il donc ? Comme nous l'avons constaté, on a été tenté de dire que le punk ne mène qu'au néant. Savage abonde dans ce sens. La citation précédente se poursuit ainsi : « [The Sex Pistols] left the creation that was to follow destruction unstated and unresolved: as very few people had the courage to see nihilism through,

¹¹⁷⁴ DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992, p. 88.

¹¹⁷⁵ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 253-254.

¹¹⁷⁶ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 478.

this negation curdled into the nullities of dogma, cynicism or self-destruction »¹¹⁷⁷. Cette affirmation participe d'un discours essentialiste et métrocentriste qui fait des Sex Pistols l'alpha et l'oméga du punk, la pierre de touche à l'aune de laquelle sont évalués tous les groupes qui émergent après eux, sur la scène londonienne ou ailleurs. Comment peut-on considérer qu'après les Sex Pistols, le punk se résume à « la vacuité du dogme, du cynisme et de l'auto-destruction »¹¹⁷⁸, lorsque l'on considère le dynamisme de la scène nord-irlandaise, qui prend son envol au moment-même où les Sex Pistols se séparent ? Par ailleurs, comme il a été établi plus haut, le discours punk – y compris celui des Sex Pistols – n'est pas nihiliste mais négativiste : comme l'affirme Marcus, « le nihilisme aussi bien que la création pourraient bien occuper le terrain soudain défriché »¹¹⁷⁹. Le négativisme punk permet de dégager un espace où l'on peut formuler de nouvelles affirmations, comme l'affirme Oliver Penot-Lacassagne à propos du concept de contre-culture :

La puissance irruptive de la contre-culture, créatrice de nouvelles négations et de nouvelles affirmations, rompt la ligne de l'histoire. Sous les manifestations massives du moment se fait entendre une violente discordance qui interrompt, sans jamais le réduire au silence, le discours commun, diversement modulé¹¹⁸⁰.

Ces « nouvelles affirmations » n'apparaissent pas nécessairement dans les chansons punk elles-mêmes, mais elles sont évidentes dans certaines des pratiques des acteurs de la scène punk. Il est important de distinguer le discours du punk rock des pratiques des punks, et de l'effet que ce discours a sur eux. Reprenons plus longuement le témoignage d'un punk belfastois que nous avons cité dans le chapitre sur la tenue : « Everything associated with our genre was, and still is, positive. The classic DESTROY logo for example wasn't about violence or nihilism, but about

¹¹⁷⁷ *Ibid.*

¹¹⁷⁸ Même Sid Vicious – le *ur-punk* qui aurait suivi la ligne de fuite punk jusqu'à sa conclusion logique – n'est qu'un personnage. John Simon Ritchie, de son vrai nom, n'est pas tant nihiliste qu'hédoniste. Son héroïnomanie n'est pas liée à une quête semi-héroïque du néant : il est aux prises avec une addiction destructrice. La relation de Sid et Nancy – le seul couple punk célèbre – est présentée comme ayant une issue inévitable : l'autodestruction. En réalité, John Ritchie et Nancy Spungen sont engagés dans une relation certes dysfonctionnelle – et compliquée par leur toxicomanie partagée – mais pourtant amoureuse.

¹¹⁷⁹ Curieusement, Jon Savage cite ce passage en ouverture d'un de ces chapitres mais ne le commente pas. *Ibid.*, p. 473. La traduction est la nôtre.

¹¹⁸⁰ PENOT-LACASSAGNE, Olivier. « Qu'est-ce qu'une contre-culture ? » dans BOURSEILLER, Christophe, *et al.* *Op. cit.*, p. 16.

breaking down or subverting some of the ills of society which makes the slogan ultimately constructive »¹¹⁸¹. McConnell prend la croix gammée des t-shirts de McLaren et Westwood comme symbole de la négation punk : une force négative qui, pourtant, s'avère créatrice. Sean O'Neill, co-auteur du livre *It Makes You Want to Spit*, exprime un sentiment semblable:

I believe that punk was a positive force everywhere! I don't buy into all that No Future nonsense. PUnK [sic] was a way of life but a positive one. It gave you a real sense of empowerment, that you could be involved in the movement by either forming a band, starting a fanzine, picking up a camera, etc etc...¹¹⁸²

Le punk, sur la scène nord-irlandaise en tout cas, n'est pas une culture du néant mais une « anti-culture [qui] envahirait chaque domaine de la vie. Elle réfuterait ou contesterait les valeurs propagées par le plus grand nombre ». Elle serait « le champ de tous les possibles : l'éclosion du futur au cœur du présent. Le surgissement d'une anomalie au sein de »¹¹⁸³. Pourtant, le punk n'est pas que regard noir ou moue de mépris ; il est aussi « un rire sauvage, l'expression d'une vitalité [...] ». Les négations et les affirmations qu'il recèle, requérant un examen non complaisant du présent, de ses impasses et de ces égarements, exigent l'invention d'une forme nouvelle de vie »¹¹⁸⁴. Au *No Future* des Sex Pistols, les punks nord-irlandais opposent un *Alternative Ulster* : un autre présent. Le réalisme, souvent amer, pessimiste et négatif, permet aux punks de balayer d'une main ce qui frustre leurs désirs ; de l'autre, ils esquissent un monde imaginaire dans lequel ils peuvent s'échapper.

3.2.3. Culture populaire adolescente

« It's easy to forget, if you are blinded by the rhetoric, that punk could also be and was fun, that it had an excellent, black sense of humor and that it could explode into vibrant color », rappelle Jon Savage dans *Punk: An Aesthetic*¹¹⁸⁵. Jusque-là nous avons analysé le réalisme punk, dont le ton prédominant est l'amertume, le pessimisme, le négativisme. Or, si le punk s'attache volontiers

¹¹⁸¹ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 261.

¹¹⁸² O'Neill, Sean. Entretien mené par courrier électronique (2014-2017).

¹¹⁸³ PENOT-LACASSAGNE, Olivier. « Qu'est-ce qu'une contre-culture ? » dans BOURSEILLER, Christophe, *et al. Op. cit.*, p. 22.

¹¹⁸⁴ PENOT-LACASSAGNE, Olivier. « 1968-1978 : les métamorphoses de la contre-culture » dans BOURSEILLER, Christophe, *et al. Op. cit.*, p. 231.

¹¹⁸⁵ SAVAGE, Jon. « A Punk Aesthetic » dans KUGELBERG, Johan, *et al. Op. cit.*, p. 149.

à décrire les difficultés de la vie quotidienne en société et à aborder des questions graves, il se tourne également vers des sujets en apparence plus légers. Le regard noir cède alors la place au rictus. Une autre forme de grimace s'installe sur les visages. A la croisée des chansons punk réalistes et pop, on trouve des morceaux qui rendent hommage ou qui sont inspirés de la culture populaire adolescente¹¹⁸⁶. Ainsi, « Magnum Force » des Outcasts est une référence au film du même nom, qui met en scène un inspecteur de police joué par Clint Eastwood (1973). « Spies » de Reflex Action est inspiré des films d'espionnage. « I Spy » de RUDI est un morceau qui concerne un voyeur, mais le riff d'ouverture reprend la musique de générique des films *James Bond*. Deux chansons de notre corpus rendent hommage aux *comics*, produits culturels incontournables pour les adolescents des années 1970. « War Stories » des Starjets mentionne plusieurs personnages de *comics* de guerre britanniques (Captain Hurricane, Sergeant Fury et Johnny Red). Le morceau « Comic Book Heroes » des Tearjerkers concerne les superhéros issus des *comics* américains : Cyclops, Angel, Doctor Strange, X-Men, Avengers, Fantastic Four, etc¹¹⁸⁷. Ces deux morceaux jettent un regard nostalgique sur le passé. Le narrateur de « Comic Book Heroes » trouve ces personnages rassurants : « From the age of six they've never changed ». Cela sous-entend que le narrateur, lui, a changé : il a grandi. La chanson traduit la peur de grandir et de laisser derrière soi les certitudes de l'enfance. Bien que ce ne soit pas le thème dominant de la chanson, les Undertones font référence à un célèbre *comics* britannique pour enfants, le *Beano*, dans « Hard Luck » :

You lie on till late
 Lying in your bed reading Beanos
 if you weren't like him
 You might not have been
 A slob that drinks vodka and Veno's¹¹⁸⁸

La lecture du *Beano* par le narrataire souligner le caractère ridicule et puéril de celui-ci : contrairement au narrateur de « Comic Book Heroes », il ne grandit pas. Les références à la culture populaire ne sont pas spécifiques à la chanson punk. Cependant, là où le rock traite de *high fantasy*

¹¹⁸⁶ Voir le tableau dans l'annexe A (volume 2).

¹¹⁸⁷ Le groupe anglais les Jam reprend le générique de l'adaptation télévisée de *Batman* des années 1960 dans leur premier album (« Batman Theme », *The Jam*, Polydor, 1977).

¹¹⁸⁸ Veno's est une marque britannique d'expectorant.

et de *space opera* – les membres de Led Zeppelin sont obsédés par l'œuvre de Tolkien, Marc Bolan de T. Rex (avant la période glam du groupe) par les licornes et les dragons, Rick Wakeman par la légende d'Arthur et par l'œuvre de Jules Verne – le punk révèle en général une prédilection pour la culture populaire dans ses formes les plus sensationnalistes : l'horreur, la science-fiction, le polar, le cinéma de série B, le polar criminel, le thriller, etc. La plupart des chansons de notre corpus traitant de la culture populaire s'inscrivent dans cette veine. La fascination pour le cinéma et la littérature d'exploitation est une caractéristique du punk, dans ses manifestations américaines aussi bien que britanniques. A New York, les Ramones explorent fréquemment des thématiques inspirées par le cinéma d'horreur : on trouve par exemple « Chain Saw » (une référence explicite au film *Texas Chain Saw Massacre* de Tobe Hooper, 1974), « I Don't Wanna Go Down to the Basement » (Ramones, 1976), « Pinhead » (un clin d'œil au film *Freaks* de Todd Browning, 1932) « You Should Never Have Opened That Door » (*Leave Home*, Sire, 1977), « Go Mental » (*Road To Ruin*, Sire, 1978), etc. Les Cramps, quant à eux, font de la culture *trash* la pierre angulaire de toute leur œuvre. En Grande Bretagne, les Adverts imaginent ce qui adviendrait à une personne à qui seraient greffés les yeux d'un tueur en série (« Gary Gilmore's Eyes », Anchor Records, 1977). Dans « Sat'day Night in the City of the Dead » de Ultravox, les rues de Londres sont peuplées de personnes qui sont décrites en termes qui évoquent l'horreur et la science-fiction (« maniac », « outlaw », « buzzing like a chainsaw », « High-rise reptile sucking on a cigarette / Ripped suit, zip boots, dancing like an insect », etc.). Les créations de Malcolm McLaren et Vivienne Westwood s'inspirent du monde de la pornographie et de la criminalité (le violeur de Cambridge, l'éventreur du Yorkshire). Le premier groupe de Chrissie Hynde – américaine expatriée à Londres – s'appelle The Moors Murderers, en hommage au couple de tueurs en série Ian Brady and Myra Hindley¹¹⁸⁹. Nous avons déjà évoqué l'obsession punk pour le nazisme et l'iconographie totalitaire. London SS est le nom du premier groupe de Mick Jones des Clash, alors que Sid Vicious et Siouxsie Sioux portent tous deux des brassards sur lesquels figure une croix gammée. Comme nous l'avons vu dans la partie sur la tenue, les punks de la première vague sont fascinés par l'abject,

¹¹⁸⁹ « Steve Strange & Chrissie Hynde Offen All of England as Punk Band The Moors Murderders, 1978». *Dangerous Minds*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse :

http://dangerousminds.net/comments/steve_strange_chrissie_hynde_offend_all_of_england_as_punk_band_the_moors_m

par toute chose qui est considérée comme « immorale, ténébreuse, louvoyante et louche »¹¹⁹⁰. Les punks nord-irlandais ne font pas exception. Parmi les chansons punks qui participent de cette esthétique, on trouve deux grandes catégories : celles qui traitent de psychopathes, et celles qui mettent en scène des monstres.

3.2.3.1. *La chanson slasher*

Le *slasher* (le terme traduit par *surineur*) est un sous-genre de l'horreur qui met en scène des crimes commis par des psychopathes et des tueurs en série. Dans « There Goes Norman » des Undertones, Norman est un déséquilibré rejeté par les jeunes femmes qui rôde dans un jardin public la nuit, cherchant à désorbiter des passants (« He'll poke out your eyes »), et qui, à la fin de la chanson, semble être sur le point d'agresser sexuellement une jeune femme :

“Mother tell me what can I do?
The girls are laughing they're very cruel.”
“Don't worry Norman your time'll come
And you can meet them on their way home”

La psychopathie se redouble de nécrophilie dans « The Cops are Coming » des Outcasts, chanson dans laquelle le narrateur tue sa petite amie puis se livre à une relation sexuelle avec son cadavre. Dans « The Perfect Crime » de Ruefrefx, le meurtre est motivé à la fois par la misogynie et par le fanatisme religieux. En assassinant son épouse et l'amant de celle-ci, le narrateur croit accomplir la volonté de Dieu :

I'll play for time,
Yes I will wait,
And then decide their perfect fate.
I'll lure them to this empty street,
Whilst promising old friends we'll meet,
And as my blade
Shines and sings,
I'll pass them on to better things.
"For it is written, it is said,
Adulterers are better dead,

¹¹⁹⁰ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p. 12. Voir chapitre 2.5.1.

Because the bible tells me so,
God's will be done,
For God will know.

Le tueur qui apparaît dans « Killer On The Streets » semble lui aussi animé par un désir maladif de pureté :

Killer killer killer on the streets
The death skull shining in his eyes
His lust for blood he won't disguise
His mind's diseased there is no cure
In search for those he thinks impure.

Dans « Lizzie Borden » de Stage B, l'acte de violence semble être gratuit. Le narrateur raconte les crimes présumés d'une jeune femme américaine qui en 1892 fut accusée d'avoir assassiné son père et sa belle-mère à coups de hache :

Lizzie Borden took an axe
And gave her mother forty wacks
When she saw what she had done
She gave her father forty-one

De même, dans « Beating and Screaming » des Outcasts, aucun motif du crime n'est avancé. Les seules paroles sont celles du titre, répétées plusieurs fois au cours de la chanson. Celle-ci est ponctuée d'enregistrements de cris de femmes, sans doute tirés d'un film d'horreur. La violence est devenue entièrement gratuite : on ne cherche même pas à la justifier. Par ailleurs, il n'y a ni sujet ni complément objet ; il n'y a pas non plus de verbe. La violence surgit de nulle part. Réduite à deux mots, *beating* (*battre, passer à tabac*), et *screaming* (*hurler, crier*) la violence est réduite à un acte anonyme et aveugle. Cette forme de violence dont on ne connaît pas la source apparaît également dans « Victim » du groupe Rabies. Le narrateur adopte le point de vue d'une victime potentielle :

Dead of night
When it's quiet on the streets
No one will protect you
In the dead of night
Look behind

But there's nothing there
And deep inside
You know when to run
In the dead of night
It's a time of fright
You're turning grey
Jesus Christ
Look behind
But there's nothing there
And deep inside
You know when to run

Ce morceau n'identifie pas la personne ou la chose qui fait du narrateur une victime. Il pourrait s'agir aussi bien d'un être humain que d'un monstre ; peut-être le narrateur est-il paranoïaque ou a-t-il a peur du noir. Cependant la chanson traduit une peur bien réelle et spécifique aux espaces urbains nord-irlandais : l'assassinat de civils. Plus encore que les attentats à la bombe, celle-ci est une pratique associée aux gangs loyalistes, dont le plus notoire fut les *Shankill Butchers*. Nommés ainsi à cause de leur arme de prédilection – le couteau de boucher – ces hommes, pour la plupart membres de l'UVF, assassinèrent au moins dix-neuf personnes au cours des années 1970. Leurs victimes étaient presque toutes des civils catholiques enlevés dans la rue et torturés sauvagement avant d'être tués. Comme le rappelle l'historien Marc Mulholland, la violence des gangs loyalistes se démarque par sa brutalité : « Loyalist violence seemed to glory in its barbarity. Torture-murders were not unusual. The “romper room”, where victims were ritually tortured, was a feature of many loyalist drinking dens »¹¹⁹¹. La plupart des membres des *Shankill Butchers* sont jugés en 1978 et en 1979, au moment où la scène punk nord-irlandaise bat son plein, mais d'autres tueurs loyalistes suivront. Pendant toute la durée du conflit, plus de sept cents civils catholiques meurent aux mains de loyalistes, ainsi qu'une centaine de protestants (le plus souvent des personnes prises pour des catholiques)¹¹⁹². Si la violence abjecte peut survenir dans la rue, elle peut également faire irruption dans la sphère domestique. C'est le cas dans « Murder Mystery » des Tearkerjers :

¹¹⁹¹ MULHOLLAND, Marc. *Op. cit.*, p. 119.

¹¹⁹² *Ibid.*

Lightbulb swigning on the landing
Bootsteps echo in the hall
Shadows flicker, who's been standing?
Finger dials emergency call
Oh just another domestic incident
Oh just another police statistic
Just another murder mystery (X3)
A couple of lines in the evening paper
In between the [inaudible] and the Sunday [inaudible]
An evening meal left uneaten
A postcard from Zanzibar
There's a rustle in the kitchen
And the backdoor is left ajar

Les meurtres qui surviennent dans cette chanson ne sont pas imputés à des auteurs en particulier : ils pourraient être le fait d'un tueur en série. Cependant, la banalisation de ces crimes à cause de leur fréquence (« just another ») et de leur couverture médiatique (« A couple of lines in the evening paper ») semble les associer aux assassinats perpétrés par les paramilitaires ou par les gangs qui y sont associés. Hormis peut-être ce dernier morceau, les chansons ne sont sans doute pas des références délibérées à la violence bien réelle des « Troubles ». Composées dans le cadre d'une musique populaire transnationale, elles participent de l'esthétique de l'abjection qui traverse le punk des deux côtés de l'Atlantique et qui se manifeste par une célébration de la culture populaire adolescente dans ses aspects les plus grotesques : « l'obscène, la perversion, la violence, la déraison »¹¹⁹³. Cependant, il est tentant de voir dans ces chansons le reflet d'une angoisse liée à la violence des « Troubles », d'autant plus que les jeunes punks qui sortent de leurs quartiers la nuit pour assister à des concerts sont particulièrement exposés à ce risque. Si ces morceaux se focalisent sur le crime psychopathe, d'autres traitent de crimes contre la nature : les monstres.

3.2.3.2. Le corps monstrueux dans la chanson punk nord-irlandaise

Dans un chapitre précédent, nous avons évoqué le caractère grotesque et abject du corps punk. En plus de se manifester dans la tenue, le grotesque et l'abject se manifestent également

¹¹⁹³ COBLEY, Paul. « Leave the Capitol » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 174. Voir chapitre 2.5.1.

dans la chanson punk. La figure du monstre étant l'une des incarnations les plus courantes du grotesque et de l'abject dans la culture populaire d'après-guerre, notamment dans l'horreur et la science-fiction, il n'est pas surprenant qu'elle apparaisse de manière récurrente dans l'iconographie punk, soit sous la forme de monstres humains – les meurtriers – ou de créatures de nature subhumaine ou extrahumaine. Les monstres, comme le corps punk, brouillent les frontières :

Monsters are un-natural relative to a culture's conceptual scheme of nature. They do not fit the scheme; they violate it. Monsters are not only physically threatening; they are cognitively threatening. They are threats to common knowledge¹¹⁹⁴.

Le monstrueux est particulièrement présent dans l'œuvre des Outcasts. « The Princess Grew Up A Frog », morceau que nous avons mentionné lorsque nous avons évoqué les chansons de mépris, raconte l'histoire d'une petite fille aux boucles d'or (« cute little girl with golden curls »). Sa famille la croit sortie de la cuisse de Jupiter (« God's gift to the world »), et elle est tellement jolie qu'elle apparaît dans des publicités pour des vêtements d'enfants. Cependant, elle devient arrogante et est punie pour son hubris par les transformations que subit son corps lorsque survient l'adolescence : « At thirteen she got spots / And at fourteen she had to wear a brace ». La princesse se transforme donc en crapaud (« green green, slimy green ») mais contrairement à celle du conte de fées elle ne trouve aucun prince charmant pour briser le sort (« break the evil spell »). Dans les enregistrements, le mépris du narrateur est exprimé par la voix de l'interprète, dans lequel se mélangent jubilation et dégoût. Cette chanson met en évidence la peur profonde que suscite pour l'adolescent le corps qui se transforme, notamment le corps féminin. Traditionnellement, ce dernier est considéré comme métamorphique : « The association of the female body with materiality, sex, and reproduction in the female body, makes it an essential – not an accidental – aspect of the grotesque »¹¹⁹⁵. Le corps féminin est perçu comme mouvant – menstruation, grossesse, accouchement, lactation, ménopause – et est donc assimilé au grotesque, notamment dans les représentations relevant du genre de l'horreur. La puberté en particulier est une étape qui dérange :

¹¹⁹⁴ Noël Carroll cite dans DE CONING, Alexis. « Sympathising with a Monster: An Exploration of the Abject “Human Monster” in Iain Banks' *The Wasp Factory* » dans NELSON, Elizabeth, dir. *Creating Humanity, Discovering Monstrosity: Myths & Metaphors of Enduring Evil*, Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010, p. 164.

¹¹⁹⁵ Miles in CSICSERY-RONAY, Istvan, Jr. *Op. cit.*, p. 86.

[Puberty] marks the point at which a girl becomes a woman; when childhood innocence may be swapped for the mantle of monstrosity associated with abject fecundity. The physical changes of puberty—breasts, pubic hair, curving hips and thighs, sweat, oily skin, and most significantly, menstrual blood—stand as signifiers of feminine excess, of the body as out of control. The spectre of sexuality hovers in the shadows, warning of worse to come; woman as ‘deadly man-eater’, inciting desire in men, a disturbing presence who must be carefully contained¹¹⁹⁶.

La petite fille devient un monstre. Dans « The Princess Grew Up A Frog » il s’agit d’un monstre incontrôlable, qui ne peut pas revenir à son état précédent. Le corps féminin ainsi représenté relève de ce que Ussher appelle le « monstrueux-féminin » (*the monstrous-feminine*). Selon elle, le corps féminin suscite à la fois le désir et l’abjection chez l’homme, qui convoite son pouvoir géniteur et qui subit l’angoisse de la castration¹¹⁹⁷. C’est également en opposition au corps féminin que se construit la masculinité hégémonique. Au corps féminin représenté comme instable s’oppose un corps masculin inaltérable. Or, en raison de son instabilité, le corps monstrueux-féminin menace de perturber l’ordre du corps masculin hégémonique. Dans la chanson « Clinical Love » des Outcasts, il y a une tentative de sublimer ou au moins de contenir et de contrôler le monstrueux-féminin. La chanson est introduite par une mélodie de boîte à musique, qui évoque à la fois l’enfance et l’atmosphère d’un film d’horreur¹¹⁹⁸. La boîte à musique cède bientôt la place à un riff joué en *palm mute* au tempo moyen ; la voix de l’interprète, Greg Cowan, se veut menaçante et lugubre :

2023 AD

Germs and illness have been eradicated

Physical contact is outdated

Except for the selected breeding few

And we are two of the potent few

Le corps féminin, dont la présence est implicite, est aseptisé, régulé et donc réprimé dans une société futuriste qui n’a pas réussi à se défaire totalement de la reproduction sexuée. Le corps

¹¹⁹⁶ USSHER, Jane M. *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*. Londres : Routledge, 2006, p. 18-19.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁹⁸ Les films *The Innocents* (réalisé par Jack Clayton en 1961) et *Rosemary's Baby* (réalisé par Roman Polanski en 1968) intègrent tous deux des comptines et des airs de boîte à musique dans leurs bandes originales.

« clinique » est fécond, mais il a été purgé de toute caractéristique abjecte (« germs », « illness »). Cependant, dans le refrain, la charnalité et la sexualité ressurgissent :

So come on be by zombie babe
Come on be my lover too
Come on be my zombie babe
Give me love
So cold and clinical

Il s'avère que ces corps féconds (« potent »), élus pour la reproduction, sont en fait des zombies : les plus abjects des monstres, puisque ce sont des cadavres réanimés, des créatures à la fois mortes et vivantes. La tentative de contenir la sexualité, féminine surtout, a échoué. Comme dans les récits de science-fiction et d'horreur, les créatures se sont échappées du laboratoire – qui ici symbolise peut-être un espace prépubescent rassurant, ou du moins sous contrôle – et ont pénétré un monde où elles peuvent s'accoupler en dehors de toute surveillance et pour le plaisir plutôt qu'à des fins reproductives. Pourtant, le narrateur continue de demander à son partenaire une forme de sexualité contrôlée, « froide et clinique ». Cette chanson semble révéler à la fois le désir de retourner à la familiarité de l'étape prépubescente de la croissance et l'angoisse que suscitent le désir sexuel et le corps féminin. L'expression de l'abjection qui apparaît dans ces deux chansons est caractéristique du double élan de répulsion-attraction qui traverse le discours punk sur la sexualité. Le corps féminin représenté comme métamorphique et abject inquiète puisqu'il menace de bousculer les relations entre les sexes ainsi que l'identité de chaque sexe, comme le montre Julia Kristeva¹¹⁹⁹. En raison de sa position hégémonique et du fait qu'il se construit en opposition au corps féminin, l'ordre masculin hétéronormatif risque d'être remis en cause ; les frontières qui le définissent sont susceptibles d'être déplacées ou dissoutes. Ce brouillage des frontières apparaît par exemple dans « Bewerewolf! » de RUDI. Dans cette chanson, le narrateur menace de tuer un loup-garou avec une balle en argent. Bien que le loup-garou soit souvent représenté comme un monstre masculin dans la culture populaire contemporaine, son appétit, son manque de contrôle de son corps, son association avec les cycles lunaires et son animalité sont des caractéristiques qui, historiquement, ont été attribuées au corps féminin. Le loup-garou inquiète

¹¹⁹⁹ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p. 86. « Le sang menstruel [...] représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) ; il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle ».

non pas à cause de son animalité mais parce qu'il est ambivalent, étant à la fois humain et non-humain ; son corps est inclassable. La balle en argent qui menace de percer la chair du corps monstrueux-féminin du loup-garou – métaphore phallique – peut ainsi être interprétée comme une tentative de briser la malédiction qui donne à son corps instable et métamorphique tout son pouvoir, et de réaffirmer l'hégémonie de la masculinité hétéronormative sur l'identité féminine et sur les autres identités de genre considérées comme subalternes. Cependant, les paroles du refrain sont ambiguës. Dans l'expression « Silver silver bullet / Beware wolf », on peut aussi entendre le jeu de mots « Be werewolf ». Le titre du morceau repose d'ailleurs sur celui-ci: « Bewerewolf! ». L'avertissement adressé au loup-garou peut alors être considéré comme un appel à la métamorphose, une incitation à la monstruosité : « sois loup-garou ! ». Plutôt que de tenter de contrôler ou d'exorciser le corps monstrueux-féminin, on lui rend ainsi hommage ; on célèbre le brouillage des frontières et l'hybridité. Ceci est également le cas dans « Cyborg » des Outcasts :

We are the new generation

We are the new scientific creation

Half-machine, half-boy and girl

Sent to overrun the rule of nature

Cyborg (x4)

Touch me, kiss me, be my love (x4)

You are the old days, we are the new ways

You are the old ways, we are the new days

We are the new super elite

Cyborg (x4)

Touch me, kiss me, be my love (x4)

Cyborg (x2)

Un premier constat s'impose : ce morceau est issu du même album que « The Princess Grew Up A Frog » et « Clinical Love » mais l'abolition des frontières entre les sexes semble ici être un motif de jubilation plutôt qu'une source d'inquiétude. Le corps du cyborg participe de plusieurs identités sexuelles : le monstrueux-féminin rencontre un « monstrueux-masculin ». Leur combinaison et leur incitation à une sexualité qui sera à cause de cette nature même bisexuelle ou pansexuelle est un affront à la masculinité hégémonique. Le cyborg ne cherche pas à cacher la

nature artificielle et construite de son corps (« new scientific creation »), qui va subvertir l'ordre naturel (« Sent to overrun the rule of nature »), ou plutôt l'ordre construit comme naturel. On l'aura compris, le cyborg est un corps *queer* : il pratique le *genderfucking*. Il sème le trouble dans le genre¹²⁰⁰. Pour autant, l'exploration thématique du grotesque et du monstrueux dans le punk rock nord-irlandais ne signale pas nécessairement une volonté consciente de transgresser les frontières du genre et de la sexualité : nous avons vu que la scène punk nord-irlandaise, malgré ses liens et ses emprunts à la culture LGBT, reste une culture hétéronormative, à l'image de la société dans laquelle elle s'insère¹²⁰¹. Cependant, l'emploi parodique et humoristique de figures grotesques et de thèmes issus des contes de fée, de l'horreur, de la science-fiction – inspirés sans doute par leurs manifestations dans la culture populaire adolescente – mettent en lumière non seulement le caractère instable et arbitraire des frontières et des codes de la sexualité et de la masculinité hétéronormatives mais également d'autres identités, pratiques sociales et codes considérés comme immuables dans les sociétés où ils sont déployés. En effet, la chanson « Cyborg » peut également être lue comme une remise en cause de certitudes identitaires d'un autre ordre. Étant donné le contexte principal de réception de ce morceau – la scène punk transcommunautaire qui émerge en Irlande du Nord – le *nous* (*we*) employé par le narrateur peut être interprété comme une référence à tous les punks, qu'ils soient catholiques ou protestants. Un cyborg est un être composite, une créature dont les caractéristiques physiques et mentales sont restaurées ou augmentées par des moyens artificiels. Or selon le spécialiste de la science-fiction Csicsery-Ronay Jr cette nature grotesque du cyborg lui donne une identité singulière, caractérisée par le déracinement :

[The cyborg] does not provide origins. Cyborgs are by definition not linked to traditions, to families and clans, and to traditional nations They are separated from any organic community (for their membership can only be virtual and artificial) [...]. [They are] an attempt to imagine what personal identity might be like after the full deconstruction of traditional communal loyalties¹²⁰².

Le cyborg est un corps déterritorialisé. L'hymne à l'hybridité des Outcasts, tout comme les autres chansons dans lesquelles figurent le monstrueux, constitue une remise en cause des identités traditionnelles. Ces morceaux révèlent – à l'insu de leurs compositeurs et interprètes – la porosité

¹²⁰⁰ Voir BUTLER, Judith. *Op. cit.*

¹²⁰¹ Voir chapitre 2.5.2.3.

¹²⁰² CSICSERY-RONAY, Istvan, Jr. *Op. cit.*, p. 77.

des frontières entre l'humain et le monstrueux, le masculin et le féminin, le normal et l'anormal, le catholique et le protestant. Les monstres transgressent les codes culturels dominants :

The structural and institutional agents of socialisation – for example religion, media, law, education, even language itself – present us with ideas of the acceptable and unacceptable. Hence, within this framework, monsters can be understood as transgressors of the social practice, beings that violate accepted cultural codes. Conversely, those who cannot abide by the conventions of society (and consequently the bodies of such individuals) are not permitted and often marked as other, as monstrous. Consequently, in terms of the monstrous human, the abject may be manifested not only as physical grotesqueness, but also psychological deviancy - that which “escapes that social rationality, that logical order on which the social aggregate is based”¹²⁰³.

Ceux qui transgressent les codes de la société dans laquelle ils s'inscrivent sont eux-mêmes qualifiés de monstres, comme le révèle « We're Only Monsters » des Co-ordinates, une chanson réaliste qui s'en prend au traitement des punks par les médias :

They're trying to tell us: we're only monsters
Anti-establishmentarianism
We're only monsters
The youth of today should be thrown in prison
We don't care what they say
Give us music any old way

Le narrateur s'écrie ironiquement dans le refrain : « Nous ne sommes que des monstres » car c'est comme cela que les punks sont représentés dans les médias, ou du moins dans la presse à scandale et à la télévision. Cependant les monstres sont également des figures auxquelles les punks s'identifient. Ils pourraient dire : « Nous sommes des monstres, et nous sommes fiers de l'être ! ». A l'image des monstres qui apparaissent dans leur musique les punks choisissent de s'enlaidir et de se rendre grotesques dans le but de provoquer – on retrouve là l'élan de négation du punk – et parce que cette tenue sert d'uniforme aux laissés-pour-compte, aux jeunes qui ne se sentent pas à leur place dans leur famille, leur communauté ou dans la société. Or, être monstre, c'est remettre en question le « sens commun », les codes et préjugés qui régissent la société dans laquelle on s'inscrit. Il est intéressant de noter que le terme latin pour monstre, *monstrum*, signifie *présage* ou

¹²⁰³ DE CONING, Alexis. *Op. cit.*, p. 165.

augure ; il dérive de l'étymon *monere* : *donner des avertissements*. Le narrateur de la chanson « Cyborg » des Outcasts envoie un avertissement à ceux qui voudraient figer le corps dans une identité fixe et communautaire : « You are the old days, we are the new ways / You are the old ways, we are the new days ». Le futur sera cyborg. Comme le déclarent les *borgs* de la série de science-fiction *Star Trek* : « You will be assimilated; resistance is futile ». A l'image des punks, les figures monstrueuses qui apparaissent dans les chansons menacent de révéler le caractère arbitraire et fluide des identités et des codes qui régissent les interactions sociales dans la société nord-irlandaise, que celles-ci soient liées au genre ou au groupe ethno-national. Bien sûr, ces chansons ne reconfigurent pas elles-mêmes la société, mais elles constituent un avertissement (*monere*) : une reconfiguration est possible. Comme nous l'avons vu, ce potentiel est actualisé, de manière temporaire du moins, au sein de l'hétérotopie punk, qui permet la juxtaposition d'adolescents dont l'incompatibilité interdit leur combinaison dans d'autres sphères de la société. Cependant, le monstrueux et le grotesque ne sont pas les seules modes de combinaison qui sont explorés dans la chanson punk nord-irlandaise : les punks imaginent également un monde d'apparence plus conventionnelle, où les relations interpersonnelles sont régies par les codes de la pop.

3.2.4. Le punk « pop »

Are teenage dreams so hard to beat?
Everytime she walks down the street
Another girl in the neighbourhood
Wish she was mine, she looks so good

Ces vers sont tirés de « Teenage Kicks » des Undertones, l'un des morceaux de musique populaire produit par un groupe de la région qui a eu le plus de succès à l'échelle internationale. La chanson a été reprise par de nombreux groupes : les Raconteurs, Greenday, Razorlight, the Coral, Snow Patrol ou encore le groupe de *teen pop* One Direction. Le premier vers de la chanson – « Teenage dreams so hard to beat » – est inscrite sur la tombe du disc-jockey anglais John Peel. Selon un sondage portant sur les radios en Europe, il s'agirait de la dixième chanson la plus réclamée par les auditeurs d'émissions musicales¹²⁰⁴. Sa popularité auprès des musiciens et des fans de rock et de punk aussi bien que de pop s'explique par le fait qu'elle intègre une esthétique

¹²⁰⁴ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 101.

pop au punk, une synthèse que Bill Graham, l'un des fondateurs du magazine irlandais *Hot Press* décrit ainsi : « mid-'60s melody with late '70s power »¹²⁰⁵. On n'associe guère la pop et les chansons d'amour au punk. Dans un article du magazine rock *Sounds* datant de 1977, la journaliste Vivien Goldman remarque la chose suivante à propos de la scène londonienne : « Noone's [sic] singing love songs any more, but that ain't conviction, that's fashion »¹²⁰⁶. En Irlande du Nord, on ignore cette mode. Les Undertones et de nombreux autres groupes de la région produisent un style de punk que l'on peut aisément qualifier de « pop ». Martin McLoone et Gerry Smyth résument en quelques mots les thématiques principales des chansons des Undertones, qui se manifestent aussi dans de nombreux morceaux de Protex, des Moondogs, de RUDI, des Outcasts et d'autres :

If Stiff Little Fingers preached about an alternative Ulster, then The Undertones lived the alternative and wrote about it by ignoring the political situation completely¹²⁰⁷.

The Undertones seemed (at least initially) to turn away from the Troubles, writing instead about the troubles of teenage life: (lack of) sex, overachieving relatives, chocolate bars and spots¹²⁰⁸.

Si on ne s'en tient qu'au terme *adolescent* (*teenager*) celui-ci apparaît fréquemment dans les morceaux que nous avons répertoriés ainsi que dans les titres de plusieurs chansons. Outre « Teenage Kicks » des Undertones, on trouve : « Teenager in Love » des Idiots, « Teenage Love Song » de P45, « Teenage Rebel » de Strike, « Teenagers » de The Sect, « The Teen Age » de Victim, et « Just Another Teenage Rebel » des Outcasts. Dans le morceau « Lipstick Heroes » des Androids, le chanteur rend hommage au groupe américain les New York Dolls en les qualifiant de « teenage heartthrob ». Dans « Number One » de RUDI, Brian Young chante « I wanna be a teenage dream ». Un des créateurs du fanzine *Alternative Ulster* dit de RUDI :

[RUDI] documented exactly what it was like to be a teenager at the time and the subject matter therefore revolved around alcohol, glue, jealousy, girls and trouble with the police. Although I don't remember the one about homework!¹²⁰⁹.

¹²⁰⁵ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 240.

¹²⁰⁶ GOLDMAN, Vivien. *Op. cit.*

¹²⁰⁷ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 36.

¹²⁰⁸ Smyth dit « at least initially » car les Undertones produiront, dans leurs derniers albums, plusieurs morceaux qui évoquent le conflit. Ces albums ne font pas partie de notre corpus puisqu'ils ne relèvent pas du style punk rock. Voir chapitre 3.2.4.2.

¹²⁰⁹ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 22.

Ces propos s'appliquent à un grand nombre de groupes nord-irlandais, y compris ceux qui, à l'instar de Stiff Little Fingers, ont la réputation d'être politisés. Les propos de McLoone et de Smyth méritent donc d'être nuancés. En effet, comme déjà noté, la majorité des chansons de punk nord-irlandais de la première vague, y compris celles qui s'inscrivent dans un registre réaliste, ignorent les « Troubles ». Nous avons déjà analysé les exceptions, et nous avons constaté qu'elles peuvent dans bien des cas être reliées à un des thèmes centraux de la chanson punk réaliste nord-irlandaise : la frustration que ressentent les adolescents devant les entraves que leur impose le monde adulte, que celui-ci soit représenté par les parents ou par les paramilitaires. L'ennui et la frustration constituent selon les jeunes punks nord-irlandais la réalité surdéterminante de leur vie quotidienne, tout comme c'est le cas pour leurs pairs dans le reste de l'Archipel Atlantique et au-delà. Ce qui est plus surprenant, c'est le nombre de chansons punk nord-irlandaises qui empruntent des codes musicaux et thématiques associés à la musique pop. Ces morceaux ignorent non seulement les « Troubles », mais également les réalités sociales dont tentent de rendre compte les chansons réalistes. Ils dépeignent un monde adolescent fantasmé, atemporel et idéal, comme nous le verrons. Comment interpréter cette fuite apparente hors de la réalité de la part de groupes qui s'inscrivent dans un genre ayant la réputation de s'y confronter ? Avant de tenter d'apporter une réponse à cette question, il nous faut élucider les origines de cette esthétique pop.

3.2.4.1. Les origines pop du punk

La pop est un terme qui désigne à la fois la forme de musique populaire qui est dominante au début des années 1960 et l'esthétique dont s'inspirent des genres ou sous-genres qui émergent au cours des décennies suivantes¹²¹⁰. Historiquement, il s'agit de la musique produite après le déclin du rock'n'roll à la fin des années 1950, que le musicologue Christophe Pirenne impute aux trajectoires tragiques de certaines de ses stars aussi bien qu'au désir des artistes de se diversifier musicalement afin de ne pas être laissés pour compte après le passage d'une mode perçue comme passagère¹²¹¹. Synthèse de la musique de variété, du doo wop, du rock'n'roll ainsi que d'autres genres, son incarnation la plus aboutie est sans doute représentée par les groupes féminins du début des années 1960 et notamment ceux produits par Phil Spector. On retrouve son esthétique de chaque côté de l'Atlantique, aussi bien dans les premiers albums des Beach Boys que ceux des

¹²¹⁰ CHASTAGNER, Claude. *Op. cit.*, p. 10.

¹²¹¹ PIRENNE, Christophe. *Une histoire musicale du rock*. Paris : Fayard, 2011, p. 67.

Beatles. Les expérimentations soniques auxquelles se livrent ces groupes ainsi que ceux qui seront liés à l'expérience contre-culturelle et psychédélique de la deuxième moitié des années 1960 apportent une forme de légitimité culturelle et artistique à cette musique que l'on appelle rock et que l'on oppose à la légèreté et au commercialisme de la pop¹²¹². Dans le discours rock des musiciens, journalistes et fans, le rock et la pop sont désormais des genres perçus comme antithétiques. Après ce divorce, la pop continue de nourrir les influences de nombreux genres et groupes musicaux, constituant une esthétique dont il est plus aisé de décrire les thématiques – qui évoluent peu en dix ans – que les codes musicaux :

A study of the lyrics of teenage songs and the situations dramatized in them shows the recurrence of certain set patterns. These all deal with romantic love and sexual feeling. The emotion is intensely depicted, but the setups recur with monotonous regularity and the rendered style stereotypes the emotion. They deal exclusively with falling in love, falling out of love, longing for the fulfillment of love, the magic of love fulfilled¹²¹³.

Comment cette esthétique pop se retrouve-t-elle dans la musique punk nord-irlandaise ? Cela s'explique en partie par l'influence du glam rock sur le punk. Le glam rock intègre de nombreux codes et conventions pop¹²¹⁴ ; comme nous l'avons constaté précédemment, le

¹²¹² En réalité, il n'est pas si aisé de séparer le rock de la pop. Malgré des différences, leur histoire est commune. Les frontières du rock sont fluides, comme le souligne le spécialiste de *cultural studies* Lawrence Grossberg : « Rock and roll constantly marks differences within itself just as it marks the difference of its audience. Cooptation is the mode by which rock and roll produces itself anew, rejecting moments of its past and present in order to all the more potently inscribe its own boundary ». GROSSBERG, Lawrence. « The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture », *Social Text*, 1983-1984, vol. 8, p. 116.

¹²¹³ HALL, Stuart, WHANNEL, Paddy. « The Young Audience » dans FRITH, Simon, *et al.* 2000. *Op. cit.*, p. 25-26.

¹²¹⁴ Voici comment Auslander décrit le style de musique produit par ces groupes de glam rock : « In place of psychedelic rock's emphasis on the virtuoso electric guitar, formulaic glam rock emphasizes drums and voices as its primary instruments. It typically features a mid- to fast-tempo foot-stomping rhythm that remains constant throughout the song; frequently, the songs open just with drums. Glam rock songs are usually based on three standard chords; the organization of verses and choruses is highly conventional. Glam melodies, which often support shouted lyrics, tend to be monotonous (in the sense of not involving much movement up and down the scale) and are highly repetitious. Often, a repeated riff substitutes for a developed melodic line. As opposed to the sometimes lengthy improvisatory excursions undertaken in psychedelic rock, glam rock songs tend to be short; Nolan's remark that the New York Dolls were "bringing back the three-minute song" pertains to glam rock in general. Most glam rock groups employed standard rock instrumentation (two guitars, bass guitar, drums). The keyboard instruments crucial to the progressive rock that emerged at the same time as glam appear occasionally but – with some exceptions, especially in Bowie's work – are not the dominant sound. Guitar solos, the staple of psychedelic rock, are infrequent in glam, and usually brief when they do appear. (Important exceptions are the space Bowie gave to Mick Ronson to play some lengthy solos during concerts and Bolan's desire to be seen as a guitar hero.) Although

phénomène glam est en partie une réaction contre la subculture hippie et la contre-culture des années 1960 ainsi que contre le rock psychédélique et progressif. Le glam rock a une grande influence sur les groupes pionniers de la scène punk nord-irlandaise :

During the glam thing I loved T. Rex, the Sweet - 'Ballroom Blitz' was an ace single. Roxy Music - I appreciated them later. I remember thinking 'Virginia Plain' was brilliant. David Bowie was a bit weird for me; I was a bit too young for him. I was influenced by my older brother, John. I loved Slade's 'Cum On Feel The Noize' and 'Coz I Luv You'. Being from Ireland the first LP I bought was by Horslips¹²¹⁵.

Les artistes cités par Damian O'Neill, guitariste des Undertones, (T. Rex, The Sweet, Slade) font partie de groupes glam rock qui selon Philip Auslander développent un son plus « formulaire » et « commercial » que Bowie ou Roxy Music. En plus de T. Rex (qui chante « Teenage Dream ») et des Sweet, il mentionne Alvin Stardust, Gary Glitter, Sweet, Mud, David Essex, les Arrows et Suzi Quatro. Ces groupes sont mentionnés dans plusieurs témoignages et questionnaires de punks nord-irlandais¹²¹⁶. Cette sensibilité pop se manifeste également dans certains morceaux de glam rock créés par des groupes considérés comme plus novateurs, tels que « Virginia Plain » de Roxy Music (« You're so sheer, you're so chic / Teenage rebel of the week »). Les Undertones et RUDI, avant de composer leurs propres morceaux, font des reprises de glam rock. Protex reprend « Jeepster » de T. Rex et les Outcasts « Angel Face » du Glitter Band. Même si le glam rock est l'une des influences qui a transmis au punk nord-irlandais une esthétique pop, ce n'est pas la seule¹²¹⁷. Outre-Atlantique, des groupes produisent une forme de musique qui est à la fois mélodique et violente.

psychedelic rock produced its share of love songs, there was also an emphasis within music on socially and politically conscious lyrics. Most glam rock, especially British glam beginning with T. Rex, reacted against the obligation to be socially conscious by returning to rock and roll's favorite themes: girls, cars, dancing and sex (Bowie added to that list self-conscious reflections on rock stardom) » (AUSLANDER, Philip. *Op. cit.*, p. 51).

¹²¹⁵ Damian O'Neill cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 63.

¹²¹⁶ Gary Glitter est la toute première idole de Damien O'Neill : « In the early Seventies Gary Glitter was my first hero. I don't like to admit that these days! But he made brilliant records. I was really into drums at the time, so I really loved that fact they had two drummers » (*Ibid.*). La gêne de O'Neill s'explique par le fait qu'au cours des années 1990 et 2000, Gary Glitter, le nom de scène de Paul Francis Gadd, a été impliqué dans plusieurs affaires de viol et de pédophilie. Il a été condamné à trois ans de prison en 2006, et à seize ans supplémentaires en 2015.

¹²¹⁷ D'autres genres de musique populaire ont également une influence sur les musiciens punk, bien que ceux-ci soient sans doute plus réticent à l'admettre. Le dernier grand groupe britannique de *bubblegum pop*, les Bay City Rollers, a un succès considérable dans tout l'Archipel Atlantique. Le groupe nord-irlandais les Starjets joue en première partie

3.2.4.1.1.

Gerry Smyth associe avec justesse le morceau « Teenage Kicks » des Undertones au rock'n'roll américain des années 1950. Selon lui, la chanson représenterait un « rejet des discours dominants du punk britannique contemporain »¹²¹⁸. Nous pensons plutôt que les Undertones et d'autres groupes de punk pop nord-irlandais participent d'une esthétique qui se manifeste dans le punk rock dès ses origines. Le punk rock entretient un rapport plus ambigu avec la musique pop qu'on ne l'admet communément. Alors que Malcolm McLaren affirme que Billy Fury est plus important que Bob Dylan¹²¹⁹, la critique rock et universitaire ainsi que certains punks eux-mêmes ont tendance à accentuer la dimension contestataire et le registre réaliste du punk rock de la première vague aux dépens de ses expressions moins « radicales ». On parle de « Anarchy in the UK » des Sex Pistols et de « White Riot » des Clash ; moins de « New Rose » des Damned et de « Your Generation » de Generation X¹²²⁰. Et pourtant, malgré cette réputation, un cinquième des morceaux des groupes pionniers de la scène londonienne sont classés dans la catégorie « relations romantiques » dans le tableau de Dave Laing¹²²¹. Outre-Atlantique, l'historien de la culture Bill Osgerby a élucidé les racines pop du punk américain et a mis en lumière l'existence d'une esthétique *teenager* qui traverse le punk dès son émergence¹²²². Les conclusions qu'il tire s'appliquent également au punk qui émerge dans l'Archipel Atlantique. Osgerby explique que les

des Rollers aussi bien que du Glitter Band en 1976. La *bubblegum pop* est décrite ainsi par l'historien Bill Osgerby : « deftly executed pop hits distinguished by a pumping dance beat and simple but catchy chorus hooks and instrumental riffs » (OSGERBY, Bill. « “Chewing out a rhythm on my bubble-gum”: The teenage aesthetic and genealogies of American punk » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p.159). En raison de leur simplicité, ces morceaux sont facilement repris par des musiciens punks, même s'il ont peu ou pas de compétences musicales. RUDI reprend « Yummy Yummy Yummy » morceau de Ohio Express, les Idiots produisent une version de « Keep on Dancing » des Bay City Rollers. A Londres, les Sex Pistols s'inspirent de la chanson « SOS » de Abba pour composer le riff d'ouverture de « Pretty Vacant ».

¹²¹⁸ SMYTH, Gerry. *Op. cit.*, p. 59. La traduction est la nôtre.

¹²¹⁹ Billy Fury fut un chanteur de rock'n'roll et de pop anglais populaire au tournant des années 1960. (COLEGRAVE, Stephen *et al.* *Op. cit.*, p. 84). Les propos de Malcolm McLaren ne relèvent pas seulement de la provocation : il préfère la musique rock'n'roll des années 1950 au rock de la contre-culture. La boutique Sex, avant d'être le haut-lieu du punk londonien, est un magasin nommé Let It Rock qui vend des produits associés à la subculture Teddy Boys.

¹²²⁰ On reconnaît plus volontiers l'esthétique pop qui traverse l'œuvre des Buzzcocks après le départ du premier chanteur du groupe Howard Devoto, si ce n'est pour établir un contraste avec Magazine, le groupe post-punk que forme Devoto.

¹²²¹ Voir chapitre 3.2.1.

¹²²² OSGERBY, Bill. « “Chewing out a rhythm on my bubble-gum”: The teenage aesthetic and genealogies of American punk » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 154-169.

analyses du punk américain établissent souvent une dichotomie et une hiérarchie culturelle opposant les groupes considérés comme avant-gardistes ou « artistiques » (« art crowd ») tels que Patti Smith, Television, Père Ubu, Talking Heads, Suicide, à ceux qui, à l’instar des Dictators, des Ramones, des Dead Boys ou de Blondie, sont perçus comme moins « sérieux » et « créatifs » (« fuck art let’s rock ! »). Ces groupes s’inspirent de la pop, de la musique surf, du garage rock et du fuzz rock des années 1960¹²²³. Les thématiques abordées dans ces genres sont souvent les jeunes femmes, les loisirs et les plaisirs de la consommation : « teen-fantasy of innocent good-times ». Ces musiques apparaissent dans le sillon de la construction du mythe du *teenager* américain :

The ‘teenage’ mythology was spawned from the matrix of profound economic and social changes in white, middle-class life after 1945. Traditional middle-class virtues of hard work, moderation and thrift (already looking dated in the 1920s) became an anachronism during the 50s and early 60s as American capitalism prioritised consumption and immediate gratification. The burgeoning middle-class suburbs (whose population surged from 21 million in 1950 to 37 million by 1960) saw the rise of a lifestyle that consciously embraced a world of hedonistic leisure and conspicuous consumption—a comfortable and reassuring universe of station wagons, backyard barbecues and Little League ball games¹²²⁴.

Il n’y a alors pas encore de différence nette entre rock et pop, mais les groupes amateurs (les Wailers, les Sonics, les Standells, les Kingsmen, les Trashmen...) qui répètent dans les garages des maisons suburbaines de leurs parents produisent une musique plus brute et bruyante que celle des groupes qu’ils tentent d’imiter. Certaines des expériences musicales de cette période ressurgissent au début de la décennie suivante dans des compilations, dont la célèbre *Nuggets*, qui aura une grande influence sur le punk des deux côtés de l’Atlantique¹²²⁵. La musique de ces

¹²²³ Le garage rock et le fuzz rock sont des genres (ou sous-genres) de rock qui émergent lorsque des adolescents américains créent des groupes et tentent d’imiter la musique des artistes de la British Invasion (the Beatles, the Dave Clark Five, The Kinks, The Rolling Stones, Herman’s Hermits, The Animals, etc.) ainsi que le surf rock de la côte californienne (Dick Dale, Jan and Dean, The Beach Boys, etc.).

¹²²⁴ OSGERBY, Bill. « Chewing Out a Rhythm on my Bubble-gum: The Teenage Aesthetic and Genealogies of American Punk » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 154.

¹²²⁵ Le titre complet de l’album, qui sort sur le label américain Elektra en 1972, est *Nuggets: Original Artyfacts from the First Psychedelic Era..* Jon Savage souligne l’importance de cette compilation pour le punk: « Released in America at the end of 1972, *Nuggets* codified a critical idea that had been current in America since the turn of the decade. In the midst of hippie excess, writers like Lester Bangs and Dave Marsh began to celebrate the unconscious, noisy pop of the mid-1960s. In America, the unprecedented success of the Beatles had triggered an overproduction much like that which had characterized the Doo-wop craze in the mid-1950s, when the national and local charts were crammed

groupes de « garage rock » surgit au moment où, pour la dernière fois, le rock et la pop se confondent, avant que ne surgisse le rock « sérieux » et psychédélique que les punks détestent – ou qu'ils feignent de détester. Pendant la deuxième moitié des années 1960, ce sont les groupes désignés de manière un peu moqueuse par le terme *bubblegum pop* (les Monkees, Ohio Express, The 1910 Fruitgum Company, etc) qui continuent de porter les thématiques et l'esthétique *teenager* :

Teenage pop, like adult pop, described a romantic fiction; making pop songs youthful simply meant filling in teenage references – first meetings, hasty partings, finding love, losing friends. [...] David Riesman's 1950 description of the pop picture of adolescence in America – “a happy-go-lucky time of haphazard clothes and hap-hazard behaviour, jitterbug parlance, coke-bar sprees, and ‘blues’ that are not really blue” – could also have been applied accurately to teenage music in 1960¹²²⁶.

Lorsque le punk rock émerge aux Etats-Unis pendant la première moitié des années 1970, plusieurs groupes font appel aux codes de la pop qui, thématiquement, renvoient au mythe du *teenager* de l'Amérique des banlieues aisées des années 1950 et 1960. C'est notamment le cas de trois groupes qui jouent régulièrement au CBGB's à New York : Blondie, les Dictators et les Ramones. Lorsque le groupe Blondie apparaît dans les récits punk c'est souvent pour établir un contraste entre la chanteuse du groupe, Debbie Harry (« Punk playmate of the year », lit-on dans

with groups that, because of intense competition or industry ineptitude, only had the luxury of one hit. In ignorance of the music that was on their doorstep, most of these groups were copying white British pop groups – like the Rolling Stones or the Yardbirds – that were themselves attempting to capture the spirit of black American R&B. This double refraction resulted in a purely white, blue-collar style, in which any black rhythmic influence was bleached out in favour of pure noise and texture: fuzz guitar, feedback, drones and whiny vocals. The flatly rhythmic repetition of a song like ? and the Mysterians' '96 Tears' seemed to be the perfect form through which to express a numb nihilism. The whole idea of Punk, as coined by Marsh and Bangs, marked a process of deliberate unlearning: a new pop aesthetic that delighted 'in Rock's essential barbarism (and the worth of its vulgarism)'. Implied in this definition of Punk was an underclass menace » (SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p., p.81-82). Lenny Kaye, l'une des deux personnes à l'origine de la compilation, deviendra plus tard le guitariste du Patti Smith Group. A Paris, l'album est vendu aux Halles, dans le magasin de disques tenu par Marc Zermati (qui deviendra plus tard l'un des organisateurs du tout premier festival de punk dans le monde, à Mont-de-Marsan en 1976). Selon Zermati, les adeptes de cette musique se font déjà appeler « punks » en 1973 (Savage, SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p., 64). Sur la scène britannique, Charlie Harper (le chanteur des UK Subs), Captain Sensible (The Damned), Mick Jones (le guitariste des Clash), Tony James (le bassiste de London SS, Chelsea, Generation X), Vic Godard (le chanteur de Subway Sect) font tous référence à *Nuggets* dans l'ouvrage de John Robb *Punk Rock ; An Oral History*. Nous n'avons pas de référence explicite de groupes nord-irlandais à cette compilation dans les divers témoignages, mais dans le single « You've Got my Number » et dans l'album *Hypnotised* (1980), les Undertones reprennent le morceau « Let's Talk About Girls » du Chocolate Watch Band, qui apparaît sur *Nuggets*.

¹²²⁶ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 33.

Punk magazine¹²²⁷), et Patti Smith (« the hippie shaking the tambourine », dira John Lydon¹²²⁸). Alors que le Patti Smith Group produit un style de punk considéré comme avant-gardiste ou artistique (on parle parfois même de « art punk »¹²²⁹), Blondie s'inspire de la pop du début des années 1960. Mais ce serait se tromper que de considérer Blondie comme un groupe inoffensif¹²³⁰. En mettant en scène des personnages féminins désinhibés dans des morceaux qui empruntent les codes musicaux des groupes féminins de la décennie précédente, en adoptant une attitude scénique provocatrice, en invoquant la pop de cette période à une époque où cette musique est démodée et dans le contexte d'une boîte de nuit mal famée (le CBGB's), Blondie crée une distance ironique¹²³¹. Un autre groupe de la scène new yorkaise, les Ramones, adopte une approche similaire, que le critique Tom Carson décrit ainsi :

Ramones was a tour de force of deadpan comedy; there was a furious, galvanizing wit in its reduction of rock 'n' roll to the dumb, howling noise everyone always loved it for before they loved

¹²²⁷ *Punk Magazine*, n°4, 1976.

¹²²⁸ PAYTRESS, Mark. « The lady's for returning ». *The Guardian*, 09/09/06. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <https://www.theguardian.com/music/2006/sep/09/popandrock>

¹²²⁹ Lorsque Penny Rimbaud, le chanteur du groupe anarcho-punk Crass entend Patti Smith pour la première fois, il ne l'interprète pas comme du rock : « I thought it was jazz! ». ROBB, John. *Op. cit.*, p. 142.

¹²³⁰ Dans le premier album éponyme du groupe (Private Stock Records puis Chrysalis, 1976), de nombreuses chansons reprennent les thématiques et les codes de la pop, mais elles sont subverties par le chant agressif et la voix parfois grognante de Debbie Harry et par le fait qu'elle assume ouvertement son désir sexuel (plutôt que simplement une forme d'amour romantique et éthérée). La chanson « X Offender » est à l'origine appelée « Sex Offender » mais est modifiée pour qu'elle puisse être diffusée à la radio. Dans cette chanson ainsi que dans « In The Flesh », le regard désirant et sexuel, en général attribué à un narrateur masculin dans le pop (mais aussi dans le rock, hormis quelques exceptions), est inversé. C'est une narratrice qui objectifie : « I think all the time how I'm going to perpetrate love with you / And when I get out, there's no doubt I'll be sex offensive to you » (X Offender) ; « Your picture ain't enough / I can't wait to touch you in the flesh » (« In the Flesh »). Il est rare que la sexualité féminine soit assumée de manière aussi ouverte et agressive avant l'émergence de figures pop comme Madonna dans les années 1980. Dans les morceaux de Blondie, les femmes, en plus d'être maîtresses de leur propre sexualité, sont des figures capables de violence, comme l'attestent les chansons « Kung Fu Girls » ou « Rip Her to Shreds ». Cette attitude est renforcée par la performance scénique de Debbie Harry. Lors d'une représentation de « Rip Her to Shreds », Harry a un jour monté sur scène vêtue d'une robe de mariée qu'elle a déchirée pendant la chanson. Face à l'androgynie de Patti Smith ou l'idéal de beauté « naturelle » de la femme hippie, Harry porte des tenues provocantes, avec un maquillage prononcé et des cheveux teints en blond platine qui laissent apparaître ses racines naturelles afin de souligner le caractère artificiel de la coloration, anticipant à certains égards les codes qui seront adoptés dans les tenues des femmes punk dans l'Archipel Atlantique. Pour une analyse de la posture rock de Debbie Harry, voir RAHA, Maria. *Cinderella's Big Score: Women of the Punk and Indie Underground*. Emeryville : Seal Press, 2005, p. 39.

¹²³¹ Les Dictators, un autre groupe de la scène new-yorkaise, participent eux aussi de cette sensibilité « pop ». Voir l'album dans leur album *Go Girl Crazy!* (Epic Records, 1975) et en particulier les chansons « Teengenerate », « California Sun » (une parodie du surf rock et des diverses danses associées à la pop), « Weekend » ou encore « I live for cars and girls ».

it for anything else, and in its reduction of modern urban horror to the glazed-eyed banality of a punk's "What, me worry?" shrug¹²³².

On peut difficilement surestimer l'impact qu'à *Ramones*¹²³³, le premier album du groupe, sur le style musical punk des deux côtés de l'Atlantique : « It was to have a seismic effect on the music scene and its influence is still as strong to this day. Of course it wasn't a hit [on the album charts]. Still, it fired up the underground and its effect on the nascent British punk scene was massive »¹²³⁴. En termes de musicalité, le style des Ramones devient un modèle pour les groupes de punk qui émergeront dans l'Archipel Atlantique : la courte durée des chansons, le tempo très rapide, l'emploi d'un faible nombre d'accords, les chœurs discordants se retrouveront dans la musique de nombreuses formations. Par ailleurs, les morceaux de l'album *Ramones* mobilisent les thématiques prisées par le punk rock tel qu'il apparaîtra dans l'Archipel Atlantique : ils célèbrent la violence et les films d'horreur (« Beat on the Brat », « Chain Saw », « I Don't Wanna Go Down To The Basement »¹²³⁵), font référence à la rue comme théâtre de la vie de punk (« Now I Wanna Sniff Some Glue », « Judy is a Punk », « 53rd & 3rd »), expriment leur mépris (« Loudmouth », « I Don't Wanna Walk Around With You »), et flirtent avec une certaine esthétique fasciste (« Blitzkrieg Bop », « Today Your Love », « Tomorrow The World »)¹²³⁶. Cependant, ils composent également des chansons sur le thème de l'amour (« I Wanna Be Your Boyfriend ») et de la danse (« Let's Dance », une reprise du chanteur californien Chris Montez). En effet, malgré leur image de jeunes voyous, la musique des Ramones est traversée par une esthétique pop *teenager*, comme le souligne Bill Osgerby :

The Ramones' universe was always distinguished by a droll duality. Alongside their smirking caricatures of the dire fears lurking in the basement of the suburban consciousness, the Ramones also blissfully celebrated all the clichés and stereotypes of American teen mythology. As well as drawing influence from the likes of MC5, the Stooges and the New York Dolls, the Ramones were also inspired by the heritage of 60s pop and bubble-gum—their enthusiasm for all the signifiers of

¹²³² CARSON, Tom. « Rocket to Russia », FRITH, Simon, *et al.* 2000. *Op. cit.*, p. 378-379.

¹²³³ *Ramones*, Sire, 1976.

¹²³⁴ ROBB, John. *Op. cit.*, p. 140.

¹²³⁵ Le groupe Blondie, lui aussi, a une chanson inspirée des séries B dans leur premier album : « The Attack of the Giant Ants ». Un autre groupe de la scène new-yorkaise, Les Cramps, se spécialisera dans l'exploration des recoins les plus illégitimes de la culture pop (pulp fiction, films d'horreur, pornographie), et, ce faisant, fondera un nouveau sous-genre : le psychobilly. Voir *Songs the Lord Taught Us* (Illegal, 1980).

¹²³⁶ Pour l'obsession de plusieurs membres des Ramones avec le nazisme, voir chapitre 2.4.4.

teen innocence and pleasure affectionately acclaimed in such songs as ‘Oh, Oh, I Love Her So’, ‘I Wanna be Your Boyfriend’ and ‘Rockaway Beach’. Yet even here the Ramones found it hard to keep a straight face. These anthems to the teenage myth were always part glorification, part ironic send-up¹²³⁷.

Les Ramones distillent deux décennies de pop et de fantasmes adolescents dans des chansons de deux minutes¹²³⁸. Ce caractère pop n’échappe pas aux jeunes auditeurs dans le reste du monde. Chris Bailey, chanteur du groupe de punk australien les Saints – mais né à Belfast – considère que les Ramones ne produisent pas du punk rock mais de la musique pop musclée (« invigorating pop music »)¹²³⁹. Les membres des Undertones sont parfaitement conscients des influences pop du groupe new-yorkais, selon le guitariste John O’Neill : « Me, Damian and Mickey were aware when we heard the songs that you could hear a nod to Fifties girl bands and I loved all that. Despite sounding really new, the Ramones had a hint of tradition about them, a hint of classic pop »¹²⁴⁰. Comme Blondie et d’autres groupes qu’analyse Osgerby (les Dictators et les Dickies), les Ramones s’inspirent d’une musique pop jugée illégitime aussi bien par les fans et musiciens de rock que par les punks, mais ils ne font pas que mettre la pop au goût du jour (comme c’est le cas du groupe écossais les Bay City Rollers, qui connaît dans les années 1970 un succès retentissant). En insérant les thématiques et les codes dans un nouveau contexte musical et culturel, ils produisent un écart ironique :

American punk elaborated a tongue-in-cheek pastiche of drive-in movies, high-school proms, beach parties and the whole iconography of carefree ‘teenage kicks’. Here, the kitsch emblems of post-war America’s consumer-culture were simultaneously parodied and celebrated [...]¹²⁴¹.

Une forme de punk « pop » de la même veine émergera en Irlande du Nord, comme l’affirme de manière un peu essentialiste le journaliste – et ancien punk – Stuart Bailie :

¹²³⁷ OSGERBY, Bill. « Chewing Out a Rhythm on my Bubble-gum: The Teenage Aesthetic and Genealogies of American Punk » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 164.

¹²³⁸ « I Don’t Wanna Go Down to the Basement », la chanson la plus longue de l’album Ramones, dure deux minutes et trente-cinq secondes.

¹²³⁹ ROBB, John. *Op. cit.*, p. 342. John Lydon, quant à lui, compare le quatuor new-yorkais à un groupe de rock anglais qui bénéficie dans les années 1970 d’une grande popularité : « The Ramones to me were more like Status Quo » (*Ibid.*, p. 140).

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 191. Voir ci-dessous pour la citation complète.

¹²⁴¹ OSGERBY, Bill. « Chewing Out a Rhythm on my Bubble-gum: The Teenage Aesthetic and Genealogies of American Punk » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 160.

Many other acts [apart from the Undertones] have favoured bright melodies and crooning voices, often against the fashionable trend. Some day a musicologist may draw a connection between our folk song tradition and the pop equivalent. Perhaps there's a temperamental impulse at the heart of it. So while the London punk acts were rasping and grunting, and while the Dublin bands were mostly cerebral [Virgin Prunes] or bluesy [Boomtown Rats], we had the big tunes¹²⁴².

En plus d'être l'un des groupes les plus fréquemment mentionnés lorsque les personnes sondées dans notre questionnaire citent leurs groupes préférés, les Ramones ont une influence considérable sur les groupes pionniers de la scène punk nord-irlandaise. Ceci amène plusieurs d'entre eux à changer de direction musicale et, dans le cas de RUDI, à composer des morceaux originaux plutôt que de se contenter de faire des reprises :

Fortunately for us, Belfast was blessed with Caroline Music in Anne Street, which was staffed by guys who kept the place stocked with all the vinyl you could want. I'd read Nick Kent's Ramones rave in the *NME* and snapped up one of the very first import copies they got in, and it floored us - here, at long last, was a band who wrote killer songs that were simple enough that we could play 'em, but sounded like nothing we had ever heard before! We started to play some of their stuff and it sounded pretty good, and I suppose it made us think about writing our own stuff¹²⁴³.

Comme le souligne cet extrait, l'un des avantages de la musique des Ramones est qu'elle est relativement facile à jouer, même pour des groupes amateurs (hormis pour le batteur, pour qui le tempo rapide des chansons exige une endurance certaine). Lorsque le premier album émerge, la musique semble suffisamment novatrice pour se démarquer des genres contemporains, y compris le style de pub rock agressif et rapide de Dr. Feelgood et de Eddie and The Hot Rods. Les Outcasts, dès leur formation, tentent – avec peu de succès, selon Greg Cowan – de faire des reprises des Ramones (ainsi que de « Anarchy in the UK » des Sex Pistols) et adoptent les vestes en cuir portées par les membres du group new-yorkais, qui figurent sur la pochette de leur premier album¹²⁴⁴. Avant de rejoindre Stiff Little Fingers, le bassiste Ali McMordie joue dans le groupe les Detonators. Il reproduit sur cassette l'album *Ramones*, qu'il a acheté en import avant sa sortie au Royaume-Uni, et la donne aux membres de son groupe pour qu'ils puissent apprendre tous les

¹²⁴² BAILIE, Stuart. « Pop Matters » dans CARRUTHERS, Mark, *Op. cit.*, p. 205.

¹²⁴³ ROBB, John. *Op. cit.*, p. 189.

¹²⁴⁴ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

morceaux et imiter le style minimaliste du groupe new-yorkais¹²⁴⁵. *Ramones* est aussi le premier disque de punk rock qu'entendent les membres des Undertones :

In summer '76 Mickey Bradley got the Ramones' first record as a birthday present. That actually was the first punk record we heard and that really blew us all away. The cover alone was enough! And there were no solos, loads of songs, the sound was amazing - that changed everything. It was, 'Fuck, we've got to sound like this!' It took us a while, though. We started doing Ramones covers.¹²⁴⁶

You had the pub rock scene in Britain, which was fine for a lot of 30-year-olds, and we were influenced by it - great but nothing new. And then you were reading in the *NME* about the Ramones and Television and Blondie. I thought, 'I'd love to hear what these bands sound like.' John Peel played the first side of the whole Ramones album all at once, which was unprecedented at the time - he never played a whole record like that on his show. And the whole side lasted about fifteen minutes, which was the same length as a Yes guitar solo! This was great. You wanted to be part of something here, you knew that the lyrics were clever and they acted like they were dumb - they were so perfect. Me, Damian [O'Neill] and Mickey [Bradley] were aware when we heard the songs that you could hear a nod to Fifties girl bands and I loved all that. Despite sounding really new, the Ramones had a hint of tradition about them, a hint of classic pop. [...] And then basically we were using the Ramones as a template and their influences like the New York Dolls and the Shirelles, not putting in any fancy chords¹²⁴⁷.

Comme RUDI, la découverte des Ramones incite les Undertones à changer de direction musicale¹²⁴⁸. S'ils acceptent si rapidement de rejoindre le label américain Sire en 1978, sans considérer d'autres offres, c'est autant à cause de leur manque d'expérience que parce qu'il s'agit du même label que les Ramones, leur groupe fétiche. Par ailleurs, les propos des frères O'Neill mettent en lumière le fait que pour les groupes déjà existants – les Undertones se forment en 1975 – la musique des Ramones est une révélation : même avec un nombre réduit d'accords simples, sans solo, on peut jouer un style de rock percutant et « efficace ». Comme nous l'avons noté plus haut, l'hommage des Ramones à la pop des années 1960 ne passe pas inaperçu pour les Undertones. L'aspect ironique de la musique du groupe ne leur échappe pas non plus, comme le souligne John

¹²⁴⁵ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 68.

¹²⁴⁶ Damian O'Neill, cité dans ROBB, John. *Op. cit.*, p. 189.

¹²⁴⁷ John O'Neill, cité dans *Ibid.*, p. 191.

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 316.

O'Neill : « You knew that the lyrics were clever and they acted like they were dumb - they were so perfect ». Lorsque les Undertones se mettent à composer leurs premières chansons, ils appliquent la même formule (« template »), comme l'affirme O'Neill. Il n'est donc pas étonnant que le groupe de Derry soit souvent décrit comme la réponse nord-irlandaise aux Ramones (« Northern Ireland's answer to the Ramones »)¹²⁴⁹.

3.2.4.2. La « loser pop » des Undertones

Si les Ramones cultivent une image de jeunes voyous ou d'adolescents dissipés, les Undertones ressemblent à de gentils garçons timides. Les Ramones portent des vestes en cuir et des jeans déchirés ; les Undertones s'habillent comme tous les autres jeunes hommes de Derry¹²⁵⁰. Cependant, les deux groupes incarnent dans leurs textes et à travers leur image la figure du *loser*. Le *loser* des Ramones est un voyou désœuvré qui a raté sa vie ; le *loser* des Undertones est un « puceau » qui vit chez mère et qui rêve d'avoir une petite amie, comme nous le verrons dans le présent chapitre.

Nous avons décidé d'analyser le premier EP du groupe, *Teenage Kicks* (Good Vibrations, 1978) ainsi que ses deux premiers albums, qui sortent tous deux sur Sire Records : *The Undertones* (1979) et *Hypnotised* (1980). Nous excluons de notre corpus leurs deux derniers albums, qui signalent un tournant musical : pop rock pour *Positive Touch* (1981) et soul pour *The Sin of Pride* (1983)¹²⁵¹. Les morceaux que nous avons retenus ont été classés par nos soins dans le même tableau que celui utilisé pour l'ensemble des morceaux de punk nord-irlandais de la période 1976-1983.

Tableau 3. Classification thématique des chansons des Undertones.

Relations amoureuses et sexuelles	« Smarter Than U », « Wrong Way », « Get Over You », « Billy's Third », « I Know A Girl », « Hypnotised », « See That Girl », « Under The Boardwalk », « Boy Will Be Boys », « Wednesday Week »	10
-----------------------------------	---	----

¹²⁴⁹ COLEGRAVE, Stephen *et al.* *Op. cit.*, p. 275.

¹²⁵⁰ Comme nous l'avons vu, il s'agit d'une démarche délibérée : voir chapitre 2.2.4.

¹²⁵¹ Ces deux albums sortent sur Ardeck, un sous-label d'EMI créé spécialement pour les Undertones.

Sexualité	« Teenage Kicks », « Here Comes The Summer »	2
Sentiments (exprimés à la première personne) (du singulier et du pluriel).	« Listening In », « The Way Girls Talk », « Nine Times Out Of Ten »	3
Commentaire social et politique		0
<i>Commentaire social et politique</i> « Troubles »		0
Musique et danse	« Casbah Rock, « More Songs About Chocolate And Girls »	2
Deuxième et troisième personne	« True Confessions », « Emergency Cases », « Girls Don't Like It », « Male Model », « Jump Boys, « (She's A) Run-Around », « Whizz Kids, « Hard Luck », « Tearproof », « Girls That Don't Talk, « What's With Terry?, « There Goes Norman », « Family Entertainment », « Jimmy Jimmy », « My Perfect Cousin »	16
Chanson humoristique ou parodique (<i>novelty song</i>)	« Mars Bar »	1
Instrumental		0
Culture populaire adolescente		0

Un premier constat s'impose : les Undertones ne font jamais référence aux « Troubles » ni même à l'Irlande du Nord, que ce soit de manière explicite ou implicite, comme l'affirment McLoone et Smyth. Il y a une seule exception : la chanson « Casbah Rock » rend hommage au bar

du même nom, l'un des seuls établissements à autoriser le groupe à monter sur scène. Autrement, il n'y a dans les textes aucune référence toponymique. Il faudra attendre leur troisième album, « Positive Touch », pour que le conflit soit évoqué, et ce manière oblique¹²⁵² ; mais cet album ne fait pas partie de notre corpus. Alors que les pochettes de Stiff Little Fingers et de Ruefrefx évoquent le conflit, rien dans l'iconographie des Undertones n'indique clairement leur identité nord-irlandaise¹²⁵³. Nous reviendrons sur ce silence ; notons pour le moment que la situation nord-irlandaise n'est pas le seul élément absent de leur œuvre. Pas une seule des chansons des Undertones de notre corpus ne constitue un « commentaire social ou politique ». Si cela peut paraître surprenant lorsque l'on compare les Undertones à Ruefrefx ou à Stiff Little Fingers, sans faire de distinction entre punk réaliste et pop, cela prend plus de sens si l'on considère les Undertones comme un groupe qui, à l'instar de Blondie ou des Ramones aux Etats-Unis, adopte une esthétique pop. Fidèle à cette sensibilité, notre classement révèle que près d'un tiers des morceaux du groupe concernent les « relations amoureuses et sexuelles ». Par commodité, nous les appellerons « chansons d'amour ». Mais à quoi ressemble cet amour ? Nous avons déjà comparé le narrateur punk réaliste au *cock rocker*. Pour étudier les chansons de punk pop, il faut se tourner vers l'opposition qu'établit Frith et McRobbie entre le *cock rocker* et le *teenybopper* :

The teenybop idol's image is based on self-pity, vulnerability, and need. The image is of the young boy next door: sad, thoughtful, pretty, and puppylike. Lyrically his songs are about being let down and stood up, about loneliness and frustration; musically his form is a blend of pop ballad and soft rock; it is less physical music than cock rock, drawing on older romantic conventions. In teenybop, male sexuality is transformed into a spiritual yearning carrying only hints of sexual interaction. What is needed is not so much someone to screw as a sensitive and sympathetic soulmate, someone to support and nourish the incompetent male adolescent as he grows up. If cock rock plays on

¹²⁵² « It's Going to Happen » est une référence aux grèves de la faim des prisonniers républicains de 1980-1981 (voir conclusion de la présente thèse). Le morceau entre dans le hit-parade, et les Undertones sont donc invités à le jouer sur le plateau de *Top of the Pops* le 5 mai 1981. Or Bobby Sands, le premier prisonnier à avoir commencé la grève, meurt le même jour. Damian O'Neill, l'un des deux guitaristes des Undertones, porte un brassard noir sur le plateau de *Top of the Pops* en son hommage (BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 187-188).

¹²⁵³ Leur première pochette est un *cut-out* d'une photographie du groupe, placé en diagonale : les quatre jeunes hommes sont assis sur un mur, on aperçoit derrière eux une rangée de maisons mitoyennes, mais rien n'indique qu'il s'agit de l'Irlande du Nord. Cela pourrait être n'importe quel quartier populaire dans une ville de l'Archipel Atlantique. La pochette du deuxième album, *Hypnotised*, est une photo qui représente deux jeunes hommes (dont le batteur Michael Bradley) attablés dans un restaurant, couverts serrés dans les poings levés, bavettes avec l'image d'un homard noués autour de leurs cours. Voir illustrations B9 et B10, volume 2, annexe B.

conventional concepts of male sexuality as rampant, animalistic, superficial, and just for the moment, teenybop plays on notions of female sexuality as serious, diffuse, and implying total emotional commitment. In teenybop cults live performance is less significant than pinups, posters, and TV appearances; in teenybop music, women emerge as unreliable, fickle, more selfish than men. It is men who are soft, romantic, easily hurt, loyal, and anxious to find a true love who fulfills their definitions of what female sexuality should be about¹²⁵⁴.

L'opposition maladroite que Frith et McRobbie établissent dans cet article entre jeunes hommes « actifs » et jeunes femmes « passives » – qu'ils ont rejetée par la suite¹²⁵⁵ – n'invalide pas la pertinence des propos tenus ci-dessus. A première vue, cette citation s'applique très bien aux chansons et à la posture des Undertones. Leurs chansons d'amour traitent d'isolation et de frustration ; en termes de musicalité, il s'agit d'un style de punk mélodique plutôt que discordant. Les personnages féminins apparaissant dans les chansons sont peu fiables et égoïstes ; les personnages masculins (généralement le narrateur) sont susceptibles et vulnérables, et cherchent constamment l'approbation des jeunes femmes. Cependant, il y a une différence de taille : le narrateur de la chanson des Undertones n'est pas animé par un amour platonique mais par un désir sexuel. Le fait que celui-ci soit invariablement frustré le rapproche du discours punk réaliste sur la sexualité. Pourtant, contrairement au narrateur punk réaliste, la sexualité n'est pas quelque chose qui semble dégoûter le narrateur punk pop ; c'est quelque chose auquel il aspire. Le narrateur réaliste est frustré parce qu'il ne trouve pas satisfaction ou jouissance dans l'acte sexuel ; le narrateur des Undertones est frustré parce qu'il est puceau. Cette obsession du sexe – le saint graal du narrateur des Undertones – est évidente dans plusieurs chansons du groupe. Tournons-nous d'abord vers « Here Comes The Summer »¹²⁵⁶, dont voici un extrait¹²⁵⁷ :

Oh baby baby what can I do
You know you drive me crazy when I'm looking at you
The summer's really here and it's time to come out
Time to discover what fun is about

¹²⁵⁴ FRITH, Simon, Angela MCROBBIE, Angela. « Rock and sexuality » dans FRITH, Simon *et al.* *Op. cit.*, p. 320.

¹²⁵⁵ Voir FRITH, Simon. « Afterthought de Frith » dans FRITH, Simon *et al.* *Op. cit.*, p. 359-363.

¹²⁵⁶ Ce morceau atteint la trente-quatrième position du hit-parade britannique, ce qui permet au groupe de monter sur le plateau de *Top Of The Pops*, ni pour la première fois, ni pour la dernière.

¹²⁵⁷ Le troisième couplet est identique au deuxième.

Here comes the summer (x3)

Keep on looking for the girls with their faces all tanned

They're lying on the beaches all covered in sand

Stretching out their long legs lying in the sun

They know they're beautiful they're having fun

Here comes the summer (x5)

La chanson apparaît comme un hymne à l'été, à la plage et au corps dénudé des femmes, comme on le trouve dans la surf pop des années 1960 (« The West coast has the sunshine / And the girls all get so tanned » chantent les Beach Boys dans « California Girls » (1965)). Le narrateur est un voyeur qui se promène sur les plages et qui jette son regard lubrique sur les corps de femmes en train de bronzer : c'est la sexualisation du corps féminin qui justifie le classement de cette chanson dans la catégorie « sexualité ». Les deux premiers vers semblent inscrire ce morceau dans le discours conventionnel de la pop puisque le narrateur déclare son amour – non réciproque – à l'objet de son désir. Or il s'avère que cette personne ne l'entend pas ; sa conversation est fantasmée. Il ne s'agit pas d'un être aimé en particulier, mais d'une jeune femme – n'importe laquelle. Le *you* devient *they* dans le deuxième couplet. Le narrateur se tient à l'écart des corps féminins qu'il admire ; lui est seul, alors qu'elles s'amuse. Dans « Teenage Kicks » aussi, le narrateur se tient à distance de la femme – ou des femmes – qu'il épie.

Are teenage dreams so hard to beat?

Everytime she walks down the street

Another girl in the neighbourhood

Wish she was mine, she looks so good

I wanna hold her, wanna hold her tight

Get teenage kicks right through the night

I'm gonna call her on the telephone

Have her over 'cause I'm all alone

I need excitement, oh, I need it bad

And it's the best I've ever had.

Le narrateur ne se languit pas de l'élue de son cœur mais est animé par un désir sexuel pour le corps d'une jeune femme. Il ne veut pas simplement lui tenir la main, comme dans « Under The

Boardwalk » – une reprise des Drifters – mais veut passer la nuit avec elle, comme le refrain l’indique de manière explicite. *To get your kicks* est une expression idiomatique qui signifie *tirer du plaisir, de l* d’une activité. Dans la chanson, le sens d’origine de *kick (coup de pied)* met l’accent sur l’activité charnelle que désire le narrateur : une « partie de jambes en l’air ». Contrairement aux chansons d’amour pop conventionnelles, l’identité de l’être désiré ne compte pas. Rien ne démarque la personne observée des autres jeunes femmes du quartier : « Another girl in the neighborhood ». Comme les corps bronzés observés par le narrateur de « Here Comes The Summer », celui-ci est indifférencié. Cependant, le narrateur n’obtiendra pas satisfaction : il s’agit d’une rêverie adolescente (« teenage dreams »). La référence à la frustration sexuelle – l’absence d’excitation – (« I need excitement, oh, I need it bad ») indique que cette expérience adolescente restera à l’état de fantasme. Après tout, même s’il en avait le courage, comment le narrateur pourrait-il téléphoner à une personne qu’il ne connaît manifestement pas ? Le narrateur de « Teenage Kicks », comme celui de « Here Comes The Summer », reste donc un voyeur. Il épie une jeune femme de loin, sans doute de sa fenêtre, puisqu’il est seul chez lui. Dans d’autres morceaux, où le corps féminin n’est pas sexualisé de manière aussi explicite, le narrateur conserve cette position d’observateur non pas détaché, mais ignoré par l’objet de ses désirs. Ainsi, dans « Wednesday Week » – en termes de musicalité, l’une des rares ballades du groupe – le regard de la jeune femme observée n’est jamais retourné :

Here she comes to say good night
 I'll get no sleep tonight
 With a constant vision she still can't see
 She was the girl for me

 Wednesday week - she loved me
 Wednesday week - never happened at all

 There she goes, I won't see her again
 She's gone to school with her best friend
 She only does the things she likes to do
 Now she wants something new

Le narrateur nourrit des fantasmes nocturnes dont la jeune femme est l’objet et est convaincu qu’elle est « la fille pour lui » ; il imagine qu’ils ont entretenu une relation amoureuse dans le passé (« she loved me ») mais il s’avère que cela ne s’est jamais produit (« never happened

at all »). Il ne la voit que de loin, dans son imagination ou dans la rue, pour une dernière fois (« There she goes, I won't see her again »). Frustré, il éprouve de la rancune à son égard : il n'accepte pas qu'elle ait une existence autonome, en dehors de ses fantasmes, et qu'elle se soustraie à son regard. Dans « I Know A Girl », le ton se veut triomphant :

I know a girl
I know that she knows about me
She not just a girl
I think she knows how I feel

I know a girl (x3)

See her all the time in the street
She makes me feel
I'm in love every time that we meet

I know a girl (x3)

See her every day of the week
She makes me feel
I'm in love every time that we meet

I know a girl (etc.)

Il est difficile de ne pas interpréter de manière ironique cette chanson où le narrateur semble se réjouir du fait que la jeune femme qu'il désire – qui, encore une fois, reste indéterminée : « *a girl* » – soit au courant de son existence et peut-être même de ses sentiments. Il s'en vante même dans le refrain, qui répète inlassablement : « I Know A Girl ». La jeune femme est présentée comme un trophée. « Connaître » semble se résumer au fait de voir (l'apercevoir ?) celle-ci dans la rue, jour après jour, mais cela semble suffire : elle lui retourne son regard. La même chose se produit dans « Hypnotised » :

I was out on my own
My friends weren't there
Just about to go home
When you made me stare
I fell into a trance
Just watching you dance

My world just stopped when I saw your eyes on me

H-Y-P I'm hypnotised

H-Y-P I'm hypnotised

H-Y-P

People look at me

Standing by my self

But I only can see

You and no one else

I was still in a trance

Still watching you dance

My world just stopped

When I saw your eyes on me

H-Y-P I'm hypnotised

H-Y-P I'm hypnotised

H-Y-P

Now the dancing just stopped

And the doors are open

But I'm still on the spot

Your spell isn't broken

I'm still in a trance

Even though you won't dance

My world just stopped when I saw your eyes on me

Le narrateur tombe amoureux d'une jeune femme qui est en train de danser. Ce qui l'envoûte, c'est son regard. Le narrateur des chansons voyeuristes des Undertones, qui épie constamment le corps féminin, qui exige que son regard soit retourné et son existence reconnue, est pétrifié quand ce désir se réalise. Lorsque c'est la femme qui regarde, ce regard est perçu comme monstrueux, menaçant : il méduse et pétrifie. Sans doute ces chansons pourraient-elles nous dire quelque chose de la psychologie adolescente. Comme le rappelle Julia Kristeva, « le

voyeurisme est un moment normal de l'évolution dans les stades prégénitaux »¹²⁵⁸. Peut-être la sexualité et le corps changeant de l'adolescent, en particulier celui de la jeune femme, inquiètent-ils le narrateur. Au-delà de ces considérations, déjà abordées lorsque nous avons évoqué la figure du monstre, il s'avère que la position immobile du narrateur de « Hypnotised » et des autres chansons évoquées jusqu'ici est caractéristique des personnages qui sont mis en scène dans toute l'œuvre des Undertones : il s'agit de *losers* figés et piégés dans un monde qui semble ne présenter aucune issue. Le *loser* est un perdant, un paumé, un raté, un bon-à-rien. C'est, rappelons-le, l'une des connotations du terme *punk* dans la langue argotique américaine. Le narrateur des chansons voyeuristes est un *loser* car c'est un frustré sexuel, vierge, et « puceau », état inenvisageable pour un *cock rocker*. D'autres morceaux mettent en scène des paumés. Le personnage qui apparaît dans « (She's A) Run-Around » est en proie à une crise existentielle :

Cos she's a run-around – what a total disaster
She's a run-around – she's got nothing to do
She's a run-around – doesn't know what she's after
She's a run-around – she hasn't a clue

Le jeune Jimmy, qui vit toujours dans les jupes de sa mère, n'a pas de voix propre. Son existence passe inaperçue :

He'd stay awake at night
Lying in his bed
No one ever listened
To a single word he said

Le narrateur de « Listening In » se sent tellement seul et isolé qu'il écoute clandestinement une conversation téléphonique :

I was sitting on my own
No one rang so I picked up the phone
Then I heard your voice
I was listening in
You were talking in the hall

¹²⁵⁸ KRISTEVA, Julia. *Op. cit.*, p. 58.

I wasn't there but I heard it all

Nothing I could do

Just listening in

On the carpet you're so small

Who had you covered wall to wall

Nothing I could do

Just listening in

Now you're gone and your line's dead

Nothing I can do instead

No more - no more

No more listening in

Plus que toute autre chanson des Undertones, celle-ci saisit l'isolement que ressentent les *losers* apparaissant dans l'œuvre du groupe. Le téléphone est employé par le narrateur pour entendre la voix d'un ou d'une autre. La distanciation est double : le téléphone est un outil destiné à faciliter la communication entre deux personnes éloignées physiquement et le narrateur écoute une conversation à laquelle il ne participe pas. Pourtant, lorsque celle-ci prend fin, le vide s'installe : « nothing », « no more – no more / no more ». D'autres *losers* sont non pas ignorés mais moqués ou harcelés par ceux qui les entourent. C'est le cas du narrataire de « Get Over You », une jeune femme qui s'habille de manière atypique : « You say the boys with the bikes and the leathers like to beat you to hell / And the girls where you work don't treat you too well ». Dans « I Gotta Getta », les personnages s'isolent pour fuir les autres :

Jackie Trainer says that she's never at home

Cos when she's in she knows she's never alone

They'd always be somebody who's just hanging around

Waiting for a chance to start putting her down

Next time we'll have to better

I gotta getta

I gotta getta

I gotta getta

Little Jamie hides in the front of the car
He'll never learn to drive he knows it's too late now
He turns ignition on and it's ready to start
As the car begins to move he feels it falling apart

Dans ces chansons, la sphère domestique est source de frustration et d'aliénation. Jackie évite de rentrer chez elle ; Jamie se réfugie dans une voiture. Ces personnages sont piégés dans un monde où ils n'ont pas de voix, où ils ne se sentent pas à leur place. C'est sans doute une caractéristique de l'adolescence : Jackie, Jamie, Jimmy et le narrataire semblent tous vivre chez leurs parents. La mère, en particulier, semble être une figure imposante et autoritaire. Le terme *mother* ou *mummy* apparaît dans au moins six morceaux de notre corpus. Il s'agit invariablement d'une figure imposant sa présence et son autorité aux jeunes : elle juge et désapprouve (« Mummy wouldn't like it » dit le narrateur de « Family Entertainment » ; « Your mother doesn't know why you can't look like all the other girls » celui de « Get Over You ») ; elle entrave l'autonomie (« Jimmy Jimmy »). Par ses attentions excessives, elle mène à la destruction : Jimmy est emmené dans une ambulance. Dans « There Goes Norman », le personnage éponyme s'apprête à être appréhendé par la police après avoir commis une agression sexuelle qui semble avoir été incitée par sa mère¹²⁵⁹. Le prix que paient les personnages de « My Perfect Cousin » et de « Male Model » pour leur rapport jugé trop proche avec leur mère est la remise en cause de leur masculinité. La figure de la mère dans la société irlandaise est décrite ainsi dans un article du *Irish Examiner* :

The stereotypical Irish mammy is a formidable, flinty-eyed, aproned female who, however, utterly dotes on her grown-up boy, shouldering the responsibility for every aspect of his life – often to the extreme of ironing his underwear — while proudly complaining that he can do nothing for himself¹²⁶⁰.

La mère symbolise la communauté dans laquelle évoluent les membres des Undertones. A Derry : les Undertones se font souvent harceler par les *spides* locaux, même après leur réussite

¹²⁵⁹ Voir chapitre 3.2.3.1.

¹²⁶⁰ QUINLAN, Ailin. « When a mother's love burns too brightly ». *Irish Examiner*, 22/08/05. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.irissexaminer.com/lifestyle/healthandlife/parenting/when-a-mothers-love-burns-too-brightly-349376.html>

commerciale¹²⁶¹. Isolée, souffrant d'une infrastructure sous-développée – il n'y a par exemple pas d'université – et d'un taux de chômage élevé¹²⁶², Derry est le parent pauvre de Belfast, dans une Irlande du Nord qui est elle-même une région périphérique vis-à-vis de la République d'Irlande et de la Grande Bretagne. L'un de nos interviewés, qui participe à la scène de Derry à la fin des années 1970, évoque le problème du chômage en ces termes : « Even when people came back home from university, nobody worked because there was fuck all jobs... If twenty-five of us met at the weekend, only three people worked out of the twenty-five »¹²⁶³. A cela s'ajoutent les « Troubles ». Le slogan *No Future* semble s'appliquer tout particulièrement aux habitants de Derry. Bien qu'aucune référence à Derry ou à l'Irlande du Nord n'apparaisse dans les morceaux des Undertones de notre corpus (mise à part « Casbah Rock »), il est tentant de voir dans la figure des *losers* de ces chansons un reflet de l'expérience des membres des Undertones et de leur entourage. Tous ces « paumés » sont prisonniers de leur vie quotidienne. Le narrateur de « Hypnotised » est tétanisé ; Jimmy est prisonnier de sa relation avec sa mère ; la jeune femme qui est le sujet de la chanson « (She's A) Run-Around » ne peut pas partir (« She wants to leave home but she can't get away » ; « She wishes she could live in a world of her own / Go someplace where she's not known ») ; dans « Gotta Getta », Jamie s'apprête à partir mais sa voiture tombe en morceaux au moment même où il réussit à la démarrer (« He turns ignition on and it's ready to start / As the car begins to move he feels it falling apart ») ; le narrateur de « Boys Will Be Boys » est abandonné par son ami : « John's gone he's left on a bus / In a hurry he's forgotten about us ». Cependant, malgré le sentiment de claustrophobie que peuvent susciter les paroles de ces chansons, le ton de la musique des Undertones est joyeux plutôt que pathétique. Les chansons ont presque toutes un tempo rapide. Les riffs sont à la fois mélodiques et agressifs. La voix du chanteur Feargal Sharkey donne une urgence aux compositions des Undertones. Telle la voix d'un adolescent qui mue, à la fois vulnérable et pressante, elle traduit la joie, l'impatience, parfois l'irritation et le mépris, mais jamais le pathos. Les Undertones, *losers pop*, ne s'apitoient pas sur leur sort, ni sur celui de leurs personnages, si tant est qu'on puisse les confondre. Comme les Ramones avant eux,

¹²⁶¹ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 124.

¹²⁶² Le taux de chômage des catholiques est particulièrement élevé à Derry, surtout pour les hommes (en 1981 il atteint près de trente-dix pour cent à Derry, trente-et-un à Belfast). OSBORNE, R.D., CORMACK, R.J. « Unemployment and Religion in Northern Ireland ». *The Economic and Social Review*, 1986, vol. 17, n°3, p. 219.

¹²⁶³ Paul M. Entretien mené à Derry, le 25/04/15.

ils tournent leur propre situation en dérision : « Punks, in the original sense of the word, were the sort of people who were such hopeless losers that they couldn't even be convincing as outlaws; far from romanticizing that status, the Ramones glorified their own inadequacy »¹²⁶⁴. La chanson punk « pop » – ou pop punk – par la contradiction de ses termes, introduit une dissonance sur laquelle nous reviendrons. Avant d'aborder cette question, il nous faut nous tourner vers les autres chansons nord-irlandaises s'inscrivant dans cette veine.

3.2.4.3.

« Are teenage dreams so hard to beat ? » demande le narrateur de « Teenage Kick ». Comme le révèle le tableau, de nombreux groupes nord-irlandais répondent à cette question par l'affirmative¹²⁶⁵. La chanson d'amour et le fantasme adolescent, thèmes récurrents dans la pop, conservent toute leur importance dans le punk rock nord-irlandais. Les chansons qui traitent de « relations amoureuses et sexuelles » concernent l'amour, qu'il soit réciproque ou non ; lorsqu'elles font référence à la sexualité, c'est par allusions ou dans le cadre d'un discours conventionnel sur l'amour romantique. La chanson « Sometimes » de RUDI est un exemple caractéristique de la chanson d'amour punk nord-irlandaise :

You walked right out
Out of my life
And you left me so alone
At first I thought
I thought I knew
That you would turn and come back home
I tried to think, to realize
just exactly what to do
But all my thoughts and memories
They came flooding back

¹²⁶⁴ CARSON, Tom. « Rocket to Russia », FRITH, Simon, *et al.* 2000. *Op. cit.*, p. 378.

¹²⁶⁵ Il convient de remarquer que l'on ne peut pas déduire le thème des chansons à partir de leurs titres. Par exemple, « This Must Be Love » de Shock Treatment ne traite pas de relations amoureuses mais d'isolation et d'aliénation. « Casualty » des Defects n'est pas une chanson sur les « Troubles » mais est une chanson d'amour. L'écoute des chansons s'impose.

And I just wanna see you
I just wanna hear you
I just wanna have you around
Now I know I love you
Now I know I need you
I hope that I see you sometime, sometime

The tears I cry
At nights I lie
And I could not sleep at all
I dream of you
I scream for you
To the picture on my wall
What could I do
I never knew
That it could ever end this way
A broken heart, we're torn apart
Whatever could I..

And I just wanna see you
I just wanna hear you
I just wanna have you around
Now I know I love you
Now I know I need you
I hope that I see you sometime, sometime

But you came back
Returned to me
As if you'd never gone away
And Now I knew
Our love is true
And forever now
Now that I can hold you

Now that I can feel you
Gonna lay my heart on the line
Never gonna leave you
Always gonna love you
Be with you all of the time, time

Ce qui surprend dans les chansons d'amour punk nord-irlandaises, c'est la vulnérabilité dont font preuve leurs narrateurs et le sentimentalisme qui y apparaît parfois. Le punk peut être fleur bleue. On est loin de l'amertume et du pessimisme de la chanson de mépris et du discours punk réaliste sur la sexualité. Ces chansons mobilisent les codes et conventions de la pop adolescente des années 1960 tels que nous les avons décrits plus haut : on tombe amoureux, on s'aime, on se sépare, on regrette l'être aimé... Cependant il y a une différence de taille entre la pop du début des années 1960 et le punk : les chansons d'amour punk sont composées par les musiciens eux-mêmes, et non par des compositeurs professionnels. Elles ne sont pas écrites à Tin Pan Alley ou au Bill Building mais à Belfast et à Derry. Quel monde est mis en scène dans ces chansons ? Les morceaux qui relèvent d'un style de punk réaliste s'attachent à décrire la vie quotidienne dans un espace public et les relations sociales qui s'y déroulent, les pressions que subit l'individu de la part de divers « sujets de pouvoir » (pour reprendre le terme de Michel de Certeau), et les sentiments qui en découlent. Les personnages et les narrateurs qui apparaissent dans les chansons d'amour punk évoluent dans un monde très différent, comme l'illustre la chanson suivante des Outcasts, « Self-Conscious Over You » :

The first time I saw you
Walking down the street
I knew I had a crush on you right away
It's really embarrassing at school
When the teacher asks me what I'm doing

And I'm daydreaming of you
And my mother's always nagging you
Why don't you finish your tea?
But I'm always dreaming of you

So what will I do? I'm self-conscious over you (x3)

You, you, you, only you (x2)
So what will I do? I'm self-conscious over you

I want to see her every day on the bus
And I dream of asking her out
But I turn red
Sweat, dripping down my face
And I'm feeling such a freak

So what will I do? I'm self-conscious over you (x3)
You, you, you, only you (x2)
So what will I do? I'm self-conscious over you (etc.)

La rue, l'école, le domicile parental : voilà le cadre de ces chansons. Ces lieux, comme dans toutes les chansons d'amour de notre corpus, ne sont pas situés dans une ville précise ; on ne fait jamais référence à l'Irlande du Nord. Ils semblent exister à l'extérieur du temps et de l'espace. Souvent, ils relèvent de la sphère domestique. Le terme *home* ou *room* apparaît au moins six fois dans les morceaux des Undertones de notre corpus. La maison est le champ de la lutte avec les parents, le plus souvent la mère. La chambre est le lieu où l'on rêve des jeunes femmes, comme dans « Sometimes » de RUDI, « Wednesday Week » des Undertones ou « Light At Your Window » des Detonators. La chambre et la maison de l'être aimé sont également un bastion que l'on veut pénétrer mais qui reste en général inaccessible. En général, les jeunes femmes ne veulent pas entrer dans la même pièce que les narrateurs de ces chansons : « Never lost for words they always shoot from the moon / To make it with the girls who can't come to their rooms » chantent les Undertones dans « Jump Boys ». Dans « Talking In The Canteen », le narrateur et son ami rencontrent des jeunes femmes devant une épicerie locale (*cornershop*) ; elles les invitent chez elles mais montent dans leurs chambres alors qu'eux restent seuls sur le canapé à regarder la télévision. Le narrateur de « Light At Your Window » des Detonators, à l'image du narrateur-voyeur qui apparaît si fréquemment dans l'œuvre des Undertones, observe la maison de la jeune femme par laquelle il est obsédée :

Every evening as I pass your door
I look up 'cause I try to see
You in your room with another man

You're looking down and you look at me
And I see the light at your window
I see the light at your door

Every night as I lie in bed
I get up and I start to creep
To see if you're still there with him
I might as well 'cause I can't sleep
Oh I see the light at your window
Oh I see the light at your door

Dans « Overcaring parents », que nous avons déjà évoquée, ce n'est pas d'un rival que le narrateur est jaloux mais des parents de la jeune femme dont il est amoureux. Ceux-ci la gardent enfermée au domicile familial : « Why do you keep her in at night / While all the kids are having fun? ». Le narrateur de « You Said » des Moondogs a plus de succès que la plupart des autres narrateurs des chansons d'amour punk. Il reçoit un appel téléphonique d'une jeune femme qui, profitant de l'absence de ses parents, lui propose de venir chez elle pour qu'ils puissent passer la nuit ensemble :

I was in the house
Late last night
When a phone call came for me
You said you loved me
You said your mum and dad are away
Won't be back till next Saturday
You said you loved me
You said why don't I come around

La rue ainsi que les transports publics sont également un lieu privilégié de rencontres amoureuses. « The first time I saw you / Walking down the street / I knew I had a crush on you right away », s'exclame le narrateur de « Self-Conscious Over You » des Outcasts; « Are teenage dreams so hard to beat? / Everytime she walks down the street / Another girl in the neighbourhood Wish she was mine, she looks so good », rêve celui de « Teenage Kicks » des Undertones. Le

narrateur de « Bus Stop » des Tearjerkers tombe amoureux d'une jeune femme qu'il aperçoit dans le bus :

Bus stop, bus stop
Bus stop, bus stop
Meet her every morning on the A15
Sitting with her nose in a magazine
I fell in love if ya know what I mean
I feel in love at the bus stop
I fell in love and I can't stop

Dans « Love Affair », morceau composé par le même groupe, le narrateur songe à se sa bien-aimée, qui l'a quitté, en attendant le bus sous la pluie :

Waiting in the rain at the stop
For the bus to show
My feet are getting wet and the drizzle is soaking through my coat

Les lieux et objets du quotidien qui apparaissent dans les chansons des Undertones de notre corpus donnent une idée des frontières qui délimitent le monde de la chanson d'amour punk pop : *radio*, *TV* (« Girls Don't Like It »), *phone* (« Teenage Kicks », « Listening In », « Get Over You », « Girls «That Don't Talk », « Tearproof), *toys*, *clothes*, *trousers*, (« Male Model »), *jacket* (« My Perfect Cousin »), *Beanos* (« Hard Luck »); *car* (« Male Model », « I Gotta Getta », « Hard Luck »), (*motor*)*bikes* (« Get Over You »), *taxi* (« See That Girl »), *bus* (« Boys Will Be Boys »), *chocolate* (« More Songs About Chocolate and Girls »), *Mars Bar*, *Twix*, [*Cadbury's chocolate*] *buttons*, *Spar* (« Mars Bar »), *hot dogs*, *French fries* (« Under The Boardwalk »), *Subbuteo* (« My Perfect Cousin »), *Enid Blyton*, *Secret Seven*, *toy*, *bed* (« What's With Terry? »), *park* (« There Goes Norman »), *school* (« Girls That Don't Talk »), *beach* (« Here Comes The Summer », « Under The Boardwalk »). Les termes *home* ou *room*, comme nous l'avons constaté, apparaissent au moins six fois. Dans les chansons des Undertones, le lieu le plus éloigné du domicile est la plage, symbole de plaisir adolescent qui apparaît dans un pastiche des chansons de surf pop (« Here Comes The Summer ») et dans la reprise d'un morceau doo-wop des années 1960 (« Under The Boardwalk » des Drifters). Les personnages et narrateurs des chansons d'amour des autres groupes de punk de la scène nord-irlandaise évoluent à l'intérieur des mêmes

frontières. Le monde punk pop se réduit à la sphère intime et à un espace public qui est le théâtre d'aventures sentimentales plutôt qu'un espace soumis à des réalités économiques, sociales ou politiques comme la rue de la chanson réaliste. On y croise la jeune femme que l'on aime, jamais la police. On est frappé par un coup de foudre, pas par une matraque ou par le chômage. Le monde punk pop est clos et dépolitisé. Les seuls rapports de force qui s'y exercent sont ceux qui régissent les relations entre parents et enfants, entre bien-aimées et amoureux. Il s'agit d'un monde *teenager* fantasmé, atemporel et idéal ; les personnages qui y apparaissent sont à l'abri des réalités sociales et économiques de l'Irlande du Nord.

3.2.4.4. La dissonance pop

Dans une interview donnée par les Undertones dans le fanzine belfastois *Alternative Ulster*, John O'Neill affirme la chose suivante :

We really have to make the best out of situations in Derry & N.Ireland to find something to write about that doesn't sound too contrived (eg: straight politics). Our music has to [reflect] *our* everyday life or else it just isn't honest¹²⁶⁶.

Ses propos laissent entendre que l'approche des Undertones est délibérée. Les membres du groupe justifient leur fuite devant la politique en faisant appel à l'authenticité, valeur que les punks – mais également les musiciens rock – placent au cœur de leur pratique. Etant donné le contexte dans lequel ils vivent, les Undertones considèrent qu'être authentique, c'est chanter à propos de déboires amoureux et de frustrations adolescentes. Ce faisant, ils s'écartent des codes dominants du punk réaliste : le pop punk introduit donc une dissonance. Nous avons constaté qu'à New York, des groupes comme Blondie ou les Ramones ont inauguré cette approche :

Plundering the vaults of American popular culture, bands such as the Dictators and the Ramones created a playfully ironic pastiche of suburban adolescence. Here, the stereotypes and iconography of 'teenage' life—one of the great mythologies to emerge from the clear-eyed confidence of American consumer culture—were both blissfully celebrated and mercilessly parodied. [...] A mythologised version of American adolescent life, 'the teenager' encapsulated the consumer

¹²⁶⁶ *Alternative Ulster*, n° 12, p. 5, 1978.

society's hedonistic fantasies of unbridled leisure, pleasure and carefree fun—a set of images and stereotypes that 70s punk both relished and lampooned¹²⁶⁷.

Les punks américains savent que cette Amérique quasi-mythique, réservée à une élite, ne sera jamais la leur, et lorsqu'ils font référence dans les paroles de leurs chansons aux *drive-in*, aux bals de promo, aux *beach parties*, ou lorsqu'ils reprennent certains des codes musicaux de la pop des années 1960, c'est avec un certain degré d'ironie. Ils idéalisent et ridiculisent à la fois cette Amérique suburbaine aisée et fantasmée. Comme l'affirme le critique rock Tom Carson : « [The Ramones] were sophisticated ironists, working with all the alienation and distance that [that] implied »¹²⁶⁸. Cela vaut également pour les groupes de pop punk nord-irlandais. Si le monde adolescent fantasmé, atemporel et idéal qu'invoquent les punks nord-irlandais s'inspirent en partie du mythe du *teenager* américain – intégré depuis la fin des années 1950 dans les musiques populaires de l'Archipel Atlantique – ils ne se contentent pas d'importer des produits ou des valeurs d'une culture étrangère en Irlande du Nord¹²⁶⁹ : ils leur donnent une nouvelle signification. Ce que Gerry Smyth dit de « Teenage Kicks » des Undertones peut s'appliquer à tous les morceaux de punk pop nord-irlandais : « “Teenage Kicks” reiterates the teenage lust/love scenario from early rock'n'roll, and re-interprets it in the light of new technological and ideological developments »¹²⁷⁰. En effet, le redéploiement du mythe *teenager* dans le contexte de la scène punk nord-irlandaise produit une dissonance ironique. Celle-ci se manifeste de manière particulièrement frappante dans les reprises que jouent plusieurs groupes nord-irlandais. La plupart

¹²⁶⁷ OSGERBY, Bill. « Chewing Out a Rhythm on my Bubble-gum: The Teenage Aesthetic and Genealogies of American Punk » dans SABIN, Roger. *Op. cit.*, p. 156.

¹²⁶⁸ CARSON, Tom. « Rocket to Russia », FRITH, Simon, *et al.* 2000. *Op. cit.*, p. 378-379.

¹²⁶⁹ En étudiant des effets du cinéma américain sur les spectateurs britanniques des classes populaires dans son article « Gramsci Goes to Hollywood » le chercheur Iain Chambers conclue que les produits de Hollywood permettent aux spectateurs de résister dans une certaine mesure au pouvoir du « bloc dirigeant »: [C]onsumerism, modernism, youth, the refusal of tradition... represented a more significant challenge to native cultural hegemony than more local forms of opposition based on more traditional affiliations' (JONES, Steve. *Antonio Gramsci*. Routledge Critical Thinkers, 2006, p.119). Hebdige soutient quant à lui que les produits ou les pratiques culturelles importées des Etats-Unis s'hybrident avec ceux de la culture qui les a adoptés, et leur signification peut s'en voir transformée. On rejoint Michel de Certeau pour qui la consommation n'est jamais un phénomène passif, mais une forme de production secondaire. En faisant référence à la télévision, il affirme que : « La présence et la circulation d'une représentation [...] n'indiquent nullement ce qu'elle est pour ses utilisateurs. [...] [Il faut analyser l'usage qui en est fait pour apprécier] l'écart ou la similitude entre la production de l'image et la production secondaire qui se cache dans les procès de son utilisation » (DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. xxxviii).

¹²⁷⁰ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 59.

des formations punk reprennent des classiques du rock ou de la pop avant de composer leurs propres morceaux, mais certains continuent d'en jouer même lorsqu'ils ont plus d'expérience. Si Stiff Little Fingers reprend des morceaux de reggae (« Johnny Was », « Roots, Radicals, Rockers and Reggae »), la plupart des autres groupes reprennent des chansons pop. Ainsi Protex reprend « Jeepster » de T. Rex, les Outcasts « Angel Face » du Glitter Band, les Undertones « Under The Boardwalk » des Drifters, etc. Prenons pour exemple la reprise de « Teenager In Love » par les Idiots, qui fait office de générique d'ouverture du film *Shellshock Rock* de John T. Davis (1979)¹²⁷¹. Ce morceau fut composé par les Américains Doc Pomus et Mort Shuman par le groupe Dion & the Belmonts¹²⁷², mais les Idiots s'inspirent d'une version plus récente interprétée par « l'idole des jeunes » Américains, Donny Osmond¹²⁷³. Le morceau débute avec une introduction à la batterie, qui imite, avec un succès relatif, le style « locomotive » de Marky Ramone. La batterie est bientôt rejointe par la guitare et des chœurs doo wop chantés par les membres du groupe. Mais les voix ne sont pas synchronisées, les chœurs se font de plus en plus discordants, ils se désagrègent de plus en plus. Les couplets et les refrains sont tout aussi dissonants ; à la voix du chanteur se mêlent de temps à autre celles des autres membres du groupe, qui crient une partie des paroles, se trompant parfois de mots. Le vers « Why must I be a teenager in love? » est repris collectivement, à la manière des chœurs que chantent les supporters de football. L'enregistrement se termine par des applaudissements et le fou rire des membres du groupe, soulignant le fait que la reprise n'est pas tant un hommage qu'une désacralisation de la chanson pop. Le groupe RUDI se livre à un exercice similaire lorsqu'il reprend « Yummy Yummy Yummy » du groupe de bubblegum pop américain Ohio Express¹²⁷⁴, qui contient parmi ses paroles le vers suivant : « Yummy, Yummy, Yummy / I got love in my tummy / And I feel like a-loving you ». La reprise est exécutée de manière plus adroite que celle de « Teenager In Love » et bénéficie d'une meilleure qualité de production, mais le tempo effréné, le barrage de batterie et le jeu agressif de la guitare produisent

¹²⁷¹ Selon Sean O'Neill, les Idiots ne sont pas le seul groupe nord-irlandais qui reprend ce morceau : « Teenager In Love was a song which practically every Belfast punk band at the time had a go at ». « Strike ». *Spit Records*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/strike.htm>

¹²⁷² Laurie Records, 1959.

¹²⁷³ MGM Records, 1972. Le morceau est également repris par l'actrice Connie Stevens en 1976 dans l'émission de jeunesse *The Muppet Show*. La série est américaine mais est produite au Royaume-Uni dans les studios ITV.

¹²⁷⁴ Buddah Records, 1968. La reprise de RUDI est enregistrée le 28 avril 1980 lors d'une session pour *The Mike Read Evening Show* sur Radio BBC One, une émission un peu plus « pop » que John Peel (LINK, Roland. Op. cit., p. 195). Elle est disponible sur RUDI, *The Radio Sessions 1979-1981*, Wizard in Vinyl, 2005.

le même effet parodique que la reprise chaotique et tapageuse des Idiots. En donnant à la pop un traitement punk, par la reprise de morceaux d'autres artistes ou par le déploiement de codes de la pop dans des compositions originales, les punks nord-irlandais établissent un contraste entre le monde fantasmé et idéal où évoluent les personnages et les narrateurs de leurs chansons et leur propre quotidien, soumis à des réalités économiques, sociales ou politiques sur lesquelles ils ont peu d'emprise. Cette posture ironique ne signifie pas que les punks rejettent les loisirs ou plaisirs adolescents au nom d'une quelconque austérité punk. En réalité, ils aspirent à une vie où ils pourraient s'adonner sans contrainte aux plaisirs et aux loisirs adolescents (« unbridled leisure, pleasure and carefree fun »), ou au moins mener une vie adolescente normale. Cependant, ils sont conscients que cela n'est pas possible. Ainsi, à travers les chansons punk pop, ils imaginent un monde où ils peuvent se focaliser sur les préoccupations habituelles des adolescents : l'amour, le sexe, les relations conflictuelles avec les parents. La chanson punk pop permet aux jeunes punks d'échapper dans une certaine mesure à un quotidien marqué par la frustration, que celle-ci soit liée aux effets du conflit ou de l'économie ; ils peuvent fuir temporairement un monde où la réalité du conflit est continuellement portée à leur attention : la présence policière et militaire à Belfast et à Derry, la ségrégation des quartiers, les journaux et les bulletins d'informations à la télévision et à la radio, etc. Feargal Sharkey, le chanteur des Undertones, a un jour déclaré dans une interview: « People used to ask early on why we didn't write songs about the Troubles: we were doing our best to escape from it »¹²⁷⁵. Le désir de fuir l'Irlande du Nord et ses problèmes est exprimé clairement dans les paroles de plusieurs chansons : c'est le cas « Gotta Getaway » de Stiff Little Fingers, « I Can Only Dream » de Protex ou encore « Teenage Dream » de P45. « You gotta get yourself out of this hole » s'écrie le narrateur de cette chanson. Mais cela s'avère impossible : « So now we're stuck here in this city. » La question posée encore et encore pendant le refrain (« Why play another, just any other teenage love song? ») reçoit une réponse dans la dernière strophe: « But when the bright light shines / Well people don't, don't like feeling lonesome / So keep on playing time after time ». La musique constitue une échappatoire pour les jeunes coincés en Irlande du Nord. Comparant la musique de Stiff Little Fingers avec celle des Undertones, Gerry Smyth remarque à propos de l'approche du groupe de Derry :

¹²⁷⁵ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 619. Serait-on aussi enclin à poser une telle question à des groupes de country, de pop ou de disco? Sans doute que non : c'est la réputation politisée du punk qui suscite ce genre d'interrogation.

“Teenage Kicks” was “valid” in the sense that the sexualized body has always constituted an “other” to politicized body, but limited in the sense that focus on the individual tends to neglect the effects of larger historical processes; the “teenager” habits the near past, the present and the near future, and as such doesn't possess the experiences or the imagination (or indeed the desire) to engage with the overarching temporalities that bear upon his or her life¹²⁷⁶.

En se concentrant sur le désir individuel, postule Smyth, les Undertones – et, par extension, tous les groupes de punk qui participent de l'esthétique pop – fuient devant les « processus historiques plus larges », c'est-à-dire les réalités sociales, économiques et politiques qui déterminent leur vie quotidienne. Or selon Deleuze la fuite n'est pas nécessairement une forme de résignation ou de capitulation :

La ligne de fuite est une déterritorialisation [...]. Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau... Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie¹²⁷⁷.

En effet, la chanson punk pop dessine de nouvelles possibilités qui sont actualisées, de manière temporaire, sur la scène punk. La chanson pop punk met en scène un univers imaginaire et fantasmé, mais elle est interprétée dans un monde qui, lui, est réel et historique. Le fait de célébrer le plaisir et les loisirs dans les chansons punk produit un « effet Pygmalion ». L'Irlande du Nord des années 1970 est une société ségréguée et conservatrice¹²⁷⁸, mais l'émergence du punk rock pousse un certain nombre de jeunes à investir les seules salles qui acceptent d'accueillir des groupes de punk ; celles-ci constituent des hétérotopies¹²⁷⁹ où les jeunes peuvent échapper au conservatisme moral et au communautarisme et s'amuser, danser, consommer de l'alcool et des drogues, fraterniser et s'adonner aux plaisirs de la chair. Dans ce contexte, l'hédonisme n'est pas qu'une échappatoire ; il s'agit d'une pratique transgressive dans la mesure où elle reconfigure de manière localisée et temporaire la société nord-irlandaise. Simon Frith abonde en ce sens lorsqu'il affirme que l'hédonisme rock – et, nous ajouterions, pop – bien qu'il ne soit pas une forme de

¹²⁷⁶ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 61.

¹²⁷⁷ DELEUZE, Gilles, *et al.* 1996. *Op. cit.*, p. 47.

¹²⁷⁸ Même parmi les jeunes, les attitudes morales restent conservatrices. Une étude de 1978 révèle que les jeunes hommes nord-irlandais sont beaucoup plus critiques des relations sexuelles préconjugales que leurs pairs en Angleterre (CAIRNS, Ed. *Op. cit.*, p. 72-76).

¹²⁷⁹ Voir chapitre 1.6.2.

résistance révolutionnaire, ne constitue pas pour autant une simple dérobade devant la réalité sociale : « rock has been used simultaneously as form of self-indulgence and individual escape *and* as a source of solidarity and active dissatisfaction »¹²⁸⁰. Le punk rock en particulier participe de ce double élan :

British rockers' radical proletarianism comes, primarily, from rock's social association with lumpen leisure, and punk's cultural significance was derived not from its articulation of unemployment but from its exploration of the aesthetics of proletarian play. This was the source of punk politics; punk was not the voice of the unemployed youth but a strident expression of the bohemian challenge to orderly consumption¹²⁸¹.

Dans le contexte des « Troubles », le punk nord-irlandais constitue en outre un rejet du communautarisme. Chanter à propos des jeunes femmes, de l'amour et des déboires adolescents dans un cadre transcommunautaire, c'est donner vie, ne serait-ce que de manière temporaire, au fantasme adolescent imaginé dans les chansons punk pop : un monde de rivalités amoureuses plutôt qu'économiques, politiques et ethno-nationales.

3.3. Conclusion : la chanson punk en Irlande du Nord (1976-1983)

Les analyses des chansons de notre corpus révèlent une grande diversité de thématiques. Les différences entre les deux registres dominants du punk rock nord-irlandais, le réalisme et la pop, sont nettement marquées. Les chansons réalistes évoquent des « images tangibles » de la société contemporaine – pour reprendre ce que Dick Hebdige dit à propos des Clash – et représentent une « tentative pour exprimer la réalité »¹²⁸². Les sentiments qu'elles expriment sont liés à des considérations plus larges – sociales, économiques, parfois politiques – et les personnages qu'ils dépeignent s'inscrivent dans un paysage qui est localisé ou localisable dans la réalité. Le punk pop quant à lui s'attache à décrire « la vie comme elle devrait être » d'après les adolescents. Il traite de « mélodrame romantique », de sentiments adolescents (amours, déboires sentimentaux, joies, frustrations, etc.). Ses personnages et ses narrateurs évoluent dans un monde *teenager* fantasmé, atemporel et idéal. A l'intersection de ces deux registres on trouve des chansons

¹²⁸⁰ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 265.

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 267.

¹²⁸² « Réalisme ». *Encyclopédie Larousse. Op. cit.* Voir chapitre 3.2.2.

qui s'intéressent à la culture populaire adolescente, en particulier dans ses aspects les plus grotesques. Ce que les chansons de ces deux registres ont en commun est le fait que la grande majorité d'entre elles passent sous silence les « Troubles ». Rappelons-le, seulement six pour cent de toutes les œuvres du corpus évoquent le conflit nord-irlandais. L'absence des « Troubles » dans les chansons de punk pop n'est pas surprenante dans la mesure où elles mettent en scène un monde adolescent fantasmé, clos et dépolitisé. Cependant, il est plus étonnant de constater que très peu de chansons réalistes abordent la question du conflit. La peur d'aborder un sujet si sensible de peur de subir des représailles n'est pas une explication suffisante. Cela nous amène à la conclusion suivante : si ce silence nous a semblé si saisissant, c'est sans doute en raison de notre propre perception initiale de la société nord-irlandaise pendant cette période, c'est-à-dire celle d'une vie quotidienne surdéterminée par le conflit. A travers les chansons punk nord-irlandaises, malgré les différences entre les deux registres, une thématique dominante se dessine en filigrane : la frustration adolescente. Les chansons de punk pop expriment ses désirs et frustrations dans le cadre d'un monde *teenager* fantasmé, atemporel et idéal. De nombreux morceaux de punk réalistes traitent également de ces désirs et frustrations mais les insèrent dans un espace public et urbain (la rue, la banlieue, la ville) qui est quadrillé par des « sujets de pouvoir »¹²⁸³ (la police, l'armée, les paramilitaires) et qui subit les pressions de diverses réalités sociales ou économiques (le chômage, le conservatisme social, la pauvreté, le racisme, la violence, etc.). Si ces chansons peuvent être perçues comme un reflet des aspirations et inquiétudes de la jeunesse nord-irlandaise, ou du moins d'une partie d'entre elle, il semblerait que les « Troubles » et la violence qu'elle produit ne soient pas nécessairement la principale préoccupation des jeunes Nord-Irlandais. A en croire Jake Burns, qui est issu d'un quartier prolétaire de Belfast, l'ennui est considéré par les adolescents comme le pire des maux de la société nord-irlandaise. Reprenons ses propos, que nous avons cités précédemment : « [Having nothing to do] was the over-riding reality of life in Belfast for a teenager in the mid-seventies. Not fear of riots, or bombs, or whatever. It was the sheer tedium of having nowhere to go and nothing to do when you got there »¹²⁸⁴. Cette affirmation est à nuancer, puisqu'elle sous-estime les effets plus larges des « Troubles » sur la vie quotidienne nord-irlandaise. Cependant, il est vrai que tous les habitants de la région ne sont pas affectés par la

¹²⁸³ Le terme, rappelons-le, est de Michel de Certeau.

¹²⁸⁴ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 87.

violence liée au conflit dans la même mesure. Selon *Caught in Crossfire: Children and the Northern Ireland Conflict*, un ouvrage qui analyse l'impact des « Troubles » sur les mineurs en Irlande du Nord, les espaces urbains sont davantage touchés que les zones rurales, et à l'intérieur même des villes, la violence est répartie de manière inégale¹²⁸⁵. Par ailleurs, certaines périodes connaissent un taux de violence plus important que d'autres. Le conflit s'intensifie au début des années 1970, faisant de 1972 l'année la plus meurtrière. Après 1976, le taux de violence est un peu moins important, et atteint ce que le gouvernement britannique considère comme étant un « seuil acceptable »¹²⁸⁶. Pendant la période étudiée (1976-1983), le taux de violence demeure relativement stable, même s'il est en hausse au début des années 1980. L'expérience des enfants et des adolescents varie donc considérablement d'une ville et d'une période à l'autre. En outre, le conflit n'est pas le seul facteur qui a un impact sur leur vie quotidienne. A cause du déclin irrémédiable de l'industrie du lin et des chantiers navaux après la seconde guerre mondiale, et en raison de l'effet dissuasif du conflit sur les investisseurs potentiels, l'Irlande du Nord souffre d'un retard économique et d'un plus haut taux de pauvreté que l'Angleterre et le Pays de Galles. Ainsi en 1975, trente pour cent des mineurs vivent dans des « foyers à faible revenu » ; ce taux atteint trente-quatre pour cent en 1979. En 1982, soixante-quinze pour cent des mineurs qui ont arrêté l'école ou qui sont à la recherche d'un emploi sont au chômage¹²⁸⁷. Le chômage touche également de manière disproportionnée les catholiques-nationalistes. Nous n'avons pas de chiffres pour les mineurs mais, en 1981, plus de douze pour cent d'hommes protestants (neuf pour cent de femmes) sont au chômage, alors que le taux s'élève à trente pour cent pour les hommes catholiques (dix-sept pour cent pour les femmes)¹²⁸⁸. La situation économique de l'Irlande du Nord a un impact plus immédiat sur la vie quotidienne de la plupart des jeunes que la violence provoquée par le conflit, même si ces deux facteurs sont indissociables. Qu'ils soient désœuvrés ou qu'ils soient contraints de suivre à terme une éducation dont le seul débouché semble être le chômage, les jeunes s'ennuient. Ce problème est exacerbé dans les quartiers populaires qui sont sous le contrôle de groupes paramilitaires loyalistes ou républicains :

¹²⁸⁵ CAIRNS, Ed. *Op. cit.*, p. 20.

¹²⁸⁶ Voir p. 358.

¹²⁸⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹²⁸⁸ FAY, Marie-Therese, *et al. Op. cit.*, p. 108.

There never was much to do around Rathcoole in the '70s; after two general strikes, and the sectarian violence of that period, a strong UDA/UVF presence took hold of everyday life in the area, and had an impact on the type of social entertainment available to working class people (Roy Wallace)¹²⁸⁹.

A Belfast, comme nous l'avons vu¹²⁹⁰, le conflit amène les citadins à délaisser le centre-ville la nuit. Le nombre limité d'espaces de loisirs s'explique également par l'évolution des pratiques de consommation. Depuis les années 1950, les loisirs sont de plus en plus cantonnés à la sphère familiale, en partie à cause de l'arrivée des postes de télévision, qui se fait au détriment des cinémas, des dancings et des salles de bal. Il ne s'agit pas d'un phénomène purement local : selon Simon Frith, dans les villes provinciales anglaises, les jeunes sont les seuls à investir les rues, les pubs, ainsi que les quelques espaces autres de loisirs qui subsistent¹²⁹¹. Le soir, le centre-ville de Belfast serait désert si ce n'était pour les soldats britanniques, les travailleurs du sexe, les gangs de *spides*, la communauté homosexuelle et les punks. Or même Londres est décrite comme une ville fantôme par John Foxx, le chanteur de Ultravox, groupe associé à la scène punk anglaise :

London almost seemed empty in the nineteen seventies. I used to walk around the streets and there were newspapers blowing around and a car in the distance and grey concrete walls and everything seemed gritty and lost somehow, like we'd lost our direction¹²⁹².

Cette impression d'être perdu dans une ville déserte est évoquée dans le morceau « Fringes » des Doubt, analysé plus haut :

Living on the fringes leashed to a brainstorm
Rotting in the suburbs with no bell to ring
Shuffling along the empty carriageway
Feeling alone – hidden from everything

Le conflit est une réalité déterminante en Irlande du Nord, mais la vie quotidienne est régie par une multiplicité de facteurs. Bien que le contexte nord-irlandais présente des spécificités certaines, la préoccupation majeure des jeunes Nord-Irlandais, comme leurs pairs dans d'autres

¹²⁸⁹ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. p.223.

¹²⁹⁰ Voir chapitre 1.1.2.

¹²⁹¹ FRITH, Simon. 1982. *Op. cit.*, p. 258.

¹²⁹² WHALLEY, Benjamin (réalisateur). *Synth Britannia* [film documentaire]. BBC Four, 2009.

régions de l'Archipel Atlantique, est d'échapper à l'ennui, de se divertir, de jouer. Le punk rock, en démystifiant la création musicale, rend le rock accessible à tous. Ses codes, qu'ils soient conjugués à une esthétique réaliste ou pop, permettent aux jeunes Nord-Irlandais d'exprimer ces désirs et ces frustrations.

3.3.1. Le punk nord-irlandais : provincial ou parochial ?

Si la plupart des morceaux réalistes des groupes nord-irlandais participent des mêmes codes et thématiques que les morceaux composés par leurs pairs anglais, ceux-ci sont traversés par des considérations locales. Ainsi, dans la chanson « Fringes » des Doubt, l'expression d'un sentiment d'ennui, de frustration et d'aliénation – que l'on retrouve dans des morceaux composés dans toutes les régions de l'Archipel Atlantique – se redouble d'un commentaire sur les « Troubles »¹²⁹³. La première thématique est un problème quasiment universel pour la jeunesse à la fin des années 1970 et relie le punk à d'autres scènes nationales et européennes : la scène punk nord-irlandaise est translocale. Mais l'Irlande du Nord est également une région exceptionnelle en raison de la nature du conflit qui s'y déroule, unique en Europe de l'Ouest. En plus des autres problèmes auxquels font face leurs pairs en Grande Bretagne, en République d'Irlande et au-delà, les jeunes Nord-Irlandais sont, à différents degrés, affectés par les conséquences des « Troubles » et par la position relativement périphérique de la région. Nous allons maintenant nous pencher sur la question du rapport qu'entretient la musique punk nord-irlandaise avec le style de punk rock qui émerge dans la métropole londonienne.

Dans une analyse des registres d'anglais adoptées dans la littérature – et notamment la poésie – irlandaise et écossaise du vingtième siècle, le critique littéraire et universitaire Willy Maley constate que les écrivains irlandais ont tendance à utiliser un style d'anglais « classique » plutôt que l'hiberno-anglais, alors que leurs pairs écossais adoptent un style vernaculaire et idiomatique. Il contraste ces deux approches en invoquant l'auteur irlandais Patrick Kavanagh et son appel à « célébrer le spécifique, le local et le régional » :

Parochialism and provincialism are direct opposites. The provincial has no mind of his own; he does not trust what his eyes see until he has heard what the metropolis – towards which his eyes are turned – has to say on any subject. This runs through all activities. The parochial mentality on

¹²⁹³ Voir chapitre 3.2.2.3.

the other hand is never in any doubt about the social and artistic validity of his [sic] parish. All great civilizations are based on parochialism – Greek, Israelite, English. Parochialism is universal; it deals with the fundamentals¹²⁹⁴.

Selon Maley, le provincialisme subsiste dans la littérature irlandaise contemporaine – à l'exception d'auteurs comme Roddy Doyle et Patrick McCabe – surtout en Irlande du Nord : l'accent local est effacé. « The narrative voice remains resolutely anglicised »¹²⁹⁵. Bien que les propos de Kavanagh concernent avant tout la littérature, ils peuvent également s'appliquer à la musique populaire, à condition de prendre en compte aussi bien les thématiques abordées que le style de la musique et l'accent de l'interprète. Le punk rock nord-irlandais relève-t-il de la « paroisse » ou de la « province » ? Est-il une imitation ou une appropriation du style londonien ? Alors que des genres de musique populaire comme la musique traditionnelle irlandaise ou Ulster Scots insistent sur l'attachement à une histoire et à des identités locales, les musiques populaires liées à l'industrie culturelle de masse – à l'époque étudiée, essentiellement la pop (y compris le disco) et le rock – entretiennent une relation plus ambiguë avec la localité en raison de leurs origines américaines et anglaises et à cause de la concentration métropolitaine de l'infrastructure de l'industrie de la musique. Le punk est un genre de rock particulier en ce qu'il participe d'une industrie culturelle mondialisée – EMI est le premier label des Sex Pistols, CBS le premier label des Clash – mais il se démarque également des styles de rock contemporains – blues rock, rock progressif, heavy metal, pub rock, etc. – et de la pop par sa mobilisation du local :

[Punk] involved the reassertion of placed identities. Where much white music of the mid-1970s had aimed to locate itself in mid-Atlantic, or in a mythic fantasy land, punk gave a different phrasing to pop, not simply, as Greil Marcus (1989, 8) puts it, 'the sound of the city collapsing' but a registering of music into other regions. Local scenes were fostered by new cultural and economic structures; the national infrastructure of the socialist Rock Against Racism (Savage 1991) and, crucially, the development of independent record labels. A particular form of economic organization became part of a cultural ethos of local control, producing and selling music beyond the rules of the international industry. In production and distribution, the site of music was evident.

¹²⁹⁴ MALEY, Wily. « Ireland, verses, Scotland: crossing the (English) language barrier » dans NORQUAY, Glenda *et al. Op. cit.*, p. 17-18.

¹²⁹⁵ *Ibid.*, p. 20.

Cities other than London, notably Manchester, emerged as alternative centres of production, although the tendency remained for major commercial success to involve gravitation to London¹²⁹⁶.

Comme nous l'avons vu, une scène punk locale émerge en Irlande du Nord en 1977, notamment à Belfast et à Derry. Il n'est pas tout à fait vrai que le punk délaisse complètement l'accent transatlantique (*mid-Atlantic*) et un univers mythique qui s'inspire de l'Amérique, comme en témoigne l'existence d'un courant de punk pop. Cependant les morceaux de punk nord-irlandais qui participent du réalisme ont effectivement tendance à être ancrés dans le local, même si les thématiques abordées sont les mêmes que leurs pairs en Grande Bretagne – la frustration, l'ennui, etc. Ainsi, dans la chanson « Newer Wave '79 » des Ex-Producers, que nous avons évoquée ci-dessus¹²⁹⁷, le narrateur tourne en dérision les punks de la scène locale qui adoptent des postures présentées dans les médias nationaux britanniques comme étant propres aux punks. La chanson prend comme cadre Belfast plutôt que Londres en faisant référence à la chanson « Big Time » de RUDI. « Bondage in Belfast » des Androids célèbre l'émergence du punk – et son caractère émancipatoire – à Belfast, et « Alternative Ulster » de Stiff Little Fingers fait référence aux premiers espaces de la scène punk nord-irlandaise (« Bangor », « The Trident », « The Pound »). Les chansons de divers groupes nord-irlandais qui concernent directement les « Troubles » et ses effets sur la vie quotidienne des adolescents (« Cross The Line » de Ruefrefex, « Wasted Life » de Stiff Little Fingers, « The System Is Here » de The Ex-Producers, etc.) ou qui traitent de la « vie punk » sur la scène locale (« Cops » de RUDI, « We're Only Monsters » de The Co-Ordinates, « Spidermen » de White Noise, etc.) sont la preuve qu'en Irlande du Nord comme ailleurs, les punks se préoccupent du fait local. Mais cela ne signifie pas pour autant que le local se manifeste de manière tangible dans le style musical : « One must be wary though of assuming that because place may be of importance it will necessarily be evident in the music's aesthetic »¹²⁹⁸. Bien évidemment, tous les morceaux de punk nord-irlandais ne font pas référence au fait local. De nombreuses chansons réalistes concernent des enjeux ou des sujets internationaux plutôt que locaux ; d'autres morceaux réalistes concernent des sentiments, en général négatifs. Dans le punk « pop » nord-irlandais, le local se dessine en creux : chanter à propos d'un ailleurs imaginaire

¹²⁹⁶ LEYSHON, Andrew, MATLESS, David, REVILL, George. « Introduction: The Place of Music ». *Transactions of the Institute of British Geographers*, 1995, vol. 20, n°4, p.430.

¹²⁹⁷ Voir chapitre 3.2.2.3.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p.431.

permet de réimaginer le quotidien. Mais les chansons que nous avons abordées montrent que les punks nord-irlandais ne sont pas obnubilés par la métropole. Le punk nord-irlandais participe de la « paroisse » (*parochial*) plutôt que de la « province » (*provincial*). Le punk rock permet aux jeunes Nord-Irlandais de questionner leur vie quotidienne : « A parochial outlook values the local, its culture and solidarities, as a moral starting point and locus of ecological concern »¹²⁹⁹. Comme Joyce, Kavanagh and Heaney pour la littérature, ils tentent de « réconcilier la paroisse et l'univers »¹³⁰⁰. Ils ont un œil tourné vers Londres – c'est là, après tout, qu'émerge le punk rock dans sa manifestation européenne – et un œil rivé sur leur propre région : le punk rock londonien est un patron que l'on reproduit en employant la matière locale.

En termes de musicalité, il semble n'y avoir aucune tentative consciente de se différencier du style punk londonien. Il n'y a par exemple aucune référence au répertoire¹³⁰¹, aux structures ou à l'instrumentation de la musique traditionnelle irlandaise ou à une identité celtique, comme on peut en trouver dans certaines œuvres de Van Morrison, Thin Lizzy ou Horslips ou, plus tard, dans la musique du groupe londonien les Pogues¹³⁰². Cela est vrai aussi bien pour les groupes composés de protestants que pour les Undertones ou les Moondogs à Derry. Cela s'explique par le fait que le punk rock est une réaction contre le folk, le blues rock, le rock progressif, le heavy metal, etc., perçus comme la musique des grands frères et sœurs et des parents. Le punk rock anglais et américain ainsi que, dans une certaine mesure, le reggae, le glam rock et le pub rock, sont les seules références et influences que les punks acceptent de reconnaître. D'après les témoignages et entretiens, c'est en particulier le style de punk rock des Sex Pistols, des Clash et des Ramones que les groupes nord-irlandais veulent reproduire. Dans quelle mesure le punk rock des groupes nord-irlandais se rapproche-t-il de ce style ? John Savage attribue le tempo rapide du punk londonien à deux causes : l'influence des Ramones et la consommation récréative d'amphétamines¹³⁰³. Si les

¹²⁹⁹ TOMANEY, John. « Parochialism – a defence ». *Progress in Human Geography*, 2013, vol. 37, n°5, p.659.

¹³⁰⁰ *Ibid.*

¹³⁰¹ La seule exception est « The Wild Colonial Boy » de Ruedrefex, dont le titre est une référence à la chanson traditionnelle du même nom.

¹³⁰² En 1982, Shane MacGowan, le chanteur des Nipple Erectors (ou les Nips), qui jouent au Harp en 1979, fonde le groupe les Pogues, qui allie folk et musique traditionnelle irlandaise à une posture et un style vocal punk. Mais cela est un phénomène lié à la diaspora irlandaise, à l'instar des groupes de « punk celtique » qui émergeront une dizaine d'années plus tard aux Etats-Unis (les Dropkick Murphys, Flogging Molly).

¹³⁰³ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 191. Cette drogue est également consommée, une dizaine d'années auparavant, par les mods.

punks nord-irlandais ont accès, grâce aux magasins indépendants comme Caroline Music, aux disques du quatuor new-yorkais, le contrôle du marché de la drogue par les paramilitaires républicains et loyalistes et leur embargo sur les drogues « dures » limitent la disponibilité des amphétamines – et, plus tard, de l’héroïne – dans les villes nord-irlandaises¹³⁰⁴. Sur la scène nord-irlandaise, les substances de prédilection sont donc l’alcool (bière, cidre, vin fortifié *Buckfast*), la colle et, occasionnellement, le cannabis. Mais il est difficile de déterminer dans quelle mesure les amphétamines ont une influence sur le tempo du punk rock londonien, d’autant plus que la plupart des premiers morceaux de punk rock nord-irlandais ont un tempo comparable aux groupes qu’ils admirent. Si l’on analyse le tempo des premiers singles de ces groupes, on constate qu’ils vacillent entre 134 et 205 battements par minute (BPM) : « Blitzkrieg Bop » (176 BPM) et « I Wanna Be Your Boyfriend » (134 BPM) des Ramones (Sire, 1976) ; « Anarchy in the UK » (134 BPM), God Save The Queen (148 BPM) et « Pretty Vacant » (146 BPM) des Sex Pistols ; « White Riot » (205 BPM), « Remote Control » (158 BPM) et « Complete Control » des Clash (173 BPM). Les premiers morceaux enregistrés de punk rock atteignent un nombre de battements par minute comparable, qu’il s’agisse de morceaux de punk « réaliste » ou « pop » : « Big Time » (183 BPM) et « Number One » (210 BPM) de RUDI, « Justa Nother Teenage Rebel » (178 BPM) et « Frustration » (183 BPM) des Outcasts, « Don't Ring Me Up » (177 BPM) de Protex, « Strange Thing By Night » (205 BPM) de Victim, « Suspect Device » (176 BPM) et « Alternative Ulster » (118 BPM) de Stiff Little Fingers, « Teenage Kicks » (135 BPM) et « Emergency Cases » (183 BPM) des Undertones, etc. Dans cette liste, seul « Alternative Ulster » se distingue par un tempo plus lent¹³⁰⁵. L’agressivité musicale du punk rock tel qu’il émerge à Londres se construit également

¹³⁰⁴ Cela ne veut pas dire qu’aucune drogue dure n’est consommée en Irlande du Nord. Une de nos sources, issu d’un milieu protestant, nous a raconté comment des membres d’une organisation paramilitaire loyaliste, sachant qu’il avait des amis catholiques, l’ont forcé à se procurer des drogues dures auprès de membres d’une organisation paramilitaire républicaine. Par raison de sécurité, nous ne pouvons pas donner le nom de la source ou des lieux. Encore aujourd’hui, le trafic de drogue est contrôlé par les groupes paramilitaires, et les trafiquants qui tentent d’en vendre sans avoir obtenu leur accord risquent d’être punis, par le *kneecapping* notamment. Voir par exemple MCALEESE, Deborah. « Dozen death threats each week from dissident vigilante gangs in Northern Ireland », *Belfast Telegraph*, 20 avril 2016. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l’adresse : <http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/dozen-death-threats-each-week-from-dissident-vigilante-gangs-in-northern-ireland-34643046.html>

¹³⁰⁵ Le nombre de battements par minute du punk rock est généralement plus rapide que celui de genres contemporains. Parmi les morceaux à la tête du hit-parade britannique de 1977, on retrouve « Knowing Me, Knowing You » de ABBA (107 BPM), « I Don't Want To Talk About It » de Rod Stewart (135 BPM), « Way Down » de Elvis Presley (148

par le jeu des instruments (distorsion, accords barrés pour la guitare, un style de batterie sec et peu syncopé, des lignes de basse répétitives et monotones, des pauses et des reprises soudaines de tous les instruments) et la balance (l'amplitude de la voix n'est guère plus élevée que celle des autres instruments). La mélodie n'est pas absente des morceaux de punk de la première vague, surtout dans les refrains, mais elle est souvent simple ; les couplets, s'il y en a, sont en général monotones. Ces codes sont repris par la plupart des groupes de punk qui émergent sur les scènes de l'Archipel Atlantique et de l'Europe, et l'Irlande du Nord ne fait pas exception. Si le style punk rock local se distingue du punk rock londonien c'est par les trois caractéristiques suivantes : la qualité de l'enregistrement sonore, le caractère pop du style de nombreux groupes et l'accent des chanteurs. La première question ne concerne que la musique enregistrée, et nous l'avons déjà abordée dans la partie sur la scène punk locale. L'amateurisme de la production en studio est l'une des caractéristiques du punk rock, du moins pour les nombreux groupes sans expérience musicale préalable qui apparaissent sur des scènes locales de l'Archipel Atlantique, mais le phénomène est particulièrement accentué en Irlande du Nord. L'absence d'une infrastructure adaptée à un style de rock « énergique » a pour résultat que la qualité laisse souvent à désirer : les producteurs ou ingénieurs sont soit des amateurs, soit des professionnels qui n'ont aucune expérience de ce style de musique ; le matériel d'enregistrement et de production est lui-même parfois rudimentaire. L'exemple type est Wizard Studios – cet espace amateur où sont enregistrés la plupart des morceaux des groupes édités par le label Good Vibrations – mais des chansons produites dans d'autres studios pâtissent également de ce problème. L'écoute des deux versions du morceau « Suspect Device » de Stiff Little Fingers permet d'illustrer ce phénomène. La chanson est enregistrée pour la première fois le 4 février 1978, à Newtownards (près de Bangor), dans un studio appartenant à la station de radio Downtown. Le studio étant d'habitude utilisé pour composer les jingles de la station, le matériel est peu adapté. Par exemple, il ne dispose que d'un système d'enregistrement à huit pistes. Lorsque le groupe enregistre l'album *Inflammable Material*, qui comprend une nouvelle version de « Suspect Device », ils le font à Spaceward Studios à Cambridge, en Angleterre. Même s'il s'agit d'un petit studio, celui-ci est équipé d'un système

BPM) et « Silver Lady » (111 BPM) et « Don't Give Up On Us » (199 BPM : le tempo est rapide, mais l'élocution très lente) de David Soul. « Top 100 1977 ». *UK Charts Top Source*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <http://www.uk-charts.top-source.info/top-100-1977.shtml>

d'enregistrement à seize pistes et de plusieurs producteurs expérimentés¹³⁰⁶. Les deux versions de la chanson sont presque identiques au niveau du tempo, du chant et de l'instrumentation, mais la différence de qualité est considérable. Le groupe est satisfait car ils estiment que c'est la première fois qu'un enregistrement réussit à capturer l'énergie de leurs performances *live*. Or, hormis Stiff Little Fingers et les Undertones, peu de groupes de punk nord-irlandais ont l'occasion d'enregistrer leur musique dans des studios adéquats. On voit donc comment des caractéristiques locales de l'Irlande du Nord ont une influence sur la musique punk rock qui y est produite, ou en tout cas enregistrée. A cause d'une culture musicale nord-irlandaise – et irlandaise – davantage tournée vers la country, la musique traditionnelle irlandaise ou Ulster Scots et la musique des showbands que vers le rock, et à cause du caractère périphérique de la région, les groupes de punk locaux n'ont pas accès à l'expertise et au matériel techniques dont disposent les groupes pouvant facilement se rendre à Londres ou dans d'autres villes anglaises qui en sont dotées.

Le caractère périphérique de l'Irlande du Nord a une influence sur le deuxième aspect qui fait surgir une identité locale dans la production musicale punk : son caractère relativement « pop ». En effet, le style musical d'un certain nombre de morceaux de punk nord-irlandais se démarque par son caractère mélodique, surtout en ce qui concerne les groupes pionniers de la scène punk. Des groupes qui se forment en 1976-1977, seul Stiff Little Fingers – qui existe depuis 1975 sous le nom de Highway Star mais ne devient punk qu'après le mois de novembre 1977 – et Ruefrefx jouent un style volontairement discordant : voix grognée, tempo rapide, riffs agressifs, mélodies dissonantes. Comme nous l'avons vu, les Undertones, RUDI et Protex jouent un style de punk rock mélodique que l'on peut qualifier de punk pop (ou pop punk). C'est également le cas des Outcasts, qui a pourtant la réputation d'être l'un des groupes les plus « durs » de la scène nord-irlandaise. Lors d'un entretien, nous avons demandé à Greg Cowan, le chanteur des Outcasts, si les Undertones étaient considérés par les groupes belfastois comme « aussi punk » que les autres à cause de leur musique mélodique. Sa réponse fut la suivante :

I mean when I listen to our old records we always thought we were a heavy punk band but then as I said before you didn't get to see a punk band, you didn't get to see English punk bands. Very rarely they appeared on TV unless you made an effort and went to England, ehm that's why the importance of some of the first Clash gigs, these things had such a resonance here. The Pistols

¹³⁰⁶ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 77 et 132-134.

never played here. The Damned didn't play here till the early eighties. Very few bands, even, it was very hard for English bands to come here... Number one, it was the height of the Troubles – who the fuck wanted to come? – so we all grew up... and if you listen, when you listen back now to certainly the Undertones, Rudi and ourselves, Protex...

know. We also all recorded in the same studios which was Wizard studio where we all ended up sounding very similar anyway¹³⁰⁷.

Cowan tient des propos similaires dans un témoignage livré dans le livre *Burning Britain* :

“We always hated our first album,” laughs Greg. “To be honest, we hated most of our recordings... everything came out sounding more ‘pop’ than we meant it to. I think ‘Prince’s Grew Up A Frog’ must rate as one of the worst songs ever! And unfortunately it was the first song of ours that I heard played on the radio!”¹³⁰⁸

Le chanteur admet lui-même que les Outcasts croient être un groupe de punk au son violent (« heavy »). Lorsque l'on écoute leurs premiers morceaux, même s'ils sont mal enregistrés et si les instruments sont souvent mal maîtrisés, le caractère mélodique des morceaux transparaît de manière évidente. Cela s'explique en partie, comme le précise Cowan, par le fait que tous les groupes du label Good Vibrations enregistrent leurs morceaux à Wizard Studios. Les enregistrements de RUDI, des Outcasts, de Protex, des Tearjerkers, et d'autres souffrent de cette mauvaise qualité de production. Par ailleurs, ces groupes pionniers du punk rock nord-irlandais composent ou enregistrent leurs morceaux à un moment où il est encore très difficile d'entendre la musique des groupes de punk rock anglais. Ils entendent parler de ces groupes et voient comment ils sont habillés (dans le *NME* notamment) longtemps avant d'avoir la chance de les entendre. En 1976, seul Caroline Records stocke des disques de punk rock américain et de pub rock britannique. Si plusieurs magazines de rock anglais s'intéressent à la scène londonienne (et surtout aux Sex Pistols) dès son émergence en 1976¹³⁰⁹, les premiers enregistrements de punk rock anglais n'apparaissent pour la plupart d'entre eux qu'en 1977. « New Rose » des Damned, le premier single de punk anglais, sort le 22 octobre 1976 (Stiff Records). Le premier single des Sex Pistols, « Anarchy in the UK », sort sur le 26 novembre (EMI). Comme nous l'avons vu précédemment, John Peel diffuse le morceau des Ramones « Judy is a Punk » à la fin de son émission sur BBC

¹³⁰⁷ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14. C'est nous qui soulignons.

¹³⁰⁸ GLASPER, Ian. 2014. *Op. cit.*, p. 585.

¹³⁰⁹ Voir chapitre 1.2.2.

Radio One le 19 mai et, le 10 décembre, consacre une émission aux Sex Pistols et aux artistes new-yorkais Richard Hell et à Television¹³¹⁰ : mais à moins d'être un auditeur assidu, il est facile de manquer ces deux premières opportunités d'entendre du punk rock à l'antenne. Il n'est donc pas étonnant que les groupes pionniers nord-irlandais développent un son plus pop parce qu'ils se nourrissent d'autres sources, notamment le glam rock et le pub rock. En 1976, la venue à Belfast de Dr. Feelgood et de Eddie and The Hot Rods – deux des groupes les plus dynamiques de la scène pub rock anglaise – ont une grande influence sur RUDI et sur Protex. Ces groupes développent donc un son, et surtout une technique vocale, proche de ce genre. En 1976, avant que ne sortent les premiers enregistrements de punk anglais, les Undertones reprennent des morceaux des Rolling Stones, des Standells, des New York Dolls, des Stooges et des Ramones¹³¹¹. Or le punk rock londonien émergent est associé à des styles de chant et à des techniques vocales particuliers : un chant nasillard, un ton agressif, des paroles parfois criées ou chantées dans une voix rauque ou grinçante. Ce style de chant n'est pas pratiqué par les groupes qui ont influencé les premières formations punk nord-irlandaises (hormis Iggy Pop des Stooges, dans une certaine mesure). Les groupes nord-irlandais qui se forment en 1977 – une fois que des enregistrements de punk rock sont diffusés à la radio, à la télévision (*Top of the Pops*) et vendus dans des magasins de disques – adoptent plus volontiers un style vocal agressif ou nasillard. Outre Stiff Little Fingers et Ruefrefx, on trouve les Outcasts, les Androids, les Ex-Producers, White Noise, les Co-Ordinates, les Idiots, les Doubt, les Lids, les Tinopeners, Stage B, les Defects, les Rip-Offs, Stalag 17... D'autres groupes persisteront à jouer un style de punk rock qui, à cause de la technique vocale et de l'instrumentation, se rapproche plus ou moins du pop punk. C'est le cas des Undertones et de Protex, mais aussi de Shock Treatment, Protex, les Moondogs, les Tearjerkers, Acme, les Sect, No Sweat, Clive Cubertson, les Zippys, P45, Strike... L'existence de certains de ces derniers groupes précèdent l'émergence du punk rock alors que d'autres se forment en réaction à ce genre musical, mais la plupart d'entre eux participent de l'esthétique pop dont il a été question dans le chapitre précédent¹³¹². Le caractère pop du style punk d'une partie des groupes de la scène nord-irlandaise

¹³¹⁰ Voir chapitre 1.2.3.

¹³¹¹ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p.35.

¹³¹² Si la scène punk nord-irlandaise présente dans une certaine mesure un tropisme « pop », il est important de noter que ce ne sont pas les seuls groupes dans l'Archipel Atlantique qui produisent un style de punk rock qui se nourrit du pub rock, du rhythm & blues et de de la musique beat des années 1960. Les artistes ou groupes anglais Elvis Costello, Nick Lowe ou les Jam et les dublois les Boomtown Rats s'inscrivent dans la même lignée. Lors de sa première

et notamment des groupes pionniers est donc un reflet de spécificités locales, notamment la position périphérique de la région.

Finally, le local se manifeste à travers l'accent des chanteurs. Lorsque le punk émerge à Londres, de nombreux interprètes rejettent l'accent transatlantique alors employé dans la majorité des morceaux de rock ou de pop contemporains : « When British vocalists sang with a mid-Atlantic accent, [John] Lydon's voice skated in and out of tune in a tone of bored sarcasm mixed with the Cockney stylings of Lionel Blair and David Bowie »¹³¹³. Les chanteurs des Buzzcocks (Howard Devoto puis Pete Shelley), groupe formé à Bolton, près de Manchester, conservent leur propre accent lorsqu'ils interprètent leurs morceaux. Dans le punk rock, l'importance de l'accent local est telle que, ironiquement, ceux qui n'ont pas un accent jugé suffisamment « authentique » le construisent. Ainsi, Joe Strummer, de son vrai nom John Mellor, qui est fils de diplomate et qui fut été éduqué dans une école privée dans le Surrey, adopte un accent cockney qui ne lui est pas naturel¹³¹⁴. En raison de cette tendance dans le punk britannique, on pourrait s'attendre à ce que les chanteurs de punk rock nord-irlandais conservent leur propre accent. En fait, beaucoup tentent de le cacher en le modifiant. Parmi ceux-ci, la plupart adoptent l'accent transatlantique, mais en général avec assez peu de succès : RUDI, les Outcasts, Protex, les Co-Ordinates, Acme, les Doubt, les Idiots... Jake Burns (Stiff Little Fingers) et Feargal Sharkey (les Undertones) sont les seuls à le faire de manière relativement convaincante, même s'il est souvent possible de déceler la prononciation caractéristique des diphtongues de l'anglais d'Ulster dans certains de leurs morceaux. Les Defects et Stalag 17 se démarquent par leur tentative d'adopter un accent anglais d'Angleterre plutôt que transatlantique, en imitation des groupes de punk anglais de la seconde vague : le choix de cet accent s'explique par le fait que ces deux groupes

vague, le punk rock est encore un genre aux contours stylistiques assez flous, mais bientôt il sera question d'un « canon » punk : les Boomtown Rats ne seraient pas punk mais rhythm and blues, les Jam relèveraient de la *mod revival* et Elvis Costello serait un chanteur de pub rock... Comme l'affirme John Mullen : « whether or not a given group was “really” punk has produced many hours of discussions not dissimilar to medieval theological debates » (MULLEN, John. 2016. *Op. cit.*). Ces groupes seront écartés du canon punk et seront considérés comme *new wave* – terme qui désigne toute une diversité d'artistes qui émergent dans le sillage du punk. Pourtant, les termes punk rock et new wave étaient à l'origine synonymes. En effet, en 1976, Malcolm McLaren tenta d'imposer le terme *new wave* pour décrire les Sex Pistols, en référence à la Nouvelle Vague du cinéma français (SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 159).

¹³¹³ SAVAGE, Jon. *Op. cit.*, p. 206.

¹³¹⁴ Parmi les groupes londoniens pionniers, le chanteur de The Damned, Dave Vanian, se démarque par son adoption d'un accent atlantique.

font le lien entre les deux vagues punks de la scène nord-irlandaise : entre le punk « '77 » et le oi! et l'anarcho-punk. Or, si l'adoption d'un accent transatlantique par les groupes qui jouent un style de punk rock proche du pub rock est compréhensible – puisque ce genre prend encore la musique américaine comme référence – le rejet de la prononciation locale par les autres est surprenant, alors que le punk, comme nous l'avons vu, privilégie les accents « authentiques ». Cela pourrait s'expliquer par la honte qu'éprouvent parfois les locuteurs de l'hiberno-anglais – y compris sa déclinaison nord-irlandaise, l'anglais d'Ulster (*Mid Ulster English*) – vis-à-vis de leur propre accent dans des contextes où des formes d'anglais jugées normatives prédominent. Ce malaise a une longue histoire, et est exacerbé par le fait que les accents irlandais sont peu valorisés et peu présents dans les médias nationaux dans les années 1970 : « Irish English is spoken by a majority of Irish citizens, but it is a language that is devalued, and largely absent from literature, from poetry and from public life¹³¹⁵ ». Cependant, une petite proportion de chanteurs ne modifient que très peu leur accent. C'est notamment le cas de Ruefex, des Androids, des Ex-Producers, de White Noise et de Shock Treatment, qui adoptent un accent nord-irlandais plus léger que celui qui est employé en conversation, mais qui reste tout de même marqué. Tous ces groupes s'inscrivent dans le courant réaliste du punk rock, et il est tentant d'expliquer le choix de conserver son propre accent comme une réponse aux possibilités ouvertes par le style punk qui émerge à Londres et qui valorise l'idiome local – que celui soit « construit » ou non – dans le but de paraître authentique. Dans ce cas, le punk rock réaliste pourrait être interprété comme un vecteur d'*empowerment*, qui permettrait aux punks nord-irlandais qui le souhaitent d'affirmer leur propre prononciation face aux accents normatifs, qu'il s'agisse de l'anglais RP (*Received Pronunciation*), dialecte des élites métropolitaines – et, précédemment, de l'Empire – ou de l'anglais américain (*General American*), dont s'inspire l'accent transatlantique propre à la musique populaire commerciale¹³¹⁶. Que l'emploi de l'accent de l'anglais d'Ulster soit un choix ou qu'il signale le retour du refoulé, c'est par la voix que le local se manifeste de la manière la plus tangible dans le punk rock nord-irlandais.

3.3.2. Le punk, musique de l'interstice

¹³¹⁵ MALEY, Wily. « Ireland, verses, Scotland: crossing the (English) language barrier », *Across the Margins: Cultural Identity and Change in the Atlantic Archipelago* dans NORQUAY, Glenda *et al.* *Op. cit.*, p. 24.

¹³¹⁶ Toutefois, il est important de noter que cette conservation d'un anglais local ne concerne que la prononciation. Nous n'avons rencontré aucune occurrence de l'une des nombreuses expressions lexicales ou tournures idiomatiques propres à l'anglais d'Ulster.

« Alternative Ulster » ou « Teenage Kicks », punk réaliste ou punk pop ? L'un adopte un ton amer, désabusé, pessimiste et négatif ; il fait une grimace à tout ce qui l'entoure et en particulier à ceux qui appartiennent aux générations précédentes. L'autre est « un rire sauvage, l'expression d'une vitalité » qui, exprimée dans un contexte transcommunautaire, constitue un pied de nez aux injonctions communautaristes de l'époque. L'un dépeint de manière tangible un monde que l'on refuse, mais que l'on est contraint d'habiter. L'autre s'attache à explorer les bas-fonds de la culture populaire et à en exhumer les monstres, ou s'échappe dans un monde adolescent fantasmé, atemporel et idéal, faisant de cette fuite une ligne de déterritorialisation qui dessine de nouvelles possibilités. Le punk rock nord-irlandais, animé par des élans contradictoires, tire l'auditeur dans des directions opposées. Il crée un interstice qui permet aux jeunes punks de « se glisser par effraction dans les modes établis de représentation pour les subvertir et proposer des possibilités de vie nouvelle, des rapports au monde inédits », comme l'affirme Claude Chastagner¹³¹⁷. Il leur fait goûter « la liberté de contourner les règles et normes, le choix de la déviation. Quitter le chemin du voisin, celui du maître ou du gardien, aller à son rythme, si besoin à contre-courant, à contre-temps. Dévier »¹³¹⁸. Pendant un temps, à Belfast, à Derry et ailleurs, le punk rock fut la musique de l'hétérotopie.

¹³¹⁷ CHASTAGNER, Claude. *Op. cit.*, p. 244.

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 260.

Conclusion de la thèse

Dans l'introduction de cette thèse, nous avons soulevé plusieurs questions qui ont permis de guider notre travail de recherche. Ainsi, nous avons évoqué les spécificités du punk en Irlande du Nord, en tant que scène, subculture, et corpus musical ; nous avons tenté d'évaluer l'impact de ce phénomène de culture populaire sur les pratiques et sur la vie quotidienne des punks alors que les « Troubles » battaient leur plein ; et nous nous sommes efforcé de mettre en lumière les mécanismes qui ont permis aux jeunes Nord-Irlandais d'investir des lieux qui ne sont pas leur « propre », de se livrer à des interactions inédites, et d'imaginer ou de faire surgir une « Alternative Ulster ». Afin de récapituler nos résultats, nous nous appuyerons sur une dernière anecdote : Rat Scabies, le batteur des Damned, raconte que lors d'un concert donné par ce groupe londonien à Belfast en 1978, l'un des musiciens commit l'erreur de demander au public quelle équipe de football ils supportaient. Cette question, relativement innocente en Grande Bretagne, est plus problématique lorsque posée dans le contexte nord-irlandais où chaque équipe de football est considérée comme soit catholique, soit protestante :

The whole place went absolutely silent. That act deserved so much respect, as everyone there was so into being punk and having things [sic] working. Punk was held in higher regard than any religious or political nonsense. People wanted it to work. If that had been elsewhere, everything would have kicked off¹³¹⁹.

Les membres du public, plutôt que de donner une réponse, se taisent. Le silence est alors résistance ; on refuse d'affirmer publiquement son appartenance à tel ou tel groupe ethno-national par solidarité avec ses camarades¹³²⁰. Cependant de manière générale sur la scène punk, c'est la musique et non le silence qui interrompt le déroulement habituel des interactions transcommunautaires au sein de la société nord-irlandaise. C'est à cause du punk rock que ces jeunes sont rassemblés en un même endroit. L'importance que revêt le fait de partager l'espace et le temps dans un contexte où la musique est jouée ou diffusée ne doit pas être sous-estimée. Le musicologue Ian Cross postule que la musique, en tant que pratique qui s'est développée tout au long de l'évolution humaine, est particulièrement adaptée à la gestion des relations à l'intérieur et

¹³¹⁹ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 255.

¹³²⁰ Rappelons que la si le punk permet des interactions inédites entre jeunes catholiques et protestants, cela ne signifie pas pour autant qu'ils renoncent à leurs croyances politiques. Voir chapitre 1.6.

à l'extérieur du groupe social, particulièrement pendant les périodes d'instabilité : « [Music], as a generic human capacity, can be best interpreted as a communicative medium that is optimal for the management of situations of social uncertainty »¹³²¹. L'expérience collective de la musique produit un effet singulier :

[Music's] cyclic periodic structures afford individuals interacting through music the experience that their behaviors are coordinated with other participants, endowing musical interaction with the impression that each participant is somehow sharing each other's time and laying the ground for the emergence of a sense of mutual affiliation¹³²².

Declan, l'un de nos interviewés, décrit ainsi le sentiment « d'affiliation » suscité lorsque catholiques et protestants partagent le même espace, le temps d'un concert : « You felt as if you were all [in it] together »¹³²³. C'est ce qui fait la spécificité de la scène nord-irlandaise : ses « lieux focaux » constituent des zones « neutres » dans le contexte de la géographie communautaire nord-irlandaise et en particulier belfastoise. Les punks sortent de leurs quartiers pour s'y rendre dans le but d'assister à un concert, acheter un disque ou rencontrer d'autres membres de leur subculture. Animés par une passion pour ce style de rock énergique, motivés par l'appel aux armes *DIY* du punk, les participants de cette scène – qu'ils soient disquaires, musiciens, ou simplement *punks* – « pratiquent » des lieux qui ne sont pas leur propre et déploient des tactiques dans les interstices d'un territoire quadrillé par divers « sujets de pouvoir et de vouloir ». Les interactions intercommunautaires inédites qu'ils provoquent ont lieu par accident ; l'hétérotopie punk, chronique et nomade, surgit de manière inattendue dans les contre-emplacements que deviennent momentanément Caroline Records, Good Vibrations, le Harp, le Pound, le Casbah, « The Sub », le Anarchy Centre, etc.

Dans ces lieux souvent exigus, les corps s'amassent. Les punks se côtoient et se coudoient. Lorsque la musique commence, ils pratiquent le *pogo*, cette danse saccadée que Dick Hebdige décrit ainsi :

¹³²¹ CROSS, Ian. « Music and Biocultural Evolution » dans CLAYTON, Martin. *Op. cit.*, p. 24.

¹³²² *Ibid.*, p. 23.

¹³²³ Declan. Entretien téléphonique mené le 12/09/14.

The pogo was a caricature – a *reductio ad absurdum* of all the solo dance styles associated with rock music. It resembled the ‘anti-dancing’ of the ‘Leapniks’ which Melly describes in connection with the trad boom (Melly, 1972). The same abbreviated gestures – leaping into the air, hands clenched to the sides, to head an imaginary ball – were repeated without variation in time to the strict mechanical rhythms of the music¹³²⁴.

On ne danse pas avec un partenaire : il s’agit d’un élan collectif. Comme l’affirme la psychanalyste Paola Desfourneaux, « les danseurs s’envoient en l’air, l’un contre l’autre, prenant appui, butant sur d’autres connus, inconnus, indifférenciés »¹³²⁵. Les danseurs entassés semblent faire un seul corps. Ils sont désinhibés par l’expérience sensorielle et sensuelle de la musique – les sons mais également les vibrations de la batterie et de la basse – ainsi que par les effets de l’alcool et, souvent, de la colle. Les frontières entre les corps se brouillent. Ce carnaval offre en spectacle des tenues bigarrées soigneusement bricolées, des jeunes corps volontairement enlaidis. Leurs travestissements *queer* constituent un affront non seulement au bon goût, mais également aux représentations hétéronormatives du corps et aux tenues portées par les paramilitaires ou par les membres de chaque communauté afin de se distinguer de l’autre. Leurs métamorphoses grotesques mettent en lumière les frontières et les failles d’un ordre binaire où l’on cherche à éliminer l’ambiguïté et où l’étranger est réduit à son altérité. Au rythme d’une musique endiablée, les corps punk, en multipliant les actes de déterritorialisation, créent des lignes de fuites, tracent les contours d’un autre possible.

Selon Ian Cross, les participants d’une expérience musicale ont l’impression que chacun l’interprète de la même façon : elle est perçue comme naturelle et immédiate. Pourtant, cela est une illusion : « [Participants tend to] hold to their own interpretations of the meaning of the collective musical act without ever having to make those interpretations explicit for each other »¹³²⁶. Sur la scène punk, l’illusion est suffisamment forte pour créer les conditions permettant à des jeunes issus de groupes ethno-nationaux perçus comme rivaux de fraterniser les uns avec les autres. Si l’hypothèse de Ian Cross se confirme pour l’expérience musicale des jeunes Nord-

¹³²⁴ HEBDIGE, Dick. *Op. cit.*, p. 109. L’origine de cette danse est parfois associée à Sid Vicious, qui se serait mis à sautiller lors d’un concert au Roxy Club à Londres dans le but d’apercevoir le groupe se produisant sur scène. COLEGRAVE, Stephen *et al.* *Op. cit.*, p. 186. Le récit est sans doute apocryphe.

¹³²⁵ DESFOURNEAUX, Paola. *Op. cit.*, p. 126.

¹³²⁶ CROSS, Ian. « Music and Biocultural Evolution » dans CLAYTON, Martin. *Op. cit.*, p. 24.

Irlandais qui ont participé à la scène punk, elle n'est pas applicable à tout contexte. Cross le précise lui-même : « All music is inescapably culturally situated ». Dans la société nord-irlandaise, toute expérience musicale ne produira pas un tel sentiment d'affiliation et de camaraderie susceptible de transcender les différences ethno-nationales. Par exemple, le nombre d'interprétations qui peuvent être données aux sons du tambour de Lambeg et du pipeau (*fife*) ou à ceux du tambourin irlandais (*bodhrán*) et de la flûte (*tin whistle*) est limité¹³²⁷. La musique n'est pas dotée d'une qualité intrinsèque qui fédérerait les individus en tout lieu et en tout temps. Si le punk rock réunit les bonnes conditions, c'est en raison des interactions inédites qui se déroulent sur la scène qui lui est associée ainsi que des thématiques qui le traversent. Sans doute la forme de musique populaire qui, en Irlande du Nord, pendant la période étudiée, se rapproche le plus de l'idéal « folk », elle est le vecteur privilégié des aspirations de la jeunesse – ou d'une partie de la jeunesse – nord-irlandaise. Le punk « réaliste » décrit de manière tangible et souvent acerbe un quotidien que l'on déplore mais auquel l'on ne peut pas échapper. Lorsque les « Troubles » sont évoqués, ceux-ci représentent en général une source de frustration supplémentaire qui vient s'ajouter aux multiples tribulations de la jeunesse. Force de négation qui réfute ou fait mine de réfuter les valeurs propagées par les générations précédentes, elle a pour complément le punk « pop ». Celui-ci concentre l'énergie du punk sur des sources de frustration plus intimes : les jeunes femmes, l'amour et ses déboires. L'un et l'autre des deux courants du punk dépeignent et, pendant quelques années, donnent vie à un monde où les frustrations et obsessions adolescentes et les rivalités amoureuses prennent le pas sur les considérations économiques et les tensions ethno-nationales ; une Irlande du Nord où l'on choisit de passer sous silence ses différences afin de pouvoir se concentrer sur ce qui fait l'unanimité. Le phénomène punk, grâce aux interactions inédites qui ont lieu sur la scène locale, aux transgressions sémiotiques provoquées par la tenue associée à cette subculture, et aux négations véhémentes et affirmations pressantes de ce style de rock énergique, donne lieu à de nouvelles configurations qui laissent entrevoir les fondements d'une *Alternative Ulster*.

¹³²⁷ Les premiers sont associés à la communauté protestante-unioniste-loyaliste, puisque ce sont les instruments qui sont joués lors des processions orangistes. Le *bodhrán* et le *tin whistle* sont des instruments qui, avec le violon et la cornemuse irlandaise, occupent une place importante dans la musique traditionnelle irlandaise qui, elle, est généralement associée à la communauté catholique-nationaliste-républicaine.

La fin de l'hétérotopie punk

L'hétérotopie punk est chronique ; l'expérience de l'*Alternative Ulster* est passagère. Malgré l'impact que le punk a eu sur le quotidien d'une partie de la jeunesse nord-irlandaise, il s'agit d'un phénomène culturel lié à une musique populaire, et il est donc soumis aux cycles de la mode. En 1983, Caroline Records est géré par un nouveau disquaire, peu intéressé par le rock ; Good Vibrations, le Pound, le Harp et le Anarchy Centre ferment ou ont déjà fermé leurs portes. La plupart des premiers groupes de punk nord-irlandais se sont séparés ou sont sur le point de le faire : c'est le cas par exemple de Stiff Little Fingers, des Undertones et de Protex. Les groupes qui existent toujours changent de direction musicale : avec la démocratisation du matériel musical tel que le synthétiseur, il y a d'un côté un retour de l'expérimentation avant-gardiste (post-punk, rock gothique) et de l'autre l'émergence d'une nouvelle forme de pop, la New Pop, associée à des artistes tels que Culture Club, Visage, Duran Duran et Spandau Ballet et au phénomène des Nouveaux Romantiques. D'autres individus et groupes découvrent ou redécouvrent la musique soul, inspirés par des artistes comme Graham Parker and The Rumour ou Dexys Midnight Runners. Certains punks, à l'instar de Tony Spence, rejoignent une micro-culture¹³²⁸ mod, qui connaît alors un renouveau. Les punks qui lors du début de la première vague étaient de jeunes adolescents sont maintenant en âge de partir à l'université ou de trouver – si possible – un emploi. Certains émigrent ; d'autres se marient. Le punk est une subculture jeune ; dans une société où l'on intègre le monde adulte encore très tôt, sa durée de vie était nécessairement limitée. En Irlande du Nord, le punk est-il donc mort en 1983 ? Pas tout à fait. De l'autre côté de la mer d'Irlande, le groupe écossais les Exploited proclame « Punks Not Dead »¹³²⁹. Une minorité de punks de la première vague s'agrippe à cet espoir ; ils sont rejoints par une nouvelle génération de jeunes punks. Le punk n'est pas mort, mais il est transformé. Dans le sillon de la première vague émergent de nouveaux genres et micro-cultures, qui lui sont plus ou moins assimilés, notamment le oi! et l'anarcho-punk, que le sociologue Dave Laing désigne ironiquement sous le terme de *real punk*¹³³⁰. Alors que le punk de la première vague se distingue par une relative diversité musicale et par une posture négativiste mais, en général, apolitique, les nouveaux styles de punk ont en

¹³²⁸ Pour le sens que nous donnons à ce terme, voir la note de bas de page, p.149

¹³²⁹ *Punks Not Dead*, Secret Records, 1981.

¹³³⁰ LAING, Dave. *Op. cit.*, p. 155.

commun le fait d'être à la fois plus agressifs et plus politisés. Nous avons déjà évoqué le oi! et ses liens avec le phénomène skinhead qui, en Irlande du Nord, prend un tournant identitaire¹³³¹. Cependant, le oi! n'est pas nécessairement raciste : il reflète les aspirations des jeunes (hommes) issus de la classe ouvrière. Le groupe les Defects et les Outcasts, s'associent à ce genre. La scène anarcho-punk nord-irlandaise a une longévité plus importante. Elle se développe en Irlande du Nord suite au concert de Crass à l'Anarchy Centre en 1982 qui encourage la formation de plusieurs groupes tels Stalag 17, Toxic Waste, FUAL, et Pink Turds in Space. En 1986, le Warzone Collective, qui s'est formé pour organiser des concerts, ouvre Giro's, un centre qui s'inspire du Anarchy Centre et qui, en plus d'un café végétarien et végétalien, comporte une imprimerie, un studio, et une salle dans laquelle sont organisés des expositions artistiques et des concerts¹³³². Warzone gèrera plusieurs espaces au cours des années 1980 et 1990 et est encore actif aujourd'hui. Cependant, le oi! et l'anarcho-punk ne jouissent pas du même engouement que le phénomène punk de la première vague ; en raison de leur caractère politisé, ces micro-cultures ne réussiront pas à captiver l'imagination d'un grand nombre de jeunes¹³³³.

Le phénomène punk de la première vague s'essouffle pendant une période où a lieu l'un des événements centraux du conflit nord-irlandais : les grèves de la faim des prisonniers républicains. Depuis 1972, les détenus incarcérés pour leur participation dans le conflit bénéficiaient d'un statut de « catégorie spéciale » qui leur conférait certains droits (porter leurs propres vêtements, recevoir plus de visites ou de colis, organiser leur propres cellules, être séparés des criminels « ordinaires », etc.) mais le ministre chargé des affaires nord-irlandaises Merlyn Reese décide de mettre fin à cette mesure : à partir de 1976, les nouveaux prisonniers ne bénéficient plus d'un statut « politique »¹³³⁴. Les détenus loyalistes manifestent mais se résignent à ce changement, mais en automne les prisonniers républicains refusent de porter l'uniforme de prison et organisent, contre l'avis des dirigeants de la PIRA, une *blanket protest* – ils ne portent sur eux que leur linge de lit – puis se livrent en 1978 à une *dirty protest* – ils refusent de se laver puis de sortir de leur cellule, même pour aller aux toilettes. Le gouvernement britannique refuse cependant

¹³³¹ Voir chapitre 1.5.1.4.

¹³³² Giro's est situé sur Donegall Street Place puis, à partir de 1991, sur Donegall Lane. L'histoire de Giro's et du collectif Warzone dépasse le champ de cette étude.

¹³³³ Penot-Lacassagne, Olivier, « Tribus et Contre-Culture », *Contre-Cultures*, CNRS, 2013.

¹³³⁴ MCKITTRICK, David *et al.* *Op. cit.*, p. 160.

d'accéder à leurs demandes. En 1980 et en 1981, une partie des détenus républicains organisent des grèves de la faim, toujours contre l'avis de la PIRA. Celle de 1980 n'a pas un grand impact, mais celle de 1981 – qui a lieu du 1^{er} mars au 3 octobre – est mieux organisée. Margaret Thatcher, premier ministre depuis mai 1979, est déterminée à ne pas concéder quoi que ce soit aux détenus républicains, mais la grève de la faim constitue cependant une victoire symbolique pour les républicains. En effet, le bras-de-fer entre Thatcher et les détenus républicains est hautement médiatisé et est présenté comme une lutte entre un Etat britannique inflexible et des jeunes républicains idéalistes. La mort de Bobby Sands – jeune détenu charismatique qui est le premier à avoir commencé la grève – ainsi que celle de neuf autres grévistes sont une victoire de la propagande en faveur des républicains plutôt que de l'Etat britannique. Par ailleurs, un mois avant sa mort, Bobby Sands est élu député lors d'une élection partielle en avril 1981, confortant la nouvelle stratégie politique de la PIRA. Cela donnera une impulsion à la PIRA, qui bénéficiera de nouvelles recrues, ainsi qu'au parti politique qui lui est associé, Sinn Féin. Une autre conséquence des grèves de la faim est une hausse de la violence – en 1981 le nombre de morts liés au conflit augmentera par rapport à l'année précédente et atteindra cent dix-sept personnes¹³³⁵ – et la polarisation de la société nord-irlandaise. Selon Henry McDonald, les punks n'échappent pas à cette tendance :

The hunger strike forced people across Ireland and beyond to take sides and polarised politics like never before. The Irish left was convulsed with split over how to approach the issue: establish a 'critical support' line [...] for the hunger strikers' demands; or the rejection of the campaign in the name of working-class unity and socialism. With few exceptions, my punk friends from [Catholic] west Belfast became radicalised from the time Bobby Sands won the Fermanagh/South Tyrone by-election [...]. Many of them started attending rallies in favour of hunger strikers. Even a few who had been beaten up by the IRA's junior wing in the west of the city were now turning up [...] to show their solidarity with the hunger strikers. [...] In the febrile atmosphere of that spring and summer, many of my peers were abandoning the punk scene altogether and replacing their biker

¹³³⁵ Il y a 86 morts en 1980. (MULHOLLAND, Marc. *Op. cit.*, p. 132-135, 138-140 ; HENNESSEY, Thomas. *Op. cit.*, p. 260-262). Les attentats en Grande Bretagne augmentent également (des bombes éclatent à Hyde Park à Londres en juillet 1982, et au magasin Harrods en décembre 1983). La montée en popularité de Sinn Féin fragilise le parti nationaliste SDLP, qui est prêt à coopérer avec les unionistes. Toutefois, pendant cette période de tensions redoublées, des discussions ont lieu entre Margaret Thatcher et son homologue sud-irlandais Charles Haughey. Celles-ci donneront lieu en 1985 à l'Accord anglo-irlandais de 1985, qui, malgré son rejet par les unionistes, marque la première étape d'une nouvelle phase du conflit et du processus de paix (MULHOLLAND, Marc. *Op. cit.*, p. 131).

jackets with army coats, dumping their Sex Pistols badges for ones with the image of [hunger strikers] Bobby Sands, Francis Hughes, Patsy O'Hara, etc. on them. Because of the constant television replays of men in masks and military jackets firing over the coffins of 'martyrs', that year paramilitary-style clothing came back into fashion. Not since the mid-1970s – pre-punk – did so many teenage wannabes dress like their older peers who actually belonged to the movement¹³³⁶.

Le phénomène punk réussit à réunir de manière accidentelle catholiques et punks en les mêmes lieux ; ces jeunes mettent de côté leurs différences au nom de leur appartenance à une même subculture musicale. Or, le bouleversement que constituent les grèves de la faim cause un repli identitaire des deux groupes ethno-nationaux. L'identité subculturelle est incapable de rivaliser avec des formes d'affiliation communautaire dont les origines remontent à plusieurs siècles et qui sont renforcées, périodiquement, pendant les moments de crise. L'hétérotopie punk prend fin.

Bilan et perspectives

Rappelons à présent les trois objectifs principaux du présent travail : nous avons cherché à mettre en évidence l'un des « réseaux alternatifs » qui, selon Debbie Lisle, traversent la société nord-irlandaise ; à contribuer à la recherche sur la musique populaire dans le champ des études irlandaises ; et à mesurer l'impact du punk, phénomène de culture populaire, sur les pratiques et la vie quotidienne des jeunes qui ont participé à la scène et à la subculture qui lui sont associées.

Le phénomène punk en Irlande du Nord constitue un « réseau alternatif » parce qu'il interroge les interprétations classiques de la société nord-irlandaise : « [Alternative] networks have always been present in Belfast, disrupting, infiltrating, and satirizing the simplified two-communities thesis that has shaped our understanding of this city for so long »¹³³⁷. C'est en grande partie par accident que les éléments incompatibles qui forment cette scène se retrouvent dans une même orbite et s'inscrivent dans un même réseau ; c'est de manière fortuite que la scène punk devient un « espace d'illusion ». Hétérotopie de fortune, elle est chronique, nomade, et précaire : son existence dépend de lieux qui ne lui sont pas propres, mais cette précarité lui permet de subsister pendant plusieurs années, de garder une relative autonomie vis-à-vis des « sujets de

¹³³⁶ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 66-67.

¹³³⁷ LISLE, Debby. *Op. cit.*, p. 31.

pouvoir », et de faire l'expérience de la juxtaposition. Espace d'illusion, donc, l'hétérotopie punk « dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel » car elle esquisse d'autres manières de vivre ensemble et de pratiquer le quotidien. Son existence remet en cause les analyses de la société nord-irlandaise en termes d'un « simple conflit entre deux groupes », une lutte binaire entre nationalistes et unionistes.

Le présent travail constitue, nous l'espérons, une contribution à la recherche sur la musique populaire dans le champ des études irlandaises. Nous avons tenté de rendre compte de l'émergence d'une scène punk dans une Irlande du Nord qui constitue alors un « désert rock ». Contre toute attente, malgré un conflit qui dure depuis une dizaine d'années, Belfast devient à nouveau et pendant quelques années la capitale rock de l'Irlande, avant que le centre de gravité du rock irlandais ne se déplace à Dublin au cours des années 1980 et 1990, en partie grâce à la réussite de U2¹³³⁸. Envisagée à l'échelle de tout l'Archipel Atlantique, l'étude de cet objet permet de souligner la vitalité et l'importance des scènes musicales locales qui émergent dans des régions périphériques.

Enfin, nous espérons que nous avons pu mettre en lumière certains des mécanismes qui traversent le punk (les tactiques, l'hétérotopie, le *DIY*, la déterritorialisation, le caractère « folk » et le négativisme du punk, etc.) et montrer comment ce phénomène de culture populaire a eu un impact sur certains aspects de la vie quotidienne des jeunes Nord-Irlandais en donnant lieu à des interactions intercommunautaires inédites, à des pratiques atypiques de l'espace et du corps, et en donnant à ces adolescents les moyens d'exprimer certaines de leurs frustrations et aspirations. Malgré les spécificités liées au caractère singulier de l'Irlande du Nord, ces observations peuvent sans doute être appliquées à d'autres scènes musicales, à d'autres phénomènes de musique populaires et à d'autres époques, à condition de contextualiser l'objet étudié :

You take away the backdrop of the “Troubles”, you take away Terri Hooley, you take away Good Vibrations, [and] the Belfast story is no different than [what happened in] Manchester, Birmingham, Leeds, Liverpool, any other bloody town or city. You put the Troubles back in, it becomes more interesting¹³³⁹.

¹³³⁸ SMYTH, Gerry. 2005. *Op. cit.*, p. 78.

¹³³⁹ Dee. Entretien mené à Belfast, le 29/04/15.

L'expérience des jeunes Nord-Irlandais présente des particularités certaines, mais elle n'est pas pour autant exceptionnelle. Si à cause des spécificités qui la caractérisent, la société nord-irlandaise se démarque à certains égards des autres régions de l'Archipel Atlantique, ceci ne doit pas occulter les fortes résonances qui existent entre elles. Analyser la culture populaire au prisme de la société nord-irlandaise – région où les multiples luttes et crises qui traversent les sociétés occidentales de l'époque sont mises en relief par les « Troubles » – permet d'observer les différentes manières dont les individus s'appuient sur elle pour « pratiquer » le quotidien.

Nous espérons donc que nous avons pu apporter des réponses, ne seraient-ce que provisoires, aux questions formulées au début de notre travail de recherche, et que nous avons pu remplir certains des objectifs que nous nous sommes fixés. Nous sommes toutefois conscients de certaines des limites de ce travail. Nous avons évoqué certaines d'entre elles dans l'introduction de notre thèse, notamment le fait que nous avons dû renoncer à travailler sur les fanzines et sur la place des femmes sur la scène punk. Quelques autres défauts nous paraissent évidents maintenant que nous écrivons le bilan de cette thèse. Premièrement, nous nous sommes concentrés sur les adolescents qui participent à la subculture la plus spectaculaire de tout l'Irlande du Nord, mais ils ne représentent pas la majorité de la jeunesse. Qu'en est-il des autres ? Peut-être aurions-nous dû compléter notre recherche en travaillant sur les jeunes qui ne participent pas à la subculture punk afin de comparer et déterminer à quel point leurs expériences sont véritablement uniques. Deuxièmement, dans la troisième partie de la thèse, nous avons tenté de mettre en évidence et d'analyser les thématiques principales qui traversent la chanson nord-irlandaise. Or, pendant une expérience musicale, malgré l'importance des paroles, celles-ci ne retiennent pas nécessairement toute l'attention des auditeurs, et elles peuvent parfois être difficiles à décrypter. Selon Dave Laing, l'auditeur se concentre alors sur d'autres aspects de la voix du chanteur¹³⁴⁰. En s'appuyant sur Roland Barthes, Laing oppose le *phéno-chant* (tout ce qui « est au service de la communication, de la représentation, de l'expression ») au *géno-chant* :

Le géno-chant, c'est le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent « du dedans de la langue et dans sa matérialité même ; c'est jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression ; c'est cette pointe (ou ce fond)

¹³⁴⁰ LAING, Dave. *Op. cit.*, p. 71.

de la production où la mélodie travaille vraiment la langue – non ce qu'elle dit, mais la volupté des sons-signifiants, de ses lettres¹³⁴¹.

Idéalement, une analyse d'un corpus de chansons devrait intégrer aussi bien une étude sur les paroles et les thématiques qu'un travail sur la voix (le géno-chant) et sur la musicalité. Malheureusement, une telle analyse musicologique dépasse le cadre de nos compétences actuelles. Une autre dimension que nous avons négligée est la réception des chansons punk et la production secondaire – la manière dont un produit est manipulé « par les pratiquants qui n'en sont pas les fabricateurs »¹³⁴². Nous avons évoqué la réaction de loyalistes et de républicains ayant interprété le punk comme étant pro- ou anti-monarchiste, mais qu'en est-il des punks eux-mêmes, et en particulier ceux qui ne sont pas musiciens ? Au-delà de l'écoute de cette musique lors de concerts au Harp, au Casbah ou ailleurs, quels usages en ont été faits et quelles significations lui ont été données dans d'autres contextes, tel que le domicile parental, l'école ou le travail ? Simon Frith souligne l'importance de ce type d'investigation, qui nécessiterait un travail ethnographique de grande envergure :

[We must] try to map in detail people's *timetable of engagement*, the reasons why particular music gets particular attention at particular moments, and how these moments are, in turn, imbricated in people's social networks. Second, [...] we need to balance accounts of how people use music to manage their emotions with accounts of how music still has the unexpected power to disrupt us emotionally¹³⁴³.

De quelles manières ce travail de recherche pourrait-il être prolongé ? Concernant le phénomène punk nord-irlandais de la première vague, de nombreuses pistes de recherche méritent d'être approfondies ou explorées : la représentation du punk nord-irlandais dans la presse musicale et dans la culture populaire¹³⁴⁴, les punks dans d'autres villes que Belfast et dans les zones rurales,

¹³⁴¹ BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982, p. 238-239.

¹³⁴² DE CERTEAU, Michel. *Op. cit.*, p. xxxviii

¹³⁴³ FRITH, Simon, « Music and Everyday Life » dans CLAYTON, Martin, *et al. The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2012, p. 157.

¹³⁴⁴ Plusieurs travaux sur la représentation du punk dans d'autres formes de culture populaire ont déjà été réalisés : (*Shellshock Rock*, 1979) ou de fiction (*Good Vibrations*, 2013) et dans la littérature (*The Rest Just Follows*, Glenn Patterson, 2014) ont été écartés de notre travail de recherche. D'une part, notre objectif principal est de rendre compte de l'émergence du punk nord-irlandais ainsi que des différentes manières dont il a pu interroger la société nord-irlandaise plutôt que d'étudier sa réception par les médias, sa représentation dans la culture populaire ou encore la constitution d'un mythe punk dans la presse, les médias ou manifestations publiques actuelles. D'autre part,

la comparaison avec des scènes punk dans d'autres régions traversées par un conflit, les liens avec la subculture skinhead, la question de la mémoire et de la nostalgie, le vieillissement des participants qui s'identifient toujours à cette subculture, les liens avec la communauté LGBT, la question des femmes, etc. Le phénomène punk de la seconde vague – qui concerne en Irlande du Nord essentiellement l'anarcho-punk et est lié aux activités du Warzone Collectif – mérite également d'être analysé, en tenant compte des résonances et divergences avec la scène de la première vague plutôt que de considérer le punk comme un phénomène homogène. Roy Wallace, l'un des participants de cette scène, saisit en quelques mots la différence entre les deux vagues : « The emphasis was on a shift from « 'individual punk star' to 'activist', and the internal dynamics of the previous punk scene faded in favour of a collective approach »¹³⁴⁵. Selon Louanne, l'une de nos interviewés, les membres de Warzone militent contre le racisme, le sexisme et le communautarisme, mènent des actions directes contre la chasse à courre et animent des groupes de parole réservés aux femmes et aux lesbiennes. Ils lèvent également des fonds et organisent des séjours en Grande Bretagne pour les femmes souhaitant avoir un avortement, l'IVG étant, encore aujourd'hui, illégal en Irlande du Nord. La scène anarcho-punk est donc un prisme intéressant pour l'étude des formes d'engagement qui s'écartent des pratiques politiques traditionnelles et, dans le contexte nord-irlandais, qui ne sont pas associées aux partis ou groupes paramilitaires nationalistes-républicains ou unionistes-loyalistes dominants. Mais le phénomène, même s'il est volontairement intercommunautaire (contrairement au phénomène punk de la première vague, qui l'est accidentellement), entretient un rapport ambigu avec le nationalisme irlandais, ce que regrettent certains de ses membres¹³⁴⁶. Par ailleurs, les membres du collectif anarchiste ont tendance à être issus des classes moyennes ou sont étudiants, ce qui suscite la méfiance de punks issus de milieux plus défavorisés¹³⁴⁷. La scène anarcho-punk et le Warzone Collective, dont les

contrairement à la scène, la tenue ou la chanson punk nord-irlandaises, plusieurs études ont déjà été consacrées à ses représentations (voir introduction).

¹³⁴⁵ Roy Wallace cite dans GLASPER, Ian. 2014. *Op. cit.*, p. 419.

¹³⁴⁶ Voici ce que Rick a déclaré à propos de cette question dans sa réponse à notre questionnaire : « [The scene] became entrenched in Nationalist Politics with predictable results » ; « Thats hard now because of the so called Peace Process which many regard as a 'Victory Process' which many so called punks gravitated back to their communities to different Nationalist Perspectives AGAIN! Everything we achieved back then seems meaningless now! ».

¹³⁴⁷ Colin. Entretien mené à Belfast, le 05/05/2016.

activités sont menées jusqu'à ce jour, ont été l'objet d'un documentaire (2010) et d'un ouvrage photographique (2017)¹³⁴⁸ ; elles mériteraient également d'être l'objet d'une étude universitaire.

En raison de l'envergure de ce chantier de recherche, nous pourrions envisager l'organisation d'un projet à l'image de PIND, le projet interdisciplinaire consacré à la scène punk en France et piloté par Solveig Serre et Luc Robène¹³⁴⁹. Un tel projet, appliqué à l'Irlande du Nord, permettrait de centraliser les données recueillies – scans de fanzines, articles de presse (tabloïdes, journaux « sérieux », presse musicale), transcriptions d'entretiens, résultats d'enquêtes, etc. – et permettrait de remédier à l'éclatement de la recherche sur le punk nord-irlandais. En confrontant les méthodes et compétences d'universitaires spécialistes de différents champs d'étude, et en sollicitant les punks eux-mêmes, un tel projet collaboratif et interdisciplinaire ne pourrait qu'être bénéfique à l'avancée de la recherche dans ce domaine. Cela nécessiterait néanmoins un financement important, et dépendrait de la bonne volonté et de la disponibilité des chercheurs sollicités. D'autres formes de coordination et de collaboration plus modestes seraient également susceptibles de porter des fruits : par exemple un colloque, une journée d'étude ou un ouvrage collectif.

En plus du phénomène punk, il serait intéressant de se pencher sur d'autres phénomènes culturels qui constituent des « réseaux alternatifs » dans le cadre de la société nord-irlandaise. En plus du punk, des subcultures tels que les skinheads, les mods, et les teddy boys – qui sont toutes apparues en Irlande du Nord – méritent d'être étudiées. Dix ans après le début de la scène punk, un autre grand phénomène culturel qui donne lieu à des interactions intercommunautaires émerge en Irlande du Nord : la scène house. Des *rave parties* sont organisées illégalement dans des entrepôts désaffectés ou en plein air ; les groupes musicaux sont remplacés par des DJ et la colle par l'ecstasy¹³⁵⁰ : catholiques et protestants dansent sans se soucier de leurs différences. Par ailleurs, les pratiques sportives et de loisirs telles que la boxe ou les courses de lévriers – qui ne reproduisent pas, a priori, les mêmes fractures ethno-nationales que d'autres sports et loisirs – sont également des phénomènes dignes d'intérêt pour les chercheurs. Il en est de même pour

¹³⁴⁸ . Northern Visions, 2010 ; ADAM, Ricky. *Belfast punk: Warzone Centre 1997-2003*. Bologne : Damiani, 2017. Nous avons écrit un texte pour accompagner quelques une des photographies de Ricky Adams : HERON, Timothy. « The Call to Action », *Source: The Photographic Review*. 2017, n°89, p. 44.

¹³⁴⁹ Voir l'état de la recherche sur le punk dans l'introduction.

¹³⁵⁰ MCDONALD, Henry. 2005. *Op. cit.*, p. 69-70.

l'expérience des personnes et associations LGBT ainsi que celles des travailleurs du sexe – qui furent, avec les punks, les rares personnes à fréquenter le centre-ville de Belfast la nuit. Cependant, si les subcultures ou phénomènes culturels « exceptionnels » sont un prisme privilégié pour observer les manières dont est pratiquée la vie quotidienne en Irlande du Nord, il importe également d'étudier les pratiques de groupes a priori plus ordinaires. Il serait dangereux d'établir une opposition trop nette entre, par exemple, les jeunes punks et les jeunes qui semblent à première vue adopter pleinement les valeurs de la société dominante. Chaque individu « braconne » dans une certaine mesure et déploie des tactiques dans des lieux où il n'a pas de propre. Ainsi serait-il intéressant d'étudier, par exemple, les pratiques des *spides* – ces jeunes voyous attachés aux valeurs masculines et ethno-nationales traditionnelles – ou celles des jeunes qui fréquentaient les soirées discothèques où l'on diffusait les morceaux en tête du hit-parade. Les « réseaux alternatifs » se trouvent peut-être parfois là où nous ne l'attendons pas.

Are teenage dreams so hard to beat?

Le 26 août 2017, le groupe Stiff Little Fingers a donné le plus grand concert de sa carrière au Custom House Square à Belfast, pour fêter son quarantième anniversaire. Devant un public de près de cinq mille personnes, ils ont commencé le concert en jouant « Wasted Life », et ont terminé par « Alternative Ulster »¹³⁵¹. Or, comme l'a remarqué l'un de nos interviewés, les membres du groupe ne s'imaginaient sans doute pas que les sentiments exprimés dans ces chansons composées il y a quarante ans seraient toujours aussi pertinents aujourd'hui :

The sad, disheartening and even embarrassing aspect to this also, is that did this group of kids, back in 1977, even think they would still be singing songs that call for Protestants and Catholics to stop fighting in 2017? That's the big curve-ball here, the sentiments contained within many of them are still relevant, even though the last 2 decades have seen positive change in the North of Ireland¹³⁵².

En effet, malgré la fin des « Troubles » et les accords de paix, les tensions intercommunautaires persistent. En 2013, lorsque nous avons commencé notre travail de

¹³⁵¹ « Stiff Little Fingers Setlist at Custom House Square, Belfast on August 26, 2017 ». The Setlist Wiki. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l'adresse : <https://www.setlist.fm/setlist/stiff-little-fingers/2017/custom-house-square-belfast-northern-ireland-1be28db4.html>

¹³⁵² Paul. Interview menée par courrier électronique, le 28/08/17.

recherche, les *loyalist flag protests* – conflits autour de la question de hisser le drapeau britannique sur le toit de l’hôtel de ville de Belfast (*City Hall*) et sur d’autres édifices publics – étaient encore en cours. Au moment où nous rédigeons cette conclusion, les deux partis majoritaires en Irlande du Nord – le DUP et Sinn Féin – n’ont toujours pas réussi à parvenir à un accord qui permettrait de rétablir une assemblée et un gouvernement décentralisés, suspendus depuis janvier 2017. Le Brexit – qui soulève la question du rétablissement d’une frontière entre les deux Irlande et le risque que celle-ci causerait à l’accord du Vendredi Saint –, le soutien accordé par le DUP au gouvernement conservateur de Theresa May et le refus des unionistes de voter une loi relative à la langue irlandaise sont autant de facteurs qui ravivent les tensions communautaires. Les nationalistes et les unionistes continuent d’avoir des aspirations contradictoires. En raison des changements démographiques – la proportion des personnes qui se décrivent comme catholiques progresse lentement¹³⁵³ – cette question est loin d’être résolue¹³⁵⁴. Nous pouvons donc réitérer en 2017 ce que Martin McLoone déclarait en 2004 : « As contemporary politics in Northern Ireland wrestles with the polarised sectarianism of working-class communities, the sense of that future, the ‘future perfect’ of punk, looks increasingly attractive »¹³⁵⁵. Pour ceux qui ont connu la scène punk de 1976-1983, celle-ci conserve toute son importance, quarante ans plus tard. Son caractère inédit a été porté à l’attention d’un nouveau public, trop jeune pour avoir connu la scène, grâce au film *Good Vibrations*. La sortie et la promotion du film en 2012 ont permis de raviver d’anciennes

¹³⁵³ Le dernier recensement mené en Irlande du Nord, qui date de 2011, révèle que quarante-huit pour cent des Nord-Irlandais s’identifient comme protestants, et quarante-cinq pour cent comme catholiques. En 1971, il y avait trente-quatre pour cent de catholiques, et en 2001 quarante-trois pour cent. Selon les résultats du recensement, quarante pour cent des Nord-Irlandais s’identifient comme uniquement Britanniques, vingt-cinq pour cent comme uniquement Irlandais, et vingt-et-un pour cent comme uniquement Nord-Irlandais. « Census 2011 datasets ». *NINIS: Northern Ireland Neighbourhood Information Service*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l’adresse :

<http://www.ninis2.nisra.gov.uk/public/Theme.aspx?themeNumber=136&themeName=Census%202011>

DEVENPORT, Mark. « Census figures: NI Protestant population continuing to decline ». *BBC News*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l’adresse : <http://www.bbc.co.uk/news/uk-northern-ireland-20673534>

¹³⁵⁴ A cela s’ajoutent des problèmes économiques : malgré les subventions considérables déversées par l’Etat britannique, l’Irlande du Nord est actuellement la région du Royaume-Uni qui comporte des villes ayant le taux de pauvreté infantile le plus élevé, et les enfants nord-irlandais ont parmi les pires indicateurs de santé de toute l’Europe ; le revenu disponible des ménages est deux fois inférieur à la moyenne britannique ; près de trente-cinq pour cent des jeunes nord-irlandais partent faire leurs études à l’étranger, et peu d’entre eux en reviennent. GRIBBEN, Crawford. « The Future of Northern Ireland: What is Going Wrong? ». *QPol* [Site Internet. Consulté le 05/09/17].

Disponible à l’adresse <http://qppl.qub.ac.uk/future-northern-ireland/>

¹³⁵⁵ MCLOONE, Martin. 2004. *Op. cit.*, p. 48.

amitiés et ont mené à la re-formation de plusieurs groupes (les Outcasts, Shock Treatment, Protex, etc.). Une soirée punk – *Belfast Punk and New Wave Club*, organisée par Toy Spence – est organisée à Belfast plusieurs fois par an depuis 2014. La réalisatrice Aoife McArdle a tourné un court-métrage mettant en scène l’histoire d’amour entre un jeune protestant et une catholique dans le cadre de de la scène punk nord-irlandaise au tournant des années 1980 pour le clip de la chanson « Every Breaking Wave » de U2. Dans une Irlande du Nord encore divisée, l’expérience punk de 1976-1983 continue à exercer un attrait important ; elle semble être la preuve qu’une autre Irlande du Nord est possible. « Le simple désir que quelque chose change dans l’existence ou le fait de côtoyer l’Autre, d’en être affecté, peuvent suffire à l’éclosion de récits de mondes alternatifs », affirme le sociologue Eric Maigret¹³⁵⁶. Ces récits de mondes alternatifs sont sans doute plus nécessaires que jamais. Pendant quelques années, le punk a donc été le « champ de tous les possibles » ; il a permis l’éclosion d’une autre réalité – une *Alternative Ulster* – au cœur d’une subculture musicale dont les membres adolescents, à travers leur tenue, leur musique et leurs pratiques inédites, ont « fait entendre une violente discordance » qui a interrompu, « sans jamais le réduire au silence, le discours commun » de la société nord-irlandaise¹³⁵⁷.

Are teenage dreams so hard to beat?

¹³⁵⁶ MAIGRET, Éric. « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d’analyse de la modernité ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2000, vol 55, n°3, 2000, p. 540.

¹³⁵⁷ PENOT-LACASSAGNE, Olivier. « Qu’est-ce qu’une contre-culture ? » dans BOURSEILLER, Christophe, *et al. Op. cit.*, p. 16.

Index

- abject, l', 131, 302, 305, 306, 307, 312, 322, 324, 326, 327, 328, 417, 421, 422, 423, 424, 427
- accents (de l'anglais), 248, 369, 469, 478
- Adverts, The, 39, 67, 106, 120, 374, 417
- anarcho-punk, 141, 144, 149, 159, 177, 178, 245, 256, 266, 289, 295, 341, 346, 380, 389, 436, 478, 484, 491
- Anarchy Centre*, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 152, 185, 315, 481, 484, 485
- Anderson, Benedict, 117, 118
- Androids, The, 124, 132, 133, 167, 345, 392, 394, 396, 410, 429, 470, 476, 478
- anti-catholicisme, 181, 390
- armée britannique, 52, 55, 143, 144, 167, 171, 175, 201, 274, 293, 314, 355, 389, 412
- authenticité, 15, 19, 49, 194, 213, 226, 243, 245, 247, 248, 252, 254, 256, 333, 337, 371, 381, 393, 459
- capital subculturel, 112, 213, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 253, 259, 306, 371, 381, 383, 393
- Bakhtine, Mikhaïl, 193, 194
- Bangor, 41, 59, 69, 70, 71, 86, 114, 117, 119, 126, 127, 128, 152, 185, 236, 237, 238, 239, 240, 253, 285, 297, 313, 318, 353, 356, 390, 470, 473
- Barthes, Roland, 268, 269, 270, 317, 489
- BBC Radio One, 64, 66, 208, 223, 476
- BDSM, 234, 280, 311, 313
- Beach Boys, The, 75, 88, 430, 434, 445
- Beatles, The, 29, 60, 61, 76, 115, 226, 336, 401, 431, 434
- Beckett, Samuel, 287
- Belfast, 8, 11, 17, 21, 26, 35, 37, 38, 40, 44, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 65, 69, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 89, 90, 92, 93, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 141, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 185, 187, 196, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 209, 213, 217, 226, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 247, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 260, 272, 274, 278, 280, 285, 290, 292, 293, 297, 298, 299, 300, 301, 312, 313, 314, 315, 318, 321, 325, 339, 345, 353, 355, 356, 360, 364, 365, 366, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 381, 382, 384, 385, 390, 391, 392, 393, 394, 396, 402, 407, 412, 438, 439, 452, 455, 461, 462, 465, 467, 470, 472, 475, 476, 479, 480, 486, 487, 488, 490, 491, 492, 493, 494
- Belfast Newsletter, The*, 40, 59, 77, 78, 106, 107, 108, 110, 111, 116, 249, 250, 280, 393
- Belfast Telegraph, The*, 40, 59, 75, 77, 78, 107, 111, 112, 116, 117, 472
- Blondie, 25, 65, 309, 434, 435, 436, 437, 438, 440, 443, 459
- blues rock, 15, 25, 48, 65, 67, 79, 122, 124, 129, 136, 223, 347, 371, 469, 471
- Bolan, Marc, 222, 223, 224, 225, 310, 370, 371, 417, 431
- Boomtown Rats, The, 67, 75, 92, 93, 247, 439, 476, 477
- Bourdieu, Pierre, 199, 246, 264

Bowie, David, 58, 126, 127, 129, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 235, 236, 238, 290, 296, 309, 310, 311, 330, 370, 397, 431, 432, 477

boxe, 156, 161, 492

Bradley, Michael, 59, 135, 136, 137, 167, 244, 245, 259, 318, 440, 443

bricolage, 20, 69, 212, 227, 233, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 267, 279, 281, 328

Bromley Contingent, 233, 236, 239, 264, 311, 312, 313, 400

Burns, Jake, 64, 149, 155, 156, 348, 356, 363, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 412, 465, 477

Butler, Judith, 308, 316, 317

Buzzcocks, The, 61, 70, 331, 363, 401, 433, 477

Callaghan, James, 54, 265

Caroline Music, 81, 101, 118, 150

Caroline Records, 80, 84, 85, 86, 128, 146, 150, 372, 413, 475, 481, 484

Casbah, The, 122, 123, 131, 135, 136, 137, 153, 313, 402, 413, 442, 452, 481, 490

CBGB's, 131, 435

chômage, 8, 52, 54, 56, 65, 85, 187, 396, 452, 459, 465

Clash, The, 25, 28, 35, 41, 48, 59, 61, 63, 80, 95, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 133, 140, 143, 165, 167, 174, 176, 233, 234, 241, 247, 264, 334, 335, 339, 340, 344, 345, 346, 347, 361, 365, 369, 370, 374, 381, 382, 389, 417, 433, 435, 464, 469, 471, 472, 474

cock rock, 398, 443

comics, 14, 27, 296, 310, 416

Costello, Elvis, 67, 120, 247, 383, 476, 477

country, 75, 78, 79, 81, 96, 105, 130, 135, 329, 398, 462, 474

crachat (*gobbing*), 305, 306, 336

Damned, The, 25, 61, 63, 65, 66, 83, 127, 167, 233, 235, 241, 340, 433, 435, 475, 477, 480

de Certeau, Michel, 17, 19, 34, 48, 121, 156, 182, 183, 186, 188, 189, 190, 192, 193, 196, 197, 205, 207, 260, 261, 277, 280, 455, 460, 465, 495

Deleuze, Gilles, 19, 49, 187, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 307, 327, 463

Derry, 9, 44, 47, 48, 52, 54, 56, 63, 69, 71, 74, 75, 77, 79, 89, 91, 93, 102, 117, 119, 121, 122, 131, 133, 135, 136, 137, 138, 153, 154, 157, 161, 162, 166, 167, 169, 170, 179, 180, 187, 198, 226, 239, 241, 242, 244, 247, 313, 318, 339, 367, 371, 402, 441, 451, 452, 455, 459, 462, 470, 471, 479

DIY (do it yourself), 37, 49, 129, 141, 147, 148, 150, 212, 213, 226, 241, 242, 244, 245, 248, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 280, 283, 284, 289, 316, 328, 335, 371, 380, 481, 488

Dr. Feelgood, 78, 114, 115, 130, 156, 330, 439, 476

drogues, 131, 139, 141, 142, 144, 153, 206, 230, 463, 471, 472

alcool, 75, 84, 139, 142, 144, 153, 156, 186, 206, 218, 463, 472, 482

amphétamines, 312, 471, 472

cannabis, 206, 472

colle, 139, 140, 185, 186, 206, 392, 472, 482, 492

héroïne, 472

Dublin, 32, 38, 58, 71, 75, 76, 77, 79, 83, 89, 91, 92, 93, 137, 162, 175, 176, 198, 239, 253, 339, 377, 439, 488

Eddie and The Hot Rods, 78, 374, 439, 476

ennui, 8, 73, 173, 202, 266, 355, 358, 362, 366, 369, 373, 389, 391, 430, 465, 468, 470

fascisme, 296, 298

femmes

et le conflit nord-irlandais, 155, 275

femmes punks, 40, 320

sexisme envers les femmes, 404

folk, 15, 32, 48, 49, 76, 98, 222, 331, 332, 333, 334, 335, 346, 379, 439, 471, 483, 488

football, 160, 172, 173, 187, 217, 324, 461, 480

Foucault, Michel, 19, 44, 48, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 207, 214

France, 71, 294, 314
Gibus, le, 131, 294, 314

fresques murales (et graffiti), 11, 151, 197, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 301, 381

Frith, Simon, 12, 28, 62, 120, 218, 329, 330, 332, 333, 335, 337, 338, 397, 398, 413, 443, 444, 463, 467, 490

Gallagher, Rory, 77, 78, 156

garage rock, 25, 223, 434, 435

glam rock, 25, 48, 127, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 236, 243, 308, 309, 310, 417, 431, 432, 471, 476

Good Vibrations, 81, 88

Good Vibrations, film, 35, 81, 87, 99, 206, 494

Good Vibrations, label, 89, 90, 95, 96, 97, 98, 100, 102, 104, 105, 334, 341, 473, 475

Good Vibrations, magasin de disques, 17, 31, 36, 81, 88, 90, 95, 100, 101, 106, 113, 118, 146, 150, 372, 413, 481, 484, 488

gothique (phénomène subculturel), 21, 222, 235, 289, 293, 484

grèves de la faim des prisonniers républicains (1980-1981), 55, 56, 275, 289, 326, 386, 443, 485, 486, 487

grotesque, le, 49, 270, 302, 304, 305, 306, 307, 313, 318, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 400, 421, 422, 426, 428

Harp, The, 39, 90, 100, 113, 122, 124, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 150, 153, 155, 157, 167, 170, 171, 178, 185, 292, 313, 356, 382, 392, 402, 413, 471, 481, 484, 490

Heaney, Seamus, 76, 278, 279, 323, 471

Hebdige, Dick, 18, 20, 21, 29, 209, 261, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 279, 282, 283, 286, 294, 295, 298, 302, 309, 330, 347, 360, 374, 460, 464, 481

Hell, Richard, 25, 65, 282, 476

hétéronormativité, 49, 308, 318, 322, 328, 424

hippies, 28, 129, 136, 137, 139, 146, 218, 224, 230, 243, 265, 266, 292, 302, 331, 375, 400, 403

homophobie, 170, 308, 316, 320, 321, 409, 410

Hooley, Terri, 21, 31, 35, 48, 56, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 113, 120, 128, 130, 133, 146, 162, 167, 372, 488

horreur, cinéma d', 417, 418, 419, 422, 423, 424, 426, 437

Horslips, 77, 78, 91, 432, 471

Hynde, Chrissy, 311, 417

identité
celtique, 471
de genre, 309, 316, 321, 425
ethno-nationale, 44, 47, 157, 158, 159, 276, 322, 383
fluide, 22, 187, 428
hybride, 10
protestante, 293, 385, 386
sociale, 158, 159, 160, 163
subculturelle, 22, 23, 159, 216, 217, 248, 321, 487

Jam, The, 67, 112, 247, 416, 476, 477

Jubilé (de la reine Elizabeth II), 299, 300

Kavanagh, Patrick, 76, 468, 469, 471

Kristeva, Julia, 268, 306, 307, 324, 424, 448

labels indépendants, 17, 24, 81, 82, 100, 106, 268, 334, 371

Led Zeppelin, 15, 65, 77, 417

Leitch, Kyle, 48, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 95, 96, 97, 99, 100, 118, 129

Lévi-Strauss, Claude, 256, 261, 262

LGBTQ, communauté (et homosexualité), 139, 188, 232, 234, 236, 308, 311, 312, 313, 314, 316, 399, 410, 426, 491, 493

Londres, 8, 17, 20, 21, 24, 25, 26, 29, 31, 38, 48, 50, 54, 55, 58, 59, 61, 65, 66, 71, 73, 74, 78, 79, 86, 90, 91, 117, 119, 131, 141, 155, 162, 167, 180, 200, 201, 221, 226, 228, 229, 232, 236, 238, 239, 242, 244, 246, 247, 251, 262, 268, 279, 282, 291, 292, 296, 297, 299, 306, 307, 310, 312, 316, 337, 365, 372, 383, 393, 397, 399, 410, 417, 423, 433, 467, 470, 472, 477, 482, 486

Lou Reed, 63, 219, 227, 233, 235, 236, 290, 310

lutte générationnelle, 68, 73, 109, 110, 143, 163, 205, 291, 294, 355, 363, 373, 407, 483

Lydon, John (Johnny Rotten), 57, 369, 399, 436, 438, 477

major, 89, 335

majors (maisons de disques), 17, 24, 83, 89, 98, 102, 103, 334

Marley, Bob, 360, 366

Mason, Roy, 54, 55

Maudling, Reginald, 358

McCann, Eamonn, 79

McLaren, Malcolm, 21, 74, 98, 135, 214, 215, 220, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 240, 253, 264, 267, 282, 284, 290, 291, 294, 296, 298, 299, 311, 312, 400, 411, 415, 417, 433, 477

Miami Showband, The, 75, 77, 78, 122, 336

mods, 20, 28, 151, 172, 175, 228, 229, 252, 255, 267, 471, 492

monstres (le monstrueux), 325, 390, 400, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 448, 449

monstrueux-féminin, le, 423

Moondogs, The, 74, 90, 123, 133, 136, 137, 167, 169, 404, 429, 457, 471, 476

Murphy, Dervla, 201, 202, 204, 237, 325

musique traditionnelle irlandaise, 13, 43, 76, 78, 79, 105, 469, 471, 474, 483

National Front, 142, 173, 174, 177, 180, 364, 387, 396

nazie, esthétique, 298

New York, 25, 131, 232, 275, 290, 309, 417, 435, 459

New York Dolls, The, 62, 95, 232, 290, 291, 309, 392, 429, 431, 437, 440, 476

NME, The, 37, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 70, 117, 128, 150, 167, 241, 244, 253, 312, 399, 411, 439, 440, 475

O'Neill, Damian, 62, 135, 136, 432, 440, 443

O'Neill, John, 31, 63, 65, 137, 226, 438, 440, 441, 459

O'Neill, Terence, 52

OIRA, 53, 132, 169

orientalisme, 323

Outcasts, The, 9, 33, 43, 45, 58, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 100, 103, 105, 110, 114, 118, 119, 124, 126, 127, 130, 131, 133, 140, 147, 149, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 177, 178, 179, 180, 181, 244, 248, 249, 250, 251, 252, 294, 296, 306, 314, 392, 401, 403, 404, 406, 410, 416, 418, 419, 422, 423, 425, 426, 428, 429, 432, 439, 455, 457, 461, 472, 474, 475, 476, 477, 485, 495

parents, 67, 109, 120, 121, 134, 150, 154, 155, 161, 166, 181, 187, 193, 218, 244, 250, 254, 258, 259, 290, 291, 294, 297, 391, 396, 404, 405, 406, 407, 408, 412, 430, 434, 451, 456, 457, 459, 462, 471

pauvreté, 52, 176, 259, 266, 377, 385, 465, 494

Peace People, 8, 56, 200, 201, 202

Peel, John, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 89, 90, 95, 102, 133, 208, 223, 299, 341, 428, 440, 461, 475

PIRA, 8, 53, 54, 55, 103, 125, 136, 143, 148, 160, 167, 200, 202, 277, 352, 353, 362, 367, 368, 378, 379, 380, 383, 485, 486

pogo (danse), 132, 153, 481, 482

Pogues, The, 133, 383, 471

Pop, Iggy, 57, 62, 63, 231, 296, 309, 310, 336, 358, 476

- Pound, The, 36, 84, 85, 89, 100, 110, 118, 119, 122, 124, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 150, 153, 171, 175, 179, 249, 250, 312, 313, 353, 356, 371, 382, 413, 470, 481, 484
- presse à scandale (tabloïdes), 8, 41, 59, 117, 209, 241, 286, 299, 338, 362, 393, 427, 492
- prisonniers (loyalistes ou républicains), 8, 56, 90, 167, 169, 174, 198, 274, 275, 326, 386, 443, 452, 485
- Protex, 9, 90, 115, 116, 124, 396, 403, 408, 410, 429, 432, 461, 472, 474, 475, 477, 484, 495
- pub rock, 25, 48, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 102, 103, 115, 118, 129, 250, 330, 340, 346, 374, 439, 440, 469, 471, 475, 476, 478
- queer* (concept), 49, 169, 186, 223, 227, 289, 308, 309, 310, 312, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 327, 410, 426, 482
- Ramones, The, 25, 62, 64, 65, 120, 209, 228, 266, 290, 293, 296, 309, 339, 344, 370, 371, 392, 417, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 443, 452, 453, 459, 460, 471, 472, 475, 476
- Reese, Merlyn, 485
- reggae, 17, 27, 32, 125, 140, 145, 172, 233, 267, 295, 330, 337, 360, 361, 461, 471
- rock progressif, 15, 25, 65, 67, 79, 84, 123, 124, 129, 136, 187, 223, 224, 247, 255, 331, 347, 371, 469, 471
- Rolling Stones, The, 76, 115, 290, 434, 435, 476
- Rough Trade, 17, 358, 364, 369, 372
- Roxy Music, 58, 126, 220, 224, 226, 228, 235, 236, 238, 432
- RUC, 52, 55, 89, 107, 110, 111, 113, 114, 142, 143, 144, 151, 170, 171, 172, 175, 181, 182, 201, 218, 277, 355, 363, 373, 388, 389
- RUDI, 9, 38, 85, 89, 91, 92, 96, 97, 99, 103, 110, 114, 115, 116, 118, 122, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 140, 161, 162, 167, 171, 213, 226, 238, 249, 250, 300, 306, 369, 370, 371, 389, 393, 398, 401, 408, 412, 416, 424, 429, 432, 433, 439, 440, 453, 456, 461, 470, 472, 474, 475
- Ruefrefx, 32, 70, 91, 111, 118, 122, 133, 157, 167, 243, 313, 340, 374, 375, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 391, 410, 418, 443, 470, 471, 474, 476, 478
- Sands, Bobby, 443, 486, 487
- science-fiction, 304, 305, 417, 422, 424, 426, 428
- Sex Pistols, The, 8, 25, 26, 28, 41, 57, 58, 59, 61, 63, 65, 67, 97, 98, 106, 112, 125, 127, 147, 165, 167, 233, 234, 236, 242, 247, 254, 264, 284, 291, 298, 299, 300, 301, 305, 311, 312, 334, 340, 344, 346, 365, 370, 395, 411, 413, 414, 415, 433, 439, 469, 471, 472, 475, 476, 477, 487
- Sharkey, Feargal, 162, 452, 462, 477
- Shellshock Rock*, film, 31, 32, 33, 94, 206, 339, 348, 370, 461
- Sinn Féin, 55, 113, 167, 386, 486, 494
- Sioux, Siouxsie, 291, 297, 311, 417
- situationnisme, 26, 230, 234, 264, 284, 291
- skinheads, 20, 28, 37, 43, 142, 151, 158, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 181, 207, 229, 245, 251, 267, 289, 294, 295, 296, 302, 485, 491, 492
- small-scale money-making*, 21, 23, 72, 264, 267, 334, 335
- Smith, Patti, 25, 76, 235, 236, 309, 434, 435, 436
- spides* (*spidermen*), 169, 170, 172, 174, 181, 186, 193, 218, 244, 245, 268, 300, 315, 382, 451, 467, 493
- Stage B, 124, 133, 306, 419, 476
- Stiff Little Fingers, 8, 9, 31, 36, 64, 67, 70, 82, 85, 103, 105, 111, 114, 118, 123, 124, 128, 130, 155, 174, 243, 247, 321, 331, 334, 338, 339, 340, 343, 347, 348, 352, 355, 356, 358, 361, 364, 365, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 380, 381, 382, 383, 385, 387, 389, 391, 393, 410, 411, 412, 429, 430, 439, 443, 461, 470, 472, 474, 476, 477, 484, 493
- Stooges, The, 57, 62, 102, 233, 235, 236, 296, 309, 358, 437, 476
- Stranglers, The, 67, 127, 150, 222, 235, 269, 330, 340, 360, 404, 411

Strummer, Joe, 83, 108, 109, 114, 115, 167, 169, 321, 335, 477
 T. Rex, 223, 226, 417, 432, 461
 Tearjerkers, The, 90, 92, 104, 133, 208, 416, 458, 475, 476
 teddy boys, 20, 28, 170, 217, 228, 229, 230, 231, 232, 236, 267, 268, 269, 294, 492
telling (pratique), 44, 158, 323, 324, 325
 Thatcher, Margaret, 53, 148, 265, 388, 486
 Them, 13, 76, 102, 128, 129
 Thin Lizzy, 63, 79, 398, 471
 Tom Robinson Band, 320, 321, 368
Top of the Pops, 66, 67, 93, 223, 371, 443, 476
 U2, 13, 32, 91, 92, 94, 100, 175, 488, 495
 UDA, 125, 132, 167, 176, 177, 203, 300, 352, 353, 467
 Undertones, The, 9, 31, 32, 36, 59, 62, 63, 74, 89, 91, 96, 97, 100, 120, 123, 135, 137, 162, 167, 226, 244, 259, 334, 338, 339, 340, 343, 353, 371, 372, 374, 387, 401, 403, 406, 408, 409, 410, 416, 418, 428, 429, 432, 433, 435, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 448, 450, 451, 456, 457, 458, 459, 460, 463, 471, 474, 475, 476, 477, 484
 UVF, 77, 176, 352, 353, 420, 467
 Van Morrison, 76, 79, 128, 129, 471
 Velvet Underground, The, 63, 219, 233, 235, 236, 397
 Vicious, Sid, 289, 293, 335, 336, 414, 417, 482
 Volochinov, Vladimir, 270, 271, 273, 301
 Warzone Collective, 138, 144, 149, 485, 491
 Westwood, Vivienne, 215, 220, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 238, 251, 253, 267, 284, 291, 292, 294, 298, 311, 400, 415, 417
 Wizard Studios, 96, 97, 104, 105, 375, 473, 475
 Young Americans, 126, 127, 236, 237, 238, 239, 240, 313
 Young, Brian, 96, 97, 109, 111, 114, 116, 124, 128, 129, 130, 132, 157, 161, 178, 226, 238, 300, 369, 370, 371, 412, 429

ÉCOLE DOCTORALE SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIÉTÉ (555)

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE

Discipline : LANGUES ET LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

Spécialité : Etudes Anglophones – Etudes Irlandaises

Présentée et soutenue publiquement par

Timothy HERON

Le 17 novembre 2017

« Alternative Ulster » : Le punk en Irlande du Nord (1976-1983)

Volume 2

Thèse dirigée par **Mme Sylvie MIKOWSKI**

JURY

Mme Anne GOARZIN, présidente de jury, professeur à l'université Rennes 2

M. Claude CHASTAGNER, professeur à l'université Paul Valéry-Montpellier 3

M. Christophe GILLISSEN, professeur à l'université de Caen-Normandie

M. John MULLEN, professeur à l'université de Rouen-Normandie



Table des matières

Table des matières.....	1
Bibliographie.....	2
Discographie sélective	26
Annexe A : Corpus musical	29
Annexe B : Pochettes d’album.....	37
Annexe C : Photographies	42
Annexe D : Biographie sélective de groupes de punk nord-irlandais.....	47
Les Undertones.....	47
Stiff Little Fingers	51
RUDI.....	55
Les Outcasts	59
Ruefrex	63
Annexe E : Liste des entretiens réalisés.....	65
Annexe F : Questionnaire	67
Annexe G : Entretien avec Greg Cowan.....	176

Bibliographie

Articles de périodiques et chapitres d'ouvrages collectifs : ¹

ADLER, Judith. « Subculture: The Meaning of Style by Dick Hebdige. Review ». *American Journal of Sociology*, 1982, vol. 87, n°6, p. 1458-1459.

ALESSANDRIN, Arnaud, RAIBAUD, Yves. « Les lieux de l'homophobie ordinaire ». *Cahiers de l'action*, 2013, vol. 3, n°40, p. 21-26.

ALESSANDRIN, Arnaud. « GENDERFUCKING ! Masculinités, féminités et tout le reste ? ». *Miroir/Miroirs*, 2014, n°2.

ARMITAGE, David. « Greater Britain: A Useful Category of Historical Analysis? ». *The American Historical Review*, 1999, vol. 104, n°2, p. 431.

BAIRNER, Alan. « Soccer, Masculinities and Violence in Northern Ireland: Between Hooliganism and Terrorism ». *Men and Masculinities*, 1999, vol. 1, n°3, p. 284-301.

BENNETT, Andy. « Consolidating the Music Scenes Perspective ». *Poetics*, vol. 32, n°3-4, p. 223-234.

BOURDIEU, Pierre. « Genèse et structure du champ religieux ». *Revue française de sociologie*, 1971, vol. 12, n°3, p. 295-334.

BREEN, Richard. « Class Inequality and Social Mobility in Northern Ireland, 1973 to 1996 ». *American Sociological Review*, 2000, vol. 65, n°3p. 392-406.

BROCHARD, Cécile. « Pour une anthropologie littéraire : le grotesque moderne entre éthique et esthétique ». *Acta Fabula*, 2001, vol 12, n°2. <https://www.fabula.org/acta/document6133.php>

BUCHOLTZ, Mary. « Youth and Cultural Practice ». *Annual Review of Anthropology*, 2002, vol. 31, p. 525–552.

¹ Les adresses de tous les sites Internet référencées dans la bibliographie ont été vérifiées le 05/09/17.

- BURR, A. « The ideologies of despair: A symbolic interpretation of punks and skinheads' usage of barbiturates ». *Social Science & Medicine*, 1984, vol. 19, n°9, p. 929-938.
- BURTON, Frank. « Ideological Social Relations in Northern Ireland ». *The British Journal of Sociology*, 1979, vol. 30, n°1, p. 61-80.
- BUTTER, Stell. « The Grotesque as a Comic Strategy of Subversion: Mapping the Crisis of Masculinity in Patrick McGrath's *The Grotesque* ». *Orbis Litterarum*, 2007, vol. 62, n°4, p. 336-352.
- CAMPBELL, Sean. « "Pack up your troubles": Politics and Popular Music in Pre- and Post-Ceasefire Ulster ». *Popular Musicology Online*, 2007, vol. 4. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/campbell-01.html>
- CAMPBELL, Sean. « From "Boys" to "Lads": Masculinity and Irish Rock Culture ». *Popular Musicology Online*, 2013, vol. 2. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/02/campbell.html>
- OSBORNE, R.D., CORMAC K, RJ. « Unemployment and Religion in Northern Ireland ». *The Economic and Social Review*. 1986, vol. 17, n°3, p. 215-225.
- COOMASARU, Edwin. « Emaciating machismo: masculinity, murals and memorialising hunger strikes », *The Irish Times*, 05/05/16.
- COPPOCK, Chris, « A.R.E. - Acronyms, Community Arts and Stiff Little Fingers ». *The Vacuum*, vol. 11. <http://www.thevacuum.org.uk/issues/issues0120/issue11/is11artartres.html>
- CROSSLEY, Nick. « Pretty Connected: The Social Network of the Early UK Punk Movement ». *Theory, Culture & Society*, 2008, Vol. 25, n°6, p. 89-116.
- CSICSERY-RONAY, Istvan, Jr. « On the Grotesque in Science Fiction ». *Science Fiction Studies*, 2002, vol. 29, n°1, p. 71-99.
- DALE, Pete. « It was easy, it was cheap, so what?: Reconsidering the *DIY* principle of punk and indie music ». *Popular Music History*, 2008, vol. 3, n°2, p. 171-193.
- DAVIES, Jude. « The Future of "No Future": Punk Rock and Postmodern Theory ». *The Journal of Popular Culture*, 1996, vol. 29, n°4, p. 3-25.

DE CONING, Alexis. « Sympathising with a Monster: An Exploration of the Abject “Human Monster” in Iain Banks’ *The Wasp Factory* » dans NELSON, Elizabeth, dir. *Creating Humanity, Discovering Monstrosity: Myths & Metaphors of Enduring Evil*, Oxford : Inter-Disciplinary Press, 2010.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Dialogues*. Flammarion, 1996.

DELEUZE, Gilles. Notes du cours donné à Vincennes le 16/11/71.
<https://www.webdeleuze.com/textes/115>

DELEUZE, Gilles. Notes du cours donné à Vincennes le 14/12/71.
<https://www.webdeleuze.com/textes/118>

DELONG, Marilyn Revell. « Clothing and Aesthetics: Perception of Form ». *Home Economics Research Journal*, 1977, vol. 5, n°4, p. 214-224.

DESFOURNEAUX, Paola. « La soi-disant a-subjectivation prônée par l'émergence ... du mouvement punk ». *La clinique lacanienne*, 2010, vol. 2, n°18, p. 213.

DESMARETS, Marie-Christine. « Différence et dynamisme dans la vie des signes ». *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 2013, vol. 3.
<http://rfsic.revues.org/467>

DILLON, Michele. « Perceptions of the Causes of The Troubles in Northern Ireland ». *The Economic and Social Review*, 1990, vol. 21, n°3, p. 299-310.

DOHERTY, Paul, POOLE, Michael A. « Ethnic Residential Segregation in Belfast, Northern Ireland, 1971-1991 ». *Geographical Review*, 1997, vol. 87, n°4, p. 520-536.

DUNNING, Eric, MURPHY, Patrick, WILLIAMS, John. « Violence at Football Matches: Towards a Sociological Explanation », *The British Journal of Sociology*, 1986, vol. 37, n°2, p. 221-244.

ETIENNE, Samuel. « “First & Last & Always” : les valeurs de l'éphémère dans la presse musicale alternative ». *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2003, vol. 2, n°1, p. 3-10.

ETCHART, Joana. « Path dependency in policy-making in Northern Ireland: the first community relations policies in 1969-1974 ». *Irish Political Studies*, 2016, vol. 31, n°4, p. 567–588.

FASSIN, Didier. « Une science sociale critique peut-elle être utile ? », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 2009, vol. 9, p.199-211.

Flight. A Report on Population Movement in Belfast during August, 1971. Belfast : Community Relations Commission Research Unit. *CAIN Web Service : Conflict and Politics in Northern Ireland*. <http://cain.ulst.ac.uk/issues/housing/docs/flight.htm>

FORCE, William Ryan. « Consumption Styles and the Fluid Complexity of Punk Authenticity ». *Symbolic Interaction*, 2009, vol. 32, n°4, p. 289–309.

FOUCAULT, Michel. « Des espaces autres ». *Empan*, 2004, vol. 2, n°54, p. 12-19.

FRITH, Simon, « Music and Everyday Life » dans CLAYTON, Martin, *et al. The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York : Routledge, 2012, p.149-158.

FULTON, John. « Sociology , Religion and “The Troubles” in Northern Ireland: A Critical Approach ». *The Economic and Social Review*, 1988, vol. 20, n°1, October 1988, p. 5-24.

FULTON, John. « Religion and Enmity in Ireland: Institutions and Relational Beliefs ». *Social Compass*, 2002, vol. 49, n°2, p. 189-202.

GALLAGHER, Michael. « The Wild Colonial Boy ». *Out in the Bush*, n°8, 2007. http://migall.fastmail.fm/folk_music/Out_in_the_Bush/Out_in_the_Bush_8.pdf

GENTY, Thomas. « Art et subversion, deux pôles antagonistes ? De l'impossibilité de la subversion dans l'art au dépassement de l'art par une praxis de la subversion quotidienne », *Infokiosques*, 1999. https://infokiosques.net/imprimersans2.php?id_article=11

GONZÁLEZ, Andrea García. « Out of the Box : Punk and the concept of “community” in Ireland ». *Liverpool Postgraduate Journal of Irish Studies*, 2016, vol. 1, n°1, p. 39-52.

GOTTDIENER, M. « Hegemony and Mass Culture: A Semiotic Approach ». *American Journal of Sociology*, 1985, vol. 90, n°5, p. 979-1001.

GRIFFIN, Naomi (2012). « Gendered Performance Performing Gender in the *DIY* Punk and Hardcore Music Scene ». *Journal of International Women's Studies*, 2012, vol. 13, n°2, p. 66-81.

GROSSBERG, Lawrence. « The Politics of Youth Culture: Some Observations on Rock and Roll in American Culture », *Social Text*, 1983-1984, vol. 8, p. 104-126.

HASSAN, David, O'KANE, Philip. « Terrorism and the abnormality of sport in Northern Ireland ». *International Review for the Sociology of Sport*, 2012, vol. 47, n°3, p. 397-413.

HEIN, Fabien. « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock ». *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2012, vol. 9, n°1, p. 105-126.

HICKS, Joe, ALLEN, Grahame. « A Century of Change: Trends in UK statistics since 1900 ». *Research Paper 99/111*, 1999, Social and General Statistics Section, House of Commons Library.

HOLOHAN, Carole. « Challenges to social order and Irish identity? Youth culture in the sixties ». *Irish Historical Studies*, vol. 38, n°151, 2015, p. 389-405.

HUGHES, Joanne, KNOX, Colin. « Community Relations in Northern Ireland ». *Journal of Peace Research*, 1996, vol. 33, n°1, p. 83-98.

JARMAN, Neil. « Painting landscapes: the place of murals in the symbolic construction of urban space » BUCKLEY, Anthony, dir. *Symbols in Northern Ireland*. The Institute of Irish Studies, 1998. *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland*. <http://cain.ulst.ac.uk/bibdb/murals/jarman.htm>

JOHNSON, P. « Some reflections on the relationship between utopia and heterotopia ». *Heterotopian Studies*, 2000. <http://www.heterotopiastudies.com>

KARIUS, Megan. « Understanding Abjection: An Analysis of the Monstrous-Feminine in the Art of Cindy Sherman ». *MK Feminist*, 2011. <http://megankarius.com/academic-papers/abjection-cindy-sherman/>

KEARNEY, Daithí. « Listening for geography: the relationship between music and geography ». *Chimera*, 2010, vol. 25, p. 47-76.

KELLY, Liam, MITCHELL, Audra. « “Walking” with de Certeau in North Belfast: Agency and Resistance in a Conflicted City ». *Divided Cities/Contested States Working Paper Series*, 2010, n°17.

LAING, Dave. « Interpreting Punk Rock ». *Marxism Today*, avril 1978, p.123-130.

LANGKJÆR, Michael A.. « “Then how can you explain Sgt. Pompous and the Fancy Pants Club Band?” Utilization of Military Uniforms and Other Paraphernalia by Pop Groups and the Youth

Counterculture in the 1960s and Subsequent Periods ». *Textile History and the Military*, 2010, vol. 41, n°1, p. 182–213.

LANGMAN, Lauren. « Punk, Porn and Resistance Carnivalization and The Body in Popular Culture ». *Current Sociology*, 2008, vol. 56, n°4, p. 657-677.

LENA, Jennifer C., PETERSON, Richard A. « Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres ». *American Sociological Review*, vol. 73, n°5, p. 697-718.

LESCOP, Gildas. « Skinheads : du reggae au Rock Against Communism », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2012, vol. 9, n°1, p.129-149.

LEYSHON, Andrew, MATLESS, David, REVILL, George. « Introduction: The Place of Music ». *Transactions of the Institute of British Geographers*, 1995, vol. 20, n°4, p. 423-433.

LIOTARD, Philippe. « Le corps punk, de la transgression à l'innovation, (1976-2016) ». *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2016, vol. 13, n°1, p. 123-139.

LISLE, Debby. « Local Symbols, Global Networks: Rereading the Murals of Belfast », *Alternatives: Global, Local, Political*, 2006, vol. 31, n°1, p. 27-52.

LLOYD, Katrina, ROBINSON, Gillian. « Intimate mixing - bridging the gap? Catholic-Protestant relationships in Northern Ireland ». *Ethnic and Racial Studies*, 2011, vol. 34, n°12, p. 2134-2152.

LYNN, Brendan, MELAUGH, Martin. « A Glossary of Terms Related to the Conflict ». *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland*.
<http://cain.ulst.ac.uk/othelem/glossary.htm>

MAIGRET, Éric. « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2000, vol 55, n°3, 2000, p. 511-549.

MAILLOT, Agnès. « Punk on Celluloid: John Davis' *Shell Shock Rock* (1979) ». *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 2000, vol. 20, n°3, p. 375-383.

MATTSON, Kevin. « Did Punk Matter?: Analyzing the Practices of a Youth Subculture During the 1980s ». *American Studies*, 2001, vol. 42, n°1, pp. 69-97.

MCGRATH, F.C. « Settler Nationalism: Ulster Unionism and Postcolonial Theory ». *Irish Studies Review*, 2012, vol. 20, n°4, p. 463–485.

- MCLOONE, Martin. « Punk Music in Northern Ireland: The Political Power of “What Might Have Been” ». *Irish Studies Review*, 2004, vol. 12, n°1, p. 29-38.
- MCQUAID, Sara Dybris. « Trailblazers and Cassandras: “Other” Voices in Northern Ireland ». *Nordic Irish Studies*, 2012, vol. 11, n°2, p. 71–93.
- MCROBBIE, Angela. « Young Women and Consumer Culture ». *Cultural Studies*, vol. 22, n°5, p. 531-550.
- MELICE, Anne. « Un concept lévi-straussien déconstruit : le “bricolage” ». *Les Temps Modernes*, 2009, vol. 5, n° 656, p. 83-98.
- MOORE, Ryan. « Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction ». *The Communication Review*, 2004, vol. 7, n°3, p. 305-327.
- MOORE, Ryan. « Friends Don't Let Friends Listen to Corporate Rock: Punk as a Field of Cultural Production ». *Journal of Contemporary Ethnography*, 2007, vol. 36, n°4, p. 438-474.
- MOORE, Ryan, ROBERTS, Michael. « Do-It-Yourself Mobilization: Punk and Social Movements ». *Mobilization*, 2009, vol. 14, n°3, p. 273-291.
- MOOSAVINIA, S.R., NIAZI, N., GHAFORIAN, Ahmad. « Edward Said's Orientalism and the Study of the Self and the Other in Orwell's *Burmese Days* ». *Studies in Literature and Language*, vol. 2, n°1, 2011, p. 103-113.
- MORAN, Ian P. « Punk: The do-it-yourself subculture. » *Social Sciences*, 2011, vol. 10, n°1, p. 58-65.
- MUGGLETON, David. « From Classlessness to Clubculture: A Genealogy of Post-War British Youth Cultural Analysis ». *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 2005, vol. 13, n°2, p.217.
- MULDOON, Orla T. « Children of the Troubles: The Impact of Political Violence in Northern Ireland ». *Journal of Social Issues*, 2004, vol. 60, n° 3, p. 465.
- MULHERN, Dara. « Symbols Used by Both Main Traditions in Northern Ireland ». *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland*.
<http://www.cain.ulst.ac.uk/images/symbols/crosstrad.htm>

- MULLEN, John. « UK Popular Music and Society in the 1970s ». *Revue française de civilisation britannique*, 2016, vol. 11, n°3.
- MULLEN, John. « Aspects of UK popular culture in the nineteen seventies » dans LEYDIER, Gilles. *Le Royaume-Uni à l'épreuve de la crise 1970-1979*. Paris : Ellipses, 2016.
- MULLEN, John. « What Can Political Rock Do? A Discussion Based on the Example of the Tom Robinson Band 1976-1979 ». *Revue Française de Civilisation Britannique*, 2017, vol. 12, n°3.
- NYONG'O, Tavia. « Do You Want Queer Theory (or Do You Want the Truth)? Intersections of Punk and Queer in the 1970s », *Radical History Review*, 2008, vol. 100, p. 103-119.
- « No photos extant of "I Ran Away" slogan ». *History Ireland*, 2009, vol. 17, n°3.
- « Northern Ireland and World War II ». *Irish History Live: School of History and Anthropology Queen's University Belfast*.
<https://www.qub.ac.uk/sites/irishhistorylive/IrishHistoryResources/Shortarticlesandencyclopaediaentries/Encyclopaedia/LengthyEntries/NorthernIrelandandWorldWarII>
- O'CONNOR, Alan. « Local scenes and dangerous crossroads: punk and theories of cultural hybridity ». *Popular Music*, 2002, vol. 21, n°2, p. 225-236.
- O'NEILL, John. « The Undertones and punk in Derry », Nerve Centre, 2000. *Shrout*.
<http://www.shrout.co.uk/Punk%20In%20Derry.html>
- POLLAK, Andy, WHELAN, Kevin. « Interview with Edward Said ». *Postcolonial Text*, 2007, vol 3, n°3.
- POTTIE, David. « The Politics of Meaning in Punk Rock ». *Problématique*, 1993, vol. 3, p. 1-21.
- PRINCE, Simon. « The Global Revolt of 1968 and Northern Ireland ». *The Historical Journal*, 2006, vol. 49, no. 3, p. 851–875.
- REICH, June. « Genderfuck: The Law of the Dildo ». *Discourse*, 1992, vol. 15, n°1, p. 112-127.
- REYNOLDS, Chris. « The Collective European Memory of 1968: The Case of Northern Ireland ». *Etudes Irlandaises*, 2011, vol. 36, n°1, p.73-90.

- ROBENE, Luc, SERRE, Solveig. « “On veut plus des Beatles et d’leur musique de merde” : Introduction au dossier “La scène punk en France (1976-2016)” », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 2016, vol. 13, n°1, p. 3-10.
- ROLSTON, Bill. « “This is Not a Rebel Song”: The Irish Conflict and Popular Music », *Race and Class*, 2001, vol. 42, n°3, p. 49-67.
- ROSS, Donald H. « The Grotesque: A Speculation ». *Poe Studies*, 1971, vol. 4, n°1, p. 10-11.
- SCHUYF, Judith. « Trousers with Flies! The Clothing and Subculture of Lesbians ». *Textile History*, 1993, vol. 24, n°1, p. 61-73.
- SIMONELLI, D. « Anarchy, Pop and Violence: Punk Rock Subculture and the Rhetoric of Class, 1976-78 ». *Contemporary British History*, 2002, vol. 16, n°2, p. 121-144.
- SINAPI, Michèle. « La césure punk : questions sur la performativité ». *Champ psy*, 2008, vol. 3, n° 51, p. 177-189.
- SMYTH, Gerry. « The Isle is Full of Noises: Music in Contemporary Ireland », *Irish Studies Review*, 2004, vol. 12, n°1, p. 3-10.
- STEWART, Francis. « “Alternative Ulster: Using Punk Rock to Overcome the Religious Divide in Northern Ireland” » dans WOLLFE, John, dir. *Catholics, Protestants and Muslims: Religious Conflict in Comparative Perspective*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2014, p. 76-92.
- STEWART, Francis. « “The Outcasts: Punk in Northern Ireland During The Troubles ” » dans BULL, Greg, DINE, Mike, dir. *Tales From The Punk Side*. Sussex : Itchy Monkey Press, 2014, p33-44.
- STRAW, Will. « Cultural Scenes ». *Loisir et société / Society and Leisure*, 2004, vol. 27, n°2, p. 411-422.
- SUTTON, Malcolm. « Sutton Index of Death ». *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland*. <http://cain.ulst.ac.uk/sutton/>
- SYNNOTT, Anthony. « Shame and Glory: A Sociology of Hair ». *The British Journal of Sociology*, 1987, vol. 38, n°3, p. 381-413.

RUSSELL, Raymond. « Migration in Northern Ireland: a demographic perspective ». *Northern Ireland Assembly: Research and Information Service Research Paper*, 2011.

THORNTON, Sarah. « The Social Logic of Subcultural Capital [1995] » dans GELDER, Ken, THORNTON, Sarah. *The Subcultural Reader*. Londres : Routledge, 1997, p. 200-209.

TOMANEY, John. « Parochialism – a defence ». *Progress in Human Geography*, 2013, vol. 37, n°5, p. 658-672.

TREW, Karen. « Children and Socio-Cultural Divisions in Northern Ireland ». *Journal of Social Issues*, 2004, vol. 60, n° 3, p.507-522.

WIDDICOMBE, Sue, WOOFFITT, Rob. « “Being” Versus “Doing” Punk: On Achieving Authenticity as a Member ». *Journal of Language and Social Psychology*, 1990, vol. 9, n°4, p. 257-277.

WILSON, Andrew J. « The Congressional Friends of Ireland and the Anglo-Irish Agreement, 1981-1985 » dans WILSON, Andrew. *Irish America and the Ulster Conflict 1968-1995*. Blackstaff Press, 1995. *CAIN Web Service: Conflict and Politics in Northern Ireland*. <http://cain.ulst.ac.uk/events/aia/wilson95.htm>

WIMMER, Andreas. « The Making and Unmaking of Ethnic Boundaries: A Multilevel Process Theory ». *American Journal of Sociology*, 2008, vol. 113, n°4, p. 970–1022.

WORLEY, Matthew. « Shot By Both Sides: Punk, Politics and the End of “Consensus” » *Contemporary British History*, 2012, vol. 26, n°3, p. 1-22.

WOLRLEY, Matthew, COPSEY, Nigel. « White Youth: The Far Right, Punk and British Youth Culture, 1977-1987 ». *Journalism, Media and Cultural Studies*, 2016, vol. 9, p. 27-47.

YINGER, J. Milton. « Contraculture and Subculture », *American Sociological Review*, 1960, vol. 25, n°5, p. 625-635.

Ouvrages :

ADAM, Ricky. *Belfast punk: Warzone Centre 1997-2003*. Bologne : Damiani, 2017

ADAMS, Gerry. *Free Ireland: Towards a Lasting Peace*. Niwot : Roberts Rinehart Pub., 1994.

ADLINGTON, Robert. *Sound Commitments: Avant-Garde Music and the Sixties*. New York : Oxford University Press, 2009.

ADORNO, Theodor. *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*. Genève : Contrechamps, 2009.

AMBROSE, Gavin, HARRIS, Paul. *The Visual Dictionary of Fashion Design*. Lausanne : AVA, 2007.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities: Reflections On the Origin and Spread of Nationalism*. Londres : Verso, 2006.

ASHCROFT, Bill, AHLUWALIA, Pal. *Edward Said*. New York : Routledge, 2001.

ATTALI, Jacques. *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Presses Universitaires de France, 2001.

ATTFIELD, Judith. *Wild Things: The Material Culture of Everyday Life*. Oxford : Berg Publishers, 2000.

AUGHEY, Arthur. *The Politics of Northern Ireland: Beyond the Belfast Agreement*. Londres : Routledge, 2005.

AUSLANDER, Philip. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2006.

BALZANO, Wanda, MULHALL, Anne, SULLIVAN, Moynagh, dir. *Irish Postmodernisms and Popular Culture*. Palgrave MacMillan, 2007.

BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1991.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

BARTHES, Roland. *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982.

BATE, Jonathan, RASMUSSEN, Eric. *The RSC Shakespeare: Complete Works*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. *La société de consommation : ses mythes, ses structures*. Folio Essais, 1997.

- BELL, Desmond. *Acts of Union Youth Culture and Sectarianism in Northern Ireland*. Basingstoke : Macmillan, 1990.
- BENNETT, Andy. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Basingstoke : Palgrave, 2000.
- BENNETT, Andy, PETERSON, Richard A., dir. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville : Vanderbilt University Press, 2004.
- BLOOM, Harold, HOBBY, Blake, dir. *The Grotesque*. New York : Blooms Literary Criticism, 2009.
- BOURSEILLER, Christophe, PENOT-LACASSAGNE, Olivier. *Contre-Cultures*. Paris : CNRS éditions, 2013.
- BRADLEY, Michael. *Teenage Kicks: My Life as an Undertone*. Londres : Omnibus Press, 2016.
- BRAKE, Mike. *Comparative Youth Culture: The Sociology of Youth Cultures and Youth Subcultures in America, Britain and Canada*. New York : Taylor and Francis, 2003.
- BROCKEN, Michael. *The British Folk Revival: 1944-2002*. Hants : Ashgate, 2003.
- BUKSZPAN, Daniel. *The Encyclopedia of New Wave*. New York : Sterling, 2012.
- BURGESS, Thomas P., MULVENNA, Gareth, dir. *The Contested Identities of Ulster Protestants*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2015.
- BUSCHER, Sarah, LING, Bettina. *Mairead Corrigan and Betty Williams: Making Peace in Northern Ireland*. New York: Feminist Press at the City University of New York, 1999.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1999.
- CAIRNS, Ed. *Caught in Crossfire: Children and the Northern Ireland Conflict*. Belfast : Appletree, 1987.
- CALDER, Tina. *Survival: The Story of The Defects*. Excalibur, 2015.
- CARRUTHERS, Mark, DOUDS, Stephen, dir. *Stepping Stones: The Arts in Ulster, 1971-2001*. Belfast : Blackstaff Press, 2001.
- CARSON, Liam. *Call Mother A Lonely Field*. Seren, 2012.

- CHASTAGNER, Claude. *De la culture rock*. Paris : Presses universitaires de France, 2016.
- CLARE, Carroll, KING, Patricia. *Ireland and Postcolonial Theory*. Notre Dame : University of Notre Dame Press, 2003.
- CLAYTON, Martin, *et al.* *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York : Routledge, 2012
- COBLEY, Paul. *The Routledge Companion to Semiotics and Linguistics*. Londres : Routledge, 2010.
- COHEN, Phil. *Rethinking the Youth Question: Education, Labour and Cultural Studies*. Houndmills, Macmillan, 1997.
- COLEBROOK, Claire. *Gilles Deleuze*. Londres : Routledge, 2002.
- COLEGRAVE, Stephen, SULLIVAN, Chris. *Punk*. Londres : Bounty Books, 2013.
- CONNOLLY, S.J. *The Oxford Companion to Irish History*. Oxford: Oxford U Press, 2007.
- COOPER, Adam, MCALLISTER Marty. *To be Someone: Mods in Ireland*. Winslow : Heavy Soul, 2012.
- COX, Michael, GUELKE, Adrian, STEPHEN, Fiona, dir. *A Farewell to Arms?: Beyond the Good Friday Agreement*. Manchester : Manchester University Press, 2006.
- CROSSLEY, Nick. *Networks of Sound, Style and Subversion: The Punk and Post-Punk Worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975–80*. Manchester : Manchester University Press, 2015.
- CUSACK, Jim, MCDONALD, Henry. *UDA: Inside The Heart of Loyalist Terror*. Dublin : Penguin Ireland, 2004.
- DANESI, Marcel. *Messages, Signs, and Meanings: A Basic Textbook in Semiotics and Communication*. Toronto, Canadian Scholars Press, 2006
- DATTA, Ayona, BRICKELL, Katherine, dir. *Translocal Geographies: Spaces, Places, Connections*. Surrey : Ashgate Publishing Group, 2011.
- DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien*. Paris : Gallimard, 2012.

DEBIES-CARL, Jeffrey S. *Punk Rock and the Politics of Place: Building a Better Tomorrow*. New York, Routledge, 2014.

DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris : Gallimard, 1992,

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *L'Anti-Œdipe*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions De Minuit, 1980.

DURING, Simon, dir. *The Cultural Studies Reader*. Londres : Routledge, 2006.

EDGAR, Andrew, SEDGWICK, Peter, dir. *Cultural Theory: The Key Concepts*. London, Routledge, 2013.

ELLIS, Jim. *Derek Jarman's Angelic Conversations*. Minneapolis: University of Minnesota, 2009, p. 57.

FAY, Marie-Therese, MORRISSEY, Mike, SMYTH, Marie. *Northern Ireland's Troubles: The Human Costs*. Londres, Pluto Press, 1999.

FIELDER, Hugh. *Punk: The Brutal Truth*. Londres ; Flame Tree Publishing, 2012.

FORBES, Robert, STAMPTON, Eddie. *The White Nationalist Skinhead Movement: UK & USA, 1979 - 1993*. Port Townsend : Feral House, 2015.

FRITH, Simon. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York : Pantheon Books, 1982.

FRITH, Simon, GOODWIN, Andrew, dir. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Londres : Routledge, 2000.

GILLESPIE, Gordon. *The A to Z of the Northern Ireland Conflict*. Lanham : Scarecrow Press, 2009.

GLASPER, Ian. *Burning Britain: The History of UK Punk, 1980-1984*. Oakland : PM Press, 2014.

GLASPER, Ian. *The Day the Country Died: A History of Anarcho Punk 1980 to 1984*. Londres : Cherry Red Books, 2012.

HALL, Stuart, JEFFERSON, Tony, dir. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Londres : Routledge, 2003.

HARRINGTON, John P, dir. *Politics and Performance in Contemporary Northern Ireland*. Amherst: University of Massachusetts, 1999

HARTLEY, John. *Communication, Cultural and Media Studies: The Key Concepts*. Londres : Routledge, 2002.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres : Routledge, 2006.

HENNESSEY, Thomas. *A history of Northern Ireland, 1920-1996*. New York, St. Martins Press, 2000.

HIGGINS, Katherine. *Miller's: Collecting the 1970s*. Londres : England, Bounty Books, 2013.

HIGHMORE, Ben. *Michel de Certeau: Analysing Culture*. New York : Continuum, 2006.

HODKINSON, Paul. *Goth: Identity, Style, and Subculture*. New York : Berg, 2002.

HOLLAND, Eugene W. *Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus*. Londres : Bloomsbury Academic, 2016.

HOLMSTROM, John. *Punk: The Original*. New York : Trans-High Publishing, 1996.

HOME, Stewart. *Cranked Up Really High: Genre Theory and Punk Rock*. Codex Books, 1997.

HOOLEY, Terri, and Richard SULLIVAN. *Hooleygan: Music, Mayhem, Good Vibrations*. Belfast, Blackstaff Press, 2010.

INGLIS, Ian, dir. *Performance and Popular Music: History, Place and Time*. Aldershot, Ashgate, 2006.

JENKINS, Richard. *Lads, citizens, and ordinary kids: Working-Class youth life-Styles in Belfast*. Londres : Routledge & Kegan Paul, 1983

JONES, Steve. *Antonio Gramsci*. Londres : Routledge, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Editions du Seuil, 1980.

KUGELBERG, Johan, SAVAGE, Jon, dir. *Punk: An Aesthetic*. New York : Rizzoli, 2012.

LADERMAN, David. *Punk Slash! Musicals: Tracking Slip-Sync on Film*. Austin : University of Texas Press, 2010.

- LAING, Dave. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Oakland : PM Press, 2015.
- LASCH, Christopher. *Culture de masse ou culture populaire ?* Castelnau-Le-Lez : Climats, 2014.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Plon, 1962.
- LINK, Roland. *Kicking Up a Racket: The Story of Stiff Little Fingers, 1977-1983*. Belfast : Appletree Press, 2009.
- LINK, Roland. *What You See is What You Get: Stiff Little Fingers 1977-1983*. Newtownards : Colourpoint Books, 2014.
- LONGHURST, Brian. *Popular Music and Society*. Cambridge : Polity Press, 1995.
- LYDON, John, ZIMMERMAN, Keith, ZIMMERMAN, Kent. *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs*. Picador, 2014, p. 173.
- MARCUS, Greil. *Lipstick traces: A Secret History of the Twentieth Century*. Londres : Faber, 2011.
- MARKO, Paul. *The Roxy, London WC2: A Punk History*. Punk77, 2007.
- MAZZOLENI, Florent. *L'odyssée du rock*. Paris : Hors Collection Éd, 2004.
- MCCAIN, Gillian, MCNEIL, Legs. *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*. New York : Grove Press, 1996.
- MCDONALD, Henry. *Colours: Ireland: From Bombs to Boom*. Édimbourg : Mainstream Pub., 2005.
- MCKITTRICK, David, MCVEA, David. *Making Sense of the Troubles: A History of the Northern Ireland Conflict*. Londres: Penguin Books, 2012.
- MCLAUGHLIN, Noel, MCLOONE, Martin. *Rock and Popular Music in Ireland: Before and After U2*. Dublin : Irish Academic Press, 2012.
- MILLER, David, dir. *Rethinking Northern Ireland: Culture, Ideology and Colonialism*. Londres : Longman, 1998.
- MORGAN, Kenneth O. *Britain Since 1945: The Peoples Peace*. Oxford University Press, 2001.

MULHOLLAND, Marc. *The Longest War: Northern Ireland's Troubled History*. Oxford : Oxford University Press, 2002.

MULVENNA, Gareth. *Tartan Gangs and Paramilitaries: The Loyalist Backlash*. Liverpool, Liverpool University Press, 2016.

MURPHY, Dervla. *A Place Apart: Northern Ireland in the 1970s*. Londres: Eland, 2014

NORQUAY, Glenda, SMYTH, Gerry, dir. *Across the Margins: Cultural identity and Change in the Atlantic Archipelago*. Manchester : Manchester University Press, 2002.

O'HARA, Craig. *The Philosophy of Punk: More Than Noise!* Edinburgh : AK Press, 1999.

OGG, Alex. *Independence Days: The Story of UK Independent Record Labels*. Londres : Cherry Red, 2010.

O'NEILL, Sean, TRELFOED, Guy. *It Makes You Want to Spit: The Definitive Guide to Punk in Northern Ireland*. Dublin, Reekus, 2003.

PAQUOT, Thierry. *Utopies et utopistes*. Paris : La Découverte, 2007.

PEEL, John, RAVENSCROFT, Sheila. *Margrave of the Marshes*. Londres : Bantam, 2005.

PIETZONKA, Katrin. *And the Healing Has Begun... A Musical Journey towards Peace in Northern Ireland*. Bloomington : AuthorHouse, 2014.

PILCHER, Jane, WHELEHAN, Imelda. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. Londres : SAGE, 2004.

PIRENNE, Christophe. *Une histoire musicale du rock*. Paris : Fayard, 2011.

POWER, Maria. *From Ecumenism to Community Relations: Inter-Church Relationships in Northern Ireland, 1980-2005*. Dublin : Irish Academic Press, 2007.

PROCTER, James. *Stuart Hall*. Londres : Routledge, 2004.

RAHA, Maria. *Cinderella's Big Score: Women of the Punk and Indie Underground*. Emeryville : Seal Press, 2005.

REYNOLDS, Simon. *Rip It Up and Start Again: Postpunk, 1978-1984*. Londres : Faber and Faber, 2006.

- ROBB, John. *Punk Rock: An Oral History*. Oakland: PM Press, 2012.
- RUANE, Joseph, TODD, Jennifer. *The Dynamics of Conflict in Northern Ireland: Power, Conflict, and Emancipation*. Cambridge : University Press, 2000.
- SABIN, Roger, dir. *Punk Rock, So What? The Cultural Legacy of Punk*. Londres : Routledge, 1999.
- SALES, Rosemary. *Women Divided: Gender, Religion, and Politics in Northern Ireland*. Londres : Routledge, 2003.
- SALIH, Sara. *Judith Butler*. Londres : Routledge, 2002.
- SANDBROOK, Dominic. *Seasons in the Sun: The Battle for Britain, 1974-1979*. Londres : Penguin, 2013.
- SAVAGE, John. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. Londres : Faber & Faber, 2005.
- SIDE, Katherine. *Patching Peace: Women's Civil Society Organising in Northern Ireland*. St John's : 2015, 304 p.
- SKLAR, Monica. *Punk Style*. Oxford : Berg, 2013.
- SLEAZEGRINDER. *Gigs from Hell: True Stories from Rock & Roll's Frontline*. Manchester : Critical Vision, 2003.
- SMYTH, Gerry. *Noisy Island: A Short History Of Irish Popular Music*. Cork : Cork University Press, 2005.
- SMYTH, Peter. *Changing Times: Life in 1950s Northern Ireland*. Newtownards : Colourpoint Books, 2012.
- STOREY, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow : Pearson Longman, 2011.
- STOREY, John. *From Popular Culture to Everyday Life*. New York : Routledge, 2014.
- THOMPSON, Dave. *London's Burning: True Adventures on the Front Lines of Punk, 1976–1977*. Chicago : Chicago Review Press, 2009.
- THOMPSON, Stacy. *Punk Productions: Unfinished Business*. Albany : State University of New York Press, 2004.

- TURNER, Graeme. *British Cultural Studies: An Introduction*. London, Routledge, 2009.
- USSHER, Jane M. *Managing the Monstrous Feminine: Regulating the Reproductive Body*. Londres : Routledge, 2006.
- VERMOREL, Fred. *Vivienne Westwood: Fashion, Perversity, and the Sixties*. Woodstock, Overlook Press, 1996.
- VOLOCHINOV, V. N. *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris : Editions de Minuit, 2000.
- WICHERT, Sabine. *Northern Ireland since 1945*. New York : Longman, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York : Oxford University Press, 1985.
- WILSON, Ross. *Theodor Adorno*. New York : Routledge, 2007.
- YFANTIS, Vasileios. *Punk Goes Science*, Marston Gate : Amazon, 2015.

Journaux :

The County Down Spectator

The Belfast Newsletter

The Belfast Telegraph

The Irish News

Articles de presse :

« Derek Chinnery, Radio 1 Controller – obituary ». The Telegraph, 27/05/05.
<http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/11522565/Derek-Chinnery-Radio-1-Controller-obituary.html>

DEVENPORT, Mark. « Census figures: NI Protestant population continuing to decline ». BBC News. <http://www.bbc.co.uk/news/uk-northern-ireland-20673534>

GALLIX, Andrew. « An Interview with Bertie Marshall, Punk Legend ». 3 A.M. Magazine, 2001.
http://www.3ammagazine.com/litarchives/oct2001/bertie_marshall/bertie_marshall.html

KIM, Monika. « Paris Fashion Week Goes Punk: Behind the Painted Lids and Spiked Wigs at This Week's Shows ». Vogue, 01/10/16.
<http://www.vogue.com/article/haider-ackermann-junya-watanabe-yohji-yamamoto-spring-2017-hair>

GOLDMAN, Vivien. Sounds, 02/04/77. Rock's Backpages.
www.rocksbackpages.com/Library/Article/punkrock

GRAHAM-DIXON, Andrew. « Johnny Rotten : punk, baboon and gargoyle ». *The Independent*, 18/08/95.
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/johnny-rotten-punk-baboon-and-gargoyle-1596829.html>

GRIBBEN, Crawford. « The Future of Northern Ireland: What is Going Wrong? ». *QPol*.
<http://qpol.qub.ac.uk/future-northern-ireland/>

HUTCHINSON, Ludia. « The Rolling Stones & Ed Sullivan ». *Performing Songwriter*, 15/01/11.
<http://performingsongwriter.com/rolling-stones-ed-sullivan/>

MCALEESE, Deborah. « Dozen death threats each week from dissident vigilante gangs in Northern Ireland », *Belfast Telegraph*, 20 avril 2016.
<http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/dozen-death-threats-each-week-from-dissident-vigilante-gangs-in-northern-ireland-34643046.html>

MCALEESE, Deborah. « Dozen death threats each week from dissident vigilante gangs in Northern Ireland », *Belfast Telegraph*, 20 avril 2016.
<http://www.belfasttelegraph.co.uk/news/northern-ireland/dozen-death-threats-each-week-from-dissident-vigilante-gangs-in-northern-ireland-34643046.html>

MCDONALD, Henry. « 'Return of the Angry Young Prods ». *The Observer*, 02/10/05.
<https://www.theguardian.com/music/2005/oct/02/northernireland.popandrock>

« Memories of the Belfast Blitz ». BBC: WW2 People's War.
<http://www.bbc.co.uk/history/ww2peopleswar/stories/66/a7713966.shtml>

MERRYMAN, Ashley. « Divided Loyalties », *National Catholic Reporter*, 08/04/05.

O'TOOLE, Fintan. « Strumpet City: the impossible Irish novel », *The Irish Times*, 30/03/13.
<https://www.irishtimes.com/culture/books/strumpet-city-the-impossible-irish-novel-1.1343043>

PAYTRESS, Mark. « The lady's for returning ». *The Guardian*, 09/09/06.
<https://www.theguardian.com/music/2006/sep/09/popandrock>

PAYTRESS, Mark. « The lady's for returning ». *The Guardian*, 09/09/06.
<https://www.theguardian.com/music/2006/sep/09/popandrock>

PRESTON, Allen. « Chuck Berry defied Ulster Workers' Council strike to play to 20 Belfast fans ».
The Belfast Telegraph.
<http://www.belfasttelegraph.co.uk/archive/people/chuck-berry-defied-ulster-workers-council-strike-to-play-to-20-belfast-fans-35546281.html>

QUINLAN, Ailin. « When a mother's love burns too brightly ». *Irish Examiner*, 22/08/05.
<http://www.irishexaminer.com/lifestyle/healthandlife/parenting/when-a-mothers-love-burns-too-brightly-349376.html>

« Ron Asheton: Influential guitarist with Iggy Pop and the Stooges». *The Independent*, 08/01/09.
<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/ron-asheton-influential-guitarist-with-iggy-pop-and-the-stooges-1231929.html>

« Soul boy fashion: get dressed, go out, dance ». *The Guardian*, 20/09/12.
<http://www.theguardian.com/fashion/fashion-blog/2012/sep/28/soul-boy-fashion>

SPENCER, Neil. « Can't play? So what! ». *The Guardian*, 19/02/16.
<http://www.theguardian.com/music/2006/feb/19/9>

« Steve Strange & Chrissie Hynde Offen All of England as Punk Band The Moors Murderers, 1978».
Dangerous Minds.
http://dangerousminds.net/comments/steve_strange_chrissie_hynde_offend_all_of_england_as_punk_band_the_moors_m

« The Belfast blitz is remembered ». *BBC News*, 11/04/01.
http://news.bbc.co.uk/1/hi/northern_ireland/1269206.stm

« Ulster Hall 1971 - surely the rock concert of the decade? ». The *Belfast Telegraph*, 12/12/2007.
<http://www.belfasttelegraph.co.uk/entertainment/music/news/ulster-hall-1971-surely-the-rock-concert-of-the-decade-28070578.html>

WOLFE, Tom. « Radical Chic: That Party at Lenny's ». New York Magazine, 08/06/70.
<http://nymag.com/news/features/46170/>

Filmographie :

BARROS D'SA, Lisa, LEYBURN, Glenn. *Good Vibrations*, Revolution Films/Canderblinks Film and Music, 2013.

COLLINS, Tom. *Teenage Kicks: The Story of the Undertones*. Perfect Cousin Productions, 2001
Cross the Line. BBC Northern Ireland, 1980.

DAVIS, John T. *Shellshock Rock*. Hollywood Films, 1979.

From A Whisper to a Scream. RTE, 2000.

Giro's. Northern Visions, 2010

JARMAN, Derek. *Jubilee*, 1978

LETTTS, Don. *Punk: Attitude*. Capitol Entertainment, 2005.

O'CASEY, Matt. *The Story of 1979*. BBC Four, 2014.

Punk Britannia. BBC Four, 2012.

The A Centre or the Lost Tribe of Long Lane. Northern Visions, 2010.

The Irish Rock Story: A Tale of Two Cities. BBC Four, 2015.

WHALLEY, Benjamin. *Synth Britannia*. BBC Four, 2009.

Références sitographiques :

« A Symposium on The Clash, Belfast, June 20-21 2014 ». *A Riot of Our Own*.
<https://ariotofourown.wordpress.com/>

Ballyclarian. Reflections on The Tearjerkers power pop band.
<https://thetearjerkers.wordpress.com/2016/04/09/hydebank-recording-studio>

CAIN Web Service - Conflict and Politics in Northern Ireland. <http://cain.ulst.ac.uk/>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). <http://www.cnrtl.fr/>

Discogs. <https://www.discogs.com/>

« Dr. Feelgood Past Gigs Archive ». *Dr. Feelgood.* <http://www.drfeelgood.de/drfdates.htm>

« Europunk : exposition temporaire à la Cité de la Musique, du 15 octobre 2013 au 19 janvier 2014 ». *Cité de la Musique.* http://www.citedelamusique.fr/minisites/1310_europunk/index.asp

Ghostown: The Dublin music scene 1976-1980 . <http://www.u2theearlydayz.com/>

« Gig Archive 1975-2008 ». *Sex Pistols Official.* <http://www.sexpistolsofficial.com/gig-archive-1975-2008>

« History ». *Peace People.* http://www.peacepeople.com/?page_id=8

Irish Rock. <http://www.irishrock.org/index.html>

Irish Showbands Archive. <http://www.irishshowbands.net/>

Legislation.gov.uk. <http://www.legislation.gov.uk>

NI Punk. <http://nipunk.weebly.com/>

Northern Ireland Neighbourhood Information Service / Northern Irish Statistics Agency.
<http://www.ninis2.nisra.gov.uk/>

Northern Visions Media Centre. <http://northernvisions.org/>

« Projet PIND. Punk is not dead. Pour une histoire de la scène punk en France (1976-2016) ». *Agence nationale de la Recherche.* <http://www.agence-nationale-recherche.fr/?Projet=ANR-16-CE27-0010>

Protex: The Official Website. <http://www.protexmusic.com/>

Punk in Derry. <http://www.punkinderry.bravepages.com/index.html>

Punk in Ulster: A Collection of Northern Ireland Punk Record Sleeves. <http://punkinulster.free.fr/>

RUDI: original '77 Belfast punk rock. <http://rudi77.free.fr/>

Ruefrex. <http://www.ruefrex.force9.co.uk/>

Ruefrex. <https://ruefrextheband.wordpress.com/>

Spit Records. www.spitrecords.co.uk

Stiff Little Fingers. <https://www.slf.rocks/>

« The Clash – Gig Archive ». *The Clash.* <http://www.theclash.com/gb/gigs>

The Fanning Sessions Archive. <https://fanningsessions.wordpress.com/>

The John Peel Wiki. http://peel.wikia.com/wiki/John_Peel_Wiki

The Punk Trinity: the Tale of the Third City.
<http://www.thepunktrilogy.co.uk/?status=3&Chapt=16>

The Setlist Wiki. <https://www.setlist.fm>

The Undertones. <http://www.theundertones.com/ /Home.html>

UK Charts Top Source. <http://www.uk-charts.top-source.info/>

Discographie sélective²

Compilations

Battle Of The Bands, Good Vibrations, 1978.

Belfast Rock, Rip Off, 1978.

United Skins, Boots & Braces Records, 1983.

Good Vibrations - The Punk Singles Collection, Anagram Records, 1994.

Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 1, NI Punk, 2011.

Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 2, NI Punk, 2011.

Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 3, NI Punk, 2011³.

Shellshock Rockers, Spit Records, 2012⁴.

Control Zone:

« Bloody Bouncers » et « Johnny Johnny », *United Skins compilation*, Boots & Braces Records, 1983.

The Defects

« Dance (Until You Drop) », Casualty Records, 1981.

« Survival / Brutality », WXYZ Records, 1982.

Defective Breakdown, WXYZ Records, 1983.

The Doubt:

Contrast Disorder EP, Solo Records, 1980.

The Moondogs :

« Ya Don't Do ya / She's 19 », Good Vibrations, 1979.

« Who's Gonna Tell Mary / Over-Caring Parents », Real Records, 1980.

« Talking In The Canteen », Real Records, 1981.

² La discographie a été réalisée à l'aide de l'ouvrage *It Makes You Want to Spit: The Definitive Guide to Punk in Northern Ireland* (O'NEILL, Sean, TRELFOED, Guy. Dublin : Reekus, 2003) et du site Internet collaboratif *Discogs* (<https://www.discogs.com/>). Nous n'incluons que les références discographiques des chansons que nous avons retenues dans notre corpus. Tous ces morceaux ont été enregistrés pendant la période étudiée (1976-1983) même si certains n'ont été édités que plus tard, souvent dans des compilations.

³ Ces trois compilations sont distribuées gratuitement sur le site *NI Punk* : <http://nipunk.weebly.com/downloads>.

⁴ La plupart des morceaux de Acme, des Androids, des Co-Ordinates, des Ex-Producers, de Shock Treatment et de White Noise sont édités sur cette compilation.

The Outcasts

- « Frustration », It Records, 1978.
- « Justa Nother Teenage Rebel / Love Is For Sops », Good Vibrations, 1978.
- Self Conscious Over You*, Good Vibrations, 1979.
- Programme Love EP*, Outcasts Only, 1981.
- « Magnum Force », GBH Records, 1981.
- « Angel Face », OO Records, 1982.

Pretty Boy Floyd :

- « Rough, Tough, Pretty Too », Montreco, 1978.
- « Sharon », Rip Off, 1979.

Protex

- « Don't Ring Me Up / Just Want Your Attention / Listening In », Good Vibrations, 1978.
- « I Can't Cope / Popularity », Polydor, 1979.
- « I Can Only Dream / Heartache », Polydor, 1979.
- « A Place In Your Heart / Jeepster », Polydor, 1979.

RUDI

- « Big Time », Good Vibrations, 1978.
- « I-Spy », Good Vibrations, 1979.
- « When I Was Dead », Jamming!, 1981.
- « Crimson », Jamming!, 1982
- Big Time: The Best of Rudi*, Anagram Records, 1996.
- The Radio Sessions 1979-1981*, Wizzard in Vinyl, 2005.

Ruefrex:

- One by One EP*, Good Vibrations, 1979.
- « Capital Letters / April Fool », Kabuki Records, 1983.
- « Paid in Kind / Perfect Crime », One to One Records, 1984.
- « The Wild Colonial Boy », Kasper Records, 1985.

Stage B

- « Recall to Life », Shock Rock, 1980

The Starjets.

- « Here She Comes Again/Watch Out », Epic Records, 1978.
- « It Really Doesn't Matter / Schooldays », Epic Records, 1979.
- « Run with the Pack / Watch Out », Epic Records, 1979.
- « Ten Years/One More Word », Epic Records, 1979.

- « School Days / What A Life », Epic Records, 1979.
- « War Stories / Do the Push », Epic Records, 1979.
- « Standby 19 », Epic Records, 1980.

Stiff Little Fingers

- « Suspect Device », Rigid Digits, 1978.
- « Alternative Ulster », Rigid Digits, 1978.
- « Gotta Getaway »; Rigid Digits / Rough Trade, 1979.
- Inflammable Material*, Rough Trade, 1979.
- Nobody's Heroes*, Chrysalis, 1980.
- Go For It*, Chrysalis, 1981.

Strike,

- « Radio Songs / Teenage Rebel », Shock Rock, 1980.

The Tearjerkers

- « Love Affair / Bus Stop », Good Vibrations, 1979.
- « Murder Mystery / Heart On The Line », Back Door, 1980.
- « Dressing Up / Heart On The Line / Murder Mystery / Comic Book Heroes », non distribué, 1979.
- « Comic Book Heroes / Is It Art? / Jenny Jenny / I'm Sorry », non distribué, 1979.

The Undertones

- Teenage Kicks EP*, Good Vibrations, 1978.
- « Get Over You », Sire, 1979.
- « Jimmy Jimmy / Mars Bars », Sire, 1979.
- The Undertones*, Sire, 1979.
- Hypnotised*, Sire, 1980.

Victim

- « Strange Thing by Night / Mixed up World », Good Vibrations, 1978.
- « Why Are Fire Engines Red / I Need You ». TJM Records, 1979.
- « The Teen Age / Junior Criminals / Hang On To Yourself », Illuminated Records, 1980.
- « Cause or Consequence », non distribué, 1982.

The Zipps:

- « Friends / Don't Tell the Detectives », Rip Off, 1979.

Annexe A : Corpus musical

Classification thématique des chansons de punk nord-irlandais (1976-1983)		Total: 218
Relations romantiques et sexuelles	« Casualty », « Thoughts » (Defects) ⁵ ; « Cruisin' (Detonators), « Light at Your Window (Detonators) ⁶ ; « Just Friends », « Strange Passion » (Dogmatic Element) ⁷ ; « Lookaway », « Time Out » (The Doubt) ⁸ ; « Never Before, Never Again » (Ex Producers), « Conscious » (White Noise/EMF), ⁹ ; « Teenager in Love » (The Idiots) ¹⁰ ; « Ya Don't Do ya », « She's 19 » (The Moondogs) ¹¹ ; « Who's Gonna Tell Mary » (The Moondogs) ¹² ; « Talking in the canteen », « Make Her Love Me », « You said » (The Moondogs) ¹³ ; « One Day », « Self Conscious Over You » (The Outcasts) ¹⁴ ; « Angel Face » (The Outcasts) ¹⁵ ; « Sharon (Pretty Boy Floyd) ¹⁶ ; « Rough Tough Pretty Too » (Pretty Boy	22,5% (49)

⁵ *Defective Breakdown*, WXYZ Records, 1983.

⁶ *Belfast Rock*, Rip Off, 1978.

⁷ « Just Friends / Strange Passion », Cattle Company, 1982.

⁸ *Contrast Disorder EP*, Solo Records, 1980.

⁹ *Shellshock Records*, Spit Records, 2012.

¹⁰ Enregistré en 1979. *Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 3*, NI Punk, 2011.

¹¹ « Ya Don't Do ya / She's 19 », Good Vibrations, 1979.

¹² « Who's Gonna Tell Mary / Over-Caring Parents », Real Records, 1980.

¹³ « Talking In The Canteen », Real Records, 1981.

¹⁴ Ces deux chansons sont tirées de *Self Conscious Over You*, Good Vibrations, 1979.

¹⁵ « Angel Face », OO Records, 1982.

¹⁶ « Sharon », Rip Off, 1979.

	Floyd) ¹⁷ ; « Heartache » (Protex) ¹⁸ ; « Jeepster » (Protex) ¹⁹ ; « Just Want Your Attention » (Protex) ²⁰ ; « Genuine Reply », « Ripped in Two », « Sometimes » (RUDI) ²¹ : « Who You », « Without You », « Yummy Yummy Yummy (RUDI) ²² ; « Private Eye » (The Sect) ²³ ; « It really doesn't matter » (The Starjets) ²⁴ ; « Barbed Wire Love » (SLF) ²⁵ ; « Bus Stop », « Love Affair » (The Tearjerkers) ²⁶ ; « Heart On The Line » (The Tearjerkers) ²⁷ ; « Jenny Jenny », « I'm Sorry » (The Tearjerkers) ²⁸ ; « Smarter Than U » (The Undertones) ²⁹ ; « Get Over You (The Undertones) ³⁰ ; « I Know A Girl », « Wrong Way » (The Undertones) ³¹ ; « Boys Will Be Boys », « Billy's Third », « Hypnotised », « See That Girl », « Under The Boardwalk », « Wednesday Week » (The Undertones) ³² ; « I Need You » (Victim) ³³ .	
Sexualité	« Love is for Sops » (Outcasts) ³⁴ ; « I Spy (RUDI) ³⁵ , « The Prince of Pleasure (RUDI) ³⁶ ; « Teenage Kicks (The	2% (5)

¹⁷ « Rough, Tough, Pretty Too », Montreco, 1978.

¹⁸ « I Can Only Dream / Heartache », Polydor, 1979.

¹⁹ « A Place In Your Heart / Jeepster », Polydor, 1979.

²⁰ « Don't Ring Me Up / Just Want Your Attention / Listening In », Good Vibrations, 1978.

²¹ « I-Spy », Good Vibrations, 1979.

²² *Big Time: The Best of Rudi*, Anagram Records, 1996.

²³ Enregistré en 1980. *Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 2*, NI Punk, 2011.

²⁴ « It Really Doesn't Matter / Schooldays », Epic Records, 1979.

²⁵ *Inflammable Material*, Rough Trade, 1979.

²⁶ « Love Affair / Bus Stop », Good Vibrations, 1979.

²⁷ « Murder Mystery / Heart On The Line », Back Door, 1980.

²⁸ « Comic Book Heroes / Is It Art? / Jenny Jenny / I'm Sorry », non distribué, 1979.

²⁹ *Teenage Kicks EP*, Good Vibrations, 1978.

³⁰ « Get Over You », Sire, 1979.

³¹ *The Undertones*, Sire, 1979.

³² *Hypnotised*, Sire, 1980.

³³ « Why Are Fire Engines Red / I Need You ». TJM Records, 1979.

³⁴ « Justa Nother Teenage Rebel / Love Is For Sops », Good Vibrations, 1978.

³⁵ « I-Spy », Good Vibrations, 1979.

³⁶ *Big Time: The Best of Rudi*, Anagram Records, 1996.

	Undertones) ³⁷ , « Here Comes The Summer (The Undertones) ³⁸ .	
Sentiments exprimés à la première personne	« Defective Breakdown », « Head on Collision » (The Defects) ³⁹ ; « Frustration », « Don't Wanna Be No Adult », (The Outcasts) ⁴⁰ ; « Just Another Teenage Rebel » (The Outcasts) ⁴¹ ; « Listening In » (Protex) ⁴² ; « I Can't Cope (Protex) ⁴³ ; « I Can Only Dream » (Protex) ⁴⁴ ; « Number One (RUDI) ⁴⁵ , « The Pressure's On » (RUDI) ⁴⁶ , « Crimson (RUDI) ⁴⁷ ; « Radio On (RUDI) ⁴⁸ ; « Time to be Proud (RUDI) ⁴⁹ ; « This Is Your Life » (The Sect) ⁵⁰ ; « Future Plans » (Shock Treatment) ⁵¹ ; « What A Life » (The Starjets) ⁵² ; « One More Word », « Ten Years » (The Starjets) ⁵³ ; « Run with the Pack (The Starjets) ⁵⁴ ; « Teenage Rebel » (Strike) ⁵⁵ ; « Dressing Up » (The Tearjerkers) ⁵⁶ ; « Set me free » (The Tinopeners) ⁵⁷ ; « Breakout » (Stiff Little Fingers) ⁵⁸ ; « At The Edge », «	14,5% (32)

³⁷ *Teenage Kicks EP*, Good Vibrations, 1978.

³⁸ *Teenage Kicks*, 1979.

³⁹ *Defective Breakdown*, WXYZ Records, 1983.

⁴⁰ « Frustration », It Records, 1978.

⁴¹ « Justa Nother Teenage Rebel / Love Is For Sops », Good Vibrations, 1978.

⁴² « Don't Ring Me Up / Just Want Your Attention / Listening In », Good Vibrations, 1978.

⁴³ « I Can't Cope / Popularity », Polydor, 1979.

⁴⁴ « I Can Only Dream / Heartache », Polydor, 1979.

⁴⁵ « Big Time », Good Vibrations, 1978.

⁴⁶ « When I Was Dead ». Jamming!, 1981.

⁴⁷ « Crimson », Jamming!, 1982.

⁴⁸ *The Radio Sessions 1979-1981*, Wizzard in Vinyl, 2005.

⁴⁹ *Big Time: The Best of Rudi*, Anagram Records, 1996.

⁵⁰ Enregistré en 1980. Non distribué.

⁵¹ *Shellshock Rockers*, Spit Records, 2012.

⁵² « School Days / What A Life », Epic Records, 1979.

⁵³ « Ten Years/One More Word », Epic Records, 1979.

⁵⁴ « Run with the Pack / Watch Out », Epic Records, 1979.

⁵⁵ « Radio Songs / Teenage Rebel », Shock Rock, 1980.

⁵⁶ « Dressing Up / Heart On The Line / Murder Mystery / Comic Book Heroes », non distribué, 1979.

⁵⁷ *Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 1*, NI Punk, 2011

⁵⁸ *Inflammable Material*, Rough Trade, 1979.

	Gotta Gettaway », « Wait And See » (Stiff Little Fingers) ⁵⁹ ; « Gate 49 », « Kicking Up A Racket » (Stiff Little Fingers) ⁶⁰ ; « Listening In », « Male Model (The Undertones) ⁶¹ ; ; « Nine Times Out Of Ten », « The Way Girls Talk (The Undertones) ⁶² .	
Commentaire social et politique	« Jealousy » (Acme), « Johnny Can't Play » (But He Knows How To Pose » (Acme), « Nine to Five » (The Androids), « Terminal Breakout » (The Androids), « Suggestions » (The Androids, « We're Only Monsters » (Co-Ordinates), « Mercenary » (Co-Ordinates), « Prelude » (Co-Ordinates), « Disco » (Co-ordinates), « Newer Wave '79 » (Ex-Producers), « On the Line » (Shock Treatment), « This Must Be Love » (Shock Treatment), « BBC-UTV » (White Noise), « College Boys » (White Noise) ⁶³ ; « Bondage in Belfast » (The Androids) ⁶⁴ ; « Bloody Bouncers », « Johnny Johnny » (Control Zone) ⁶⁵ ; « Dance » (Defects) ⁶⁶ , « Survival » (Defects) ⁶⁷ , « Deprived », « Live in Pain », « Metal Walls », « We Don't Care » (Defects) ⁶⁸ ; « Lies in Vein » (Rhesus Negative) ⁶⁹ ; « Just Where it's at tonight », « Sin » (Moral Support) ⁷⁰ ; « Gangland Warfare » (The Outcasts) ⁷¹ ; « Teenage Love	30,5% (67)

⁵⁹ *Nobody's Heroes*, Chrysalis, 1980.

⁶⁰ *Go For It*, Chrysalis, 1981.

⁶¹ The Undertones, Sire, 1979.

⁶² *Hypnotised*, Sire, 1980.

⁶³ Ces dernières chansons sont toutes éditées sur *Shellshock Rockers*, Spit Records, 2012.

⁶⁴ Le morceau fut enregistré en 1978 pour une compilation du label Good Vibrations qui ne vit jamais le jour. *Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 3*, NI Punk, 2011.

⁶⁵ *United Skins*, Boots & Braces Records, 1983.

⁶⁶ « Dance (Until You Drop) », Casualty Records, 1981.

⁶⁷ « Survival / Brutality », WXYZ Records, 1982.

⁶⁸ *Defective Breakdown*, WXYZ Records, 1983.

⁶⁹ Non distribué, 1978.

⁷⁰ « Just Where it's at tonight / Sin », Round Records, 1979.

⁷¹ « Magnum Force », GBH Records, 1981.

	Song » (P45) ⁷² ; « Overcome by Fumes » (RUDI) ⁷³ , « 14 Steps » (RUDI) ⁷⁴ ; « One by One » (Ruefrefx) ⁷⁵ ; « Capital Letters » (Ruefrefx) ⁷⁶ ; « Smash the Front » (Stalag 17) ⁷⁷ ; « Schooldays » (The Starjets) ⁷⁸ ; « Teenagers » (The Sect) ⁷⁹ ; « Closed Groove », « Here We Are Nowhere », « Johnny Was », « Law and Order », « Rough Trade », « White Noise » (Stiff Little Fingers) ⁸⁰ ; « Doesn't Make It All Right », « Fly the Flag » « Nobody's Hero », « Tin Soldiers » (Stiff Little Fingers) ⁸¹ ; « Hits and Misses », « Piccadilly Circus », « Roots, Radicals, Rockers and Reggae », « Safe As Houses », « Silver Lining » (Stiff Little Fingers) ⁸² ; « Is It Art? » (The Tearjerkers) ⁸³ ; « Strange Thing by Night » (Victim) ⁸⁴ , « Cause or consequence » (Victim) ⁸⁵ ; « Friends » (The Zips) ⁸⁶ .	
<i>Commentaire sur les « Troubles »</i>	« Contrast Disorder », « Fringes » (The Doubt) ⁸⁷ ; « 20 th Century » (The Defects) ⁸⁸ ; « P-Check », « The System is Here » (Ex Producers) ⁸⁹ ; « Cross the Line » (Ruefrefx) ⁹⁰ ; « Wild Colonial Boy » (Ruefrefx) ⁹¹ ; « Suspect Device », «	6% (13)

⁷² Enregistré en 1982. *Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 1*, NI Punk, 2011.

⁷³ *Battle Of The Bands*, Good Vibrations, 1978.

⁷⁴ « Crimson », Jamming!, 1982.

⁷⁵ *One by One EP*, Good Vibrations, 1979.

⁷⁶ « Capital Letters / April Fool », Kabuki Records, 1983 (enregistré pour Downtown Radio en 1980).

⁷⁷ Enregistré c. 1979. *Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 1*, NI Punk, 2011.

⁷⁸ « It Really Doesn't Matter / Schooldays », Epic Records, 1979.

⁷⁹ Non distribué, 1980.

⁸⁰ *Inflammable Material*, Rough Trade, 1979.

⁸¹ *Nobody's Heroes*, Chrysalis, 1980.

⁸² *Go For It*, Chrysalis, 1981.

⁸³ « Comic Book Heroes / Is It Art? / Jenny Jenny / I'm Sorry », non distribué, 1979.

⁸⁴ « Strange Thing by Night / Mixed up World », Good Vibrations, 1978.

⁸⁵ « Cause or Consequence », non distribué, 1982.

⁸⁶ « Friends / Don't Tell the Detectives », Rip Off, 1979.

⁸⁷ *Contrast Disorder EP*, Solo Records, 1980.

⁸⁸ *Defective Breakdown*, WXYZ Records, 1983.

⁸⁹ *Shellshock Rockers*, Spit Records, 2012.

⁹⁰ *One by One EP*, Good Vibrations, 1979.

⁹¹ « The Wild Colonial Boy », Kasper Records, 1985. Morceau composé en 1980.

	Wasted Life » (Stiff Little Fingers) ⁹² ; « Alternative Ulster » (Stiff Little Fingers) ⁹³ ; « No More of That », « State of Emergency » (Stiff Little Fingers) ⁹⁴ ; « Mixed up World » (Victim) ⁹⁵ .	
Musique et danse	« Lipstick Heroes » (The Androids) ⁹⁶ ; « Radio Songs » (Strike) ⁹⁷ ; « Casbah Rock » (The Undertones) ⁹⁸ ; « More Songs About Chocolate And Girls » (The Undertones) ⁹⁹ ; « Do The Push » (The Starjets) ¹⁰⁰ .	2% (5)
Deuxième et troisième personne	« Bad News » (Acme), « Spidermen » (White Noise) ¹⁰¹ ; « Bitch » (Defects) ¹⁰² ; « Mental Cases » (EMF) ¹⁰³ ; « Parents » (The Idiots) ¹⁰⁴ ; « You Should Be So Lucky » (No Sweat) ¹⁰⁵ ; « You're a Disease » (The Outcasts) ¹⁰⁶ ; « Love You for Never », « The Princess Grew up a Frog », « School Teacher »; « Spiteful Sue » (The Outcasts) ¹⁰⁷ ; « Overcaring Parents » (The Moondogs) ¹⁰⁸ ; « Don't Ring Me Up » (Protex) ¹⁰⁹ ; « Popularity » (Protex) ¹¹⁰ ; « A Place	16% (35)

⁹² « Suspect Device », Rigid Digits, 1978.

⁹³ « Alternative Ulster », Rigid Digits, 1978.

⁹⁴ *Inflammable Material*, Rough Trade, 1979.

⁹⁵ « Strange Thing by Night / Mixed up World », Good Vibrations, 1978.

⁹⁶ Enregistré en 1978. *Shellshock Rockers*, 2012.

⁹⁷ « Radio Songs / Teenage Rebel », Shock Rock, 1980.

⁹⁸ *The Undertones*, Sire, 1979.

⁹⁹ *Hypnotised*, Sire, 1980.

¹⁰⁰ « War Stories / Do the Push », Epic Records, 1979.

¹⁰¹ *Shellshock Records*, Spit Records, 2012.

¹⁰² *Defective Breakdown*, WXYZ Records, 1983.

¹⁰³ Non distribué, 1982.

¹⁰⁴ *Battle Of The Bands*, Good Vibrations, 1978.

¹⁰⁵ *Belfast Rock*, Rip Off, 1978.

¹⁰⁶ « Frustration », It Records, 1978.

¹⁰⁷ *Self Conscious Over You*, Good Vibrations, 1979.

¹⁰⁸ « Who's Gonna Tell Mary / Over-Caring Parents », Real Records, 1980.

¹⁰⁹ « Don't Ring Me Up / Just Want Your Attention / Listening In », Good Vibrations, 1978.

¹¹⁰ « I Can't Cope / Popularity », Polydor, 1979.

	In Your Heart » (Protex) ¹¹¹ ; « Big Time » (RUDI) ¹¹² ; « Standby 19 » (The Starjets) ¹¹³ ; « I Don't Like You », « No Change » (Stiff Little Fingers) ¹¹⁴ ; « Just Fade Away », « The Only One » (Stiff Little Fingers) ¹¹⁵ ; « I'm Not Your Type » (The Tinopeners) ¹¹⁶ ; « Emergency Cases », « True Confessions » (The Undertones) ¹¹⁷ ; « Girls Don't Like It » (The Undertones), « Family Entertainment », « Jimmy Jimmy », « Jump Boys », « (She's A) Run-Around » (The Undertones) ¹¹⁸ ; : « Hard Luck », « Girls That Don't Talk », « My Perfect Cousin », « Tearproof », « What's With Terry », « Whizz Kids » (The Undertones) ¹¹⁹ .	
Chanson humouristique ou parodique (novelty song)	« Mars Bar » (The Undertones), « Why Are Fire Engines Red » (Victim) ¹²⁰ .	1% (2)
Instrumental	« Conscription » (The Defects) ¹²¹ ; « Bloody Dub » (Stiff Little Fingers) ¹²² ; « Go For It » (Stiff Little Fingers) ¹²³	1% (3)
Culture populaire adolescente	« Beer Hall (In Munich) » (Acme) ¹²⁴ ; « Killer on The Streets » (The Defects) ¹²⁵ ; « Kevin Mahon » (Dick Tracy) ¹²⁶ ; « Clinical Love », « Cyborg » (The	9% (20)

¹¹¹ « A Place In Your Heart / Jeepster », Polydor, 1979.

¹¹² « Big Time », Good Vibrations, 1978.

¹¹³ « Standby 19 », Epic Records, 1980.

¹¹⁴ *Nobody's Heroes*, Chrysalis, 1980.

¹¹⁵ *Go For It*, Chrysalis, 1981.

¹¹⁶ *Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 3*, NI Punk, 2011

¹¹⁷ *Teenage Kicks EP*, Good Vibrations, 1978.

¹¹⁸ *The Undertones*, Sire, 1979.

¹¹⁹ *Hypnotised*, Sire, 1980.

¹²⁰ « Why Are Fire Engines Red / I Need You », TJM Records, 1979.

¹²¹ *Defective Breakdown*, WXYZ Records, 1983.

¹²² *Nobody's Heroes*, Chrysalis, 1980.

¹²³ *Go For It*, Chrysalis, 1981.

¹²⁴ Enregistré en 1981. *Shellshock Records*, Spit Records, 2012.

¹²⁵ *Defective Breakdown*, WXYZ Records, 1983.

¹²⁶ Non distribué, 1978.

	<p>Outcasts)¹²⁷; « Beating and Screaming », « Mania » (The Outcasts)¹²⁸; « Victim » (Rabies)¹²⁹; « Spies » (Reflex Action)¹³⁰; « Bewarewolf », « When I Was Dead » (RUDI)¹³¹; « The Perfect Crime » (Ruefrefx)¹³²; « War Stories » (The Starjets)¹³³; « Recall to Life » (Stage B)¹³⁴; « Lizzie Borden » (Stage B)¹³⁵; « The Viper » (Stage B)¹³⁶; « Comic Book Heroes », « Murder Mystery » (The Tearjerkers)¹³⁷; « There Goes Norman » (The Undertones)¹³⁸; « Don't Tell the Detectives » (The Zippis)¹³⁹.</p>	
--	---	--

¹²⁷ *Self Conscious Over You*, Good Vibrations, 1979.

¹²⁸ *Programme Love EP*, Outcasts Only, 1981.

¹²⁹ Enregistré en 1982. *Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 1*, NI Punk, 2011.

¹³⁰ *Belfast Rock*, Rip Off, 1978.

¹³¹ « When I Was Dead », Jamming!, 1981.

¹³² « Paid in Kind / Perfect Crime », One to One Records, 1984 (enregistré pour Downtown Radio en 1980).

¹³³ « War Stories / Do the Push », Epic Records, 1979.

¹³⁴ « Recall to Life », Shock Rock, 1980.

¹³⁵ *Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 1*, NI Punk, 2011

¹³⁶ *Made In Ulster - The Best Of NI Punk Vol. 3*, NI Punk, 2011

¹³⁷ « Dressing Up / Heart On The Line / Murder Mystery / Comic Book Heroes », non distribué, 1979.

¹³⁸ *Hypnotised*, Sire, 1980.

¹³⁹ « Friends / Don't Tell the Detectives », Rip Off, 1979.

Annexe B : Pochettes d'album¹⁴⁰



B1. Stiff Little Fingers, « Suspect Device », Rigid Digits, 1978.



B2. Stiff Little Fingers, « Alternative Ulster », Rigid Digits, 1978

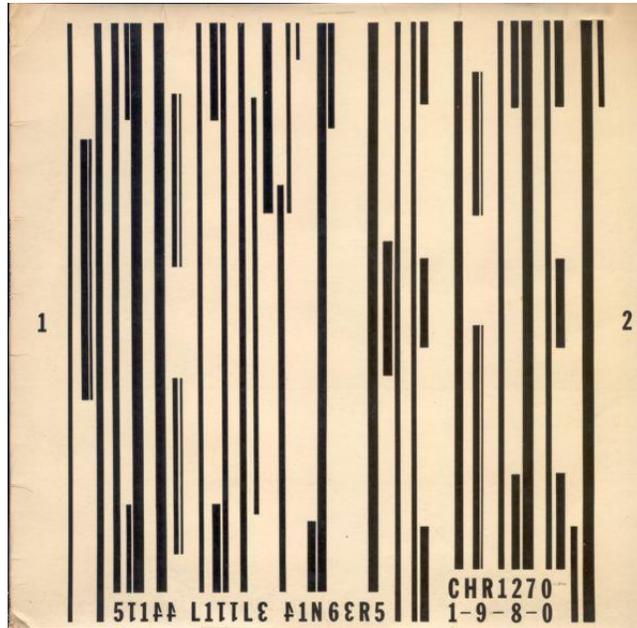
¹⁴⁰ Les illustrations qui se trouvent dans cette annexe sont toutes tirées de la base de données discographiques collaborative *Discogs* (voir bibliographie).



B3. Stiff Little Fingers, « Gotta Getaway », Rigid Digits, 1979



B4. Stiff Little Fingers, *Alternative Ulster*, Rigid Digits, 1979

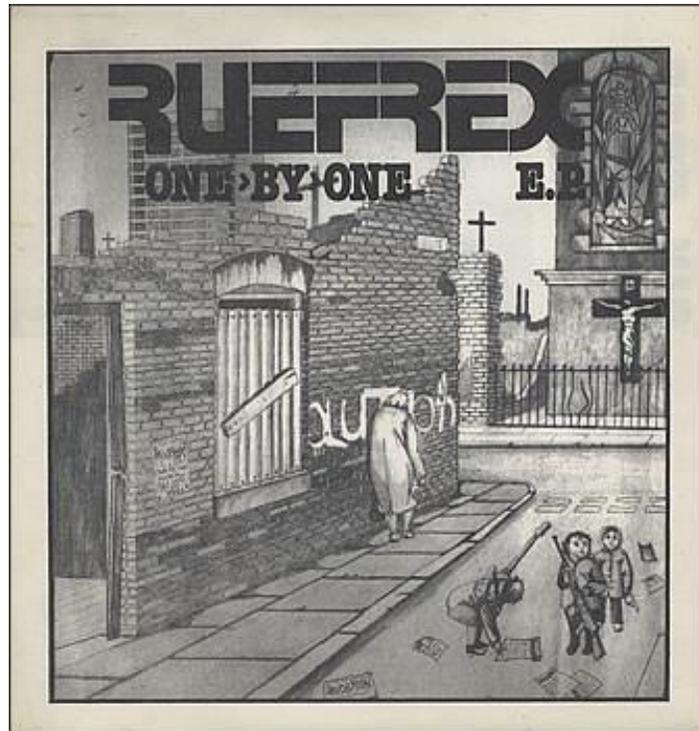


B5. Stiff Little Fingers,

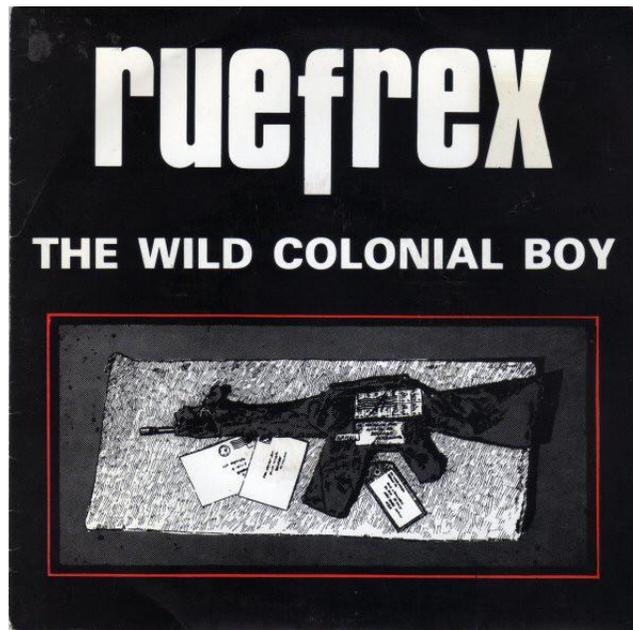
Chrysalis, 1980



B6. Stiff Little Fingers, *Go For It*, Chrysalis, 1981



B7. Ruefrefx, *One by One EP*, Good Vibrations, 1979



B8. Ruefrefx, *The Wild Colonial Boy*, Kasper Records, 1985

THE UNDERTONES



B9. The Undertones, *The Undertones*, Sire, 1979

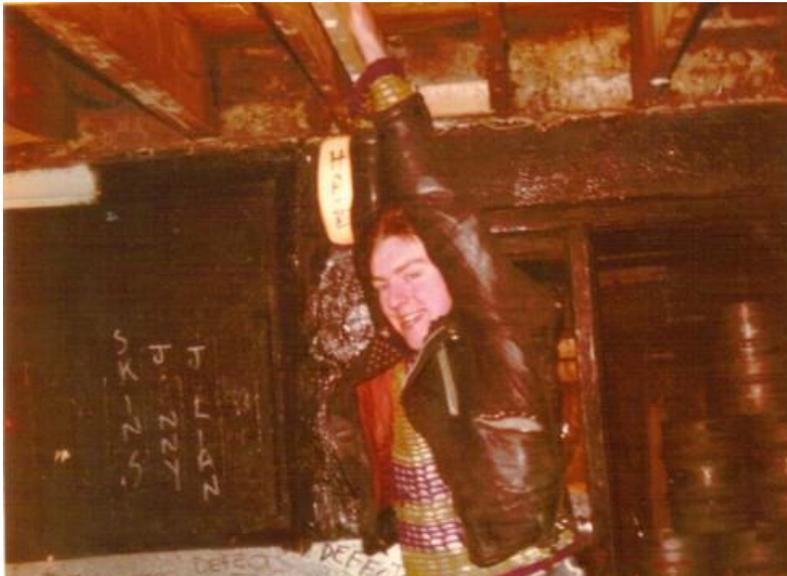


B10. The Undertones, *Hypnotised*, Sire, 1980

Annexe C : Photographies¹⁴¹



C1. Groupe de punks au Pound à Belfast



C2. Punk au Pound à Belfast

¹⁴¹ Les photographies de cette annexe sont reproduites avec l'autorisation de Sean O'Neill. Elles ne sont malheureusement pas datées, mais ont toutes été prises entre 1977 et 1983.



C3. Groupe de punks à Corn Market à Belfast



C4. Groupe de punks dans un cimetière à Antrim



C5. Groupe de punks au « Sub » à Antrim



C6. Groupe de punks à Belfast



C7. Groupe de punks nord-irlandais en vacances à Londres



C8. Groupe de punks dans un bar, non identifié, à Belfast



C9. Groupe de jeunes femmes punk à Belfast



C10. Jeune femme punk nord-irlandaise

Annexe D : Biographie sélective de groupes de punk nord-irlandais

Le but de la présente annexe est de présenter quelques informations complémentaires sur cinq des groupes les plus importants de la scène punk nord-irlandaise de 1976-1983 : les Undertones et Stiff Little Fingers – qui ont réussi à l'échelle internationale – et RUDI, les Outcasts et Ruefrefx, qui ont marqué la scène locale. La discographie détaillée de chacun de ces groupes ainsi que les biographies d'autres groupes de la scène nord-irlandaise sont consultables dans l'ouvrage *It Makes You Want to Spit*, et sur les sites web des auteurs de ce livre¹⁴².

Les Undertones

Les Undertones¹⁴³ sont sans doute le groupe de punk nord-irlandais le plus connu, en grande partie grâce au single « Teenage Kicks ». Formé dans le quartier catholique du Bogside à Derry en 1975, le groupe est composé de Feargal Sharkey au chant, Michael Bradley à la basse, Billy Doherty à la batterie et John et Damian O'Neill à la guitare. Les frères O'Neill et leurs amis d'école Bradley et Doherty font un emprunt dans le but d'acheter des instruments de musique¹⁴⁴. Les parents des frères O'Neill les autorisent à répéter au domicile familial. Puisqu'aucun des membres du groupe n'est à l'aise pour chanter, ils décident de demander à un camarade de classe, Feargal Sharkey, de les rejoindre, car celui-ci a gagné plusieurs prix de chant traditionnel irlandais. Fans de glam rock et de rhythm and blues, ils jouent initialement des reprises de leurs groupes préférés. Le premier concert du groupe a lieu en février 1976, au Saint Mary's Scout Hall à Derry. Après la découverte des Ramones, ils se mettent à composer leurs propres morceaux. En février 1977 ils donnent leur premier concert au Casbah, à Derry ; ils y joueront régulièrement pendant

¹⁴² Voir bibliographie.

¹⁴³ HOOLEY, Terri. *Op. cit.* p.90; OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 378-380.

¹⁴⁴ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 11. Ils ont recours au système de prêts Providence, ouvert aux familles à faibles revenus.

toute l'année. Ils donnent également plusieurs concerts à Dublin¹⁴⁵. En 1978 le groupe enregistre une démo dans un petit studio appartenant au Magee College – une antenne universitaire de l'Ulster University située à Derry – et envoie des copies à trois labels en Grande Bretagne (Stiff, Radar et Chiswick), mais tous refusent de les signer. John Peel, le disc-jockey de Radio BBC One, à qui le groupe a également envoyé la démo, compte demander au groupe d'enregistrer une « session » – un concert enregistré en studio – mais, déçus de n'avoir reçu de réponse d'aucun label, le groupe s'apprête à se séparer. Ils souhaitent tout de même enregistrer un EP, pour laisser une trace pour la postérité¹⁴⁶. Malgré le peu de liens entretenus entre les scènes de Belfast et de Derry, ils ont entendu parler du label Good Vibrations et connaissent le single « Big Time » de RUDI, qui a été diffusé sur l'émission de John Peel. Par contacts interposés, ils réussissent à faire parvenir leur démo à Terri Hooley. Hooley n'écoute pas la cassette, mais à force d'insister, il accepte d'aider le groupe, séduit par l'idée d'avoir sur son label un groupe qui ne vient pas de Belfast. Il signe les Undertones et finance partiellement l'enregistrement d'un EP au Wizard Studios¹⁴⁷. L'EP, enregistré en une seule prise, comprend « Teenage Kicks » ainsi que « Smarter than You », « True Confessions » et « Emergency Cases ». Deux mille copies – selon Terri Hooley – ou sept mille copies – d'après *It Makes You Want to Spit* – de l'EP sont alors imprimées à l'usine de pressage EMI à Dublin. Les pochettes des disques sont pliées par les membres du groupe eux-mêmes. Selon une anecdote souvent racontée par Hooley, et mise en scène dans le film *Good Vibrations*, celui-ci se serait rendu à Londres avec un sac rempli de copies du single et aurait passé toute la journée à faire le tour des bureaux de plusieurs majors et labels. Cependant, ils refusent tous de signer le groupe. Hooley dépose alors un vinyle dans le casier de John Peel. En réalité, Feargal Sharkey avait déjà envoyé une démo à Peel, puis une copie de l'EP après la sortie de celui-ci, et le batteur, Billy Doherty, avait été en contact avec Peel pendant l'été. Peel passe le single le 12 septembre 1978, à deux reprises, dans son émission à la BBC Radio One : c'est la première fois que cela arrive à la BBC. De plus, il diffuse le single trois nuits de suite. Seymour Stein, cofondateur du label new yorkais Sire Records – qui compte des artistes tels que les Ramones et

¹⁴⁵ Au mois d'août 1977, les Undertones jouent au Belfield Festival à l'université de Dublin. Lors du festival, un jeune homme meurt, poignardé, et Billy Doherty, qui porte une tenue similaire au tueur, est interrogé par la police aussi bien à Dublin qu'à Derry.

¹⁴⁶ OGG, Alex. *Op. cit.*, p. 378 ; HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 104

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 379.

Richard Hell – demande à l’un de ses agents de signer le groupe. Les membres du groupe, qui n’ont pas de manager, demandent à Hooley s’il veut jouer ce rôle, mais il refuse. Il leur conseille toutefois de ne pas signer le contrat avec Sire tout de suite, d’autant plus qu’ils reçoivent également des offres de la part d’autres majors (CBS, EMI) et du label indépendant Rough Trade. Mais Sire menace de retirer leur offre, et trois membres du groupe décident de signer le contrat. Sharkey et Bradley décident alors de se rendre à Londres afin de négocier directement avec Seymour Stein. Voici comment Bradley décrit cette expérience :

Seymour opened the dealings. This was when I realised I was a bit underprepared for showbusiness.

I was still trying to work out what ‘points’ were in the context of a record contract when Seymour began telling us about the ‘options’ which were to occur at the end of the first year, second year and third year.

Eight point less a 10 points deduction for packaging paid on 90% of sales with a three-quarter rate for tapes in the USA and a two-thirds rate in the rest of the world.

While I was deciding that ‘points’ meant per cent (why didn’t he just say ‘per cent’?) and trying to take 10 away from eight and multiply the result by 90%, and wondering why the answer was – 18, the talk had turned to publishing. This turned out to be the ownership of the songs. So we were now discussing two separate contracts?

Yes, we were. This was going to take all day¹⁴⁸.

En plus de ne pas comprendre le contenu du contrat, les deux jeunes hommes découvrent qu’il y a en fait deux contrats séparés : le contrat discographique (les accords entre les artistes et le label concernant les droits de publication des albums et la rémunération) et le contrat d’édition (les droits d’auteur des morceaux et les royalties). Lorsque Seymour Stein leur fait une proposition pour le contrat discographique (huit mille livres d’avance et dix mille livres après le premier album), Sharkey et Bradley téléphonent aux autres membres du groupe, restés à Derry. Ceux-ci demandent plus d’argent mais Stein accepte seulement de faire monter l’avance à dix mille livres. Le groupe accepte, alors que le contrat est peu avantageux pour eux. De même, le contrat d’édition n’est pas à leur avantage :

¹⁴⁸ BRADLEY, Michael. *Op. cit.*, p. 84.

Years later I was told about the music publishing deal which we had agreed to that day. It was with one of Sire's companies called Bleu Disque. Apparently it wasn't even a proper deal. Nothing was signed, no songs were listed and the royalty rate was pathetically low. Apart from six cents for each piano-forte copy of our music sold in the USA and Canada (nothing for the rest of the world) and 10 cents for any other arrangement, we would earn 5% – sorry, five points – of publishing money. Apparently this piece of paper is known as a song assignment form. It was stapled into the record contract but never signed by any of the band.

It was like taking candy from a baby, although a baby would have negotiated a better deal¹⁴⁹.

L'EP sort sur Sire Records, et entre à la trente-et-unième position du hit-parade britannique, ce qui permet au groupe de monter sur la scène de l'émission *Top of the Pops* en octobre 1978¹⁵⁰. Le groupe repart à Derry presque aussitôt pour jouer plusieurs dates à Derry : ils donnent un concert sur l'arrière d'un camion pour la soirée de Halloween d'une maison des jeunes, et ils se produisent sur la scène d'une maison de quartier à Shantallow, Derry, dans le but de lever des fonds pour l'association Women's Aid¹⁵¹. Leur premier véritable concert en Grande Bretagne n'a lieu qu'en novembre 1978, lorsqu'ils démarrent une tournée en première partie d'un autre groupe de Sire Records, les Rezillos. Ils donnent trente-sept concerts en quarante-trois jours alors qu'ils n'ont même pas trente-sept dates à leur actif. Ils enregistrent également des sessions pour l'émission de John Peel : en octobre au studio de Downtown Radio, en Irlande du Nord et en novembre aux Maida Vale Studios, les studios londoniens de la BBC. En janvier 1979 les Undertones sortent deux singles, dont « Jimmy Jimmy », qui est classé seizième au hit-parade : ils retournent à *Top of the Pops*. Un mois plus tard, leur premier album, *The Undertones*, sort sur Sire Records. En juillet, le single « Here Comes The Summer » est classé trente-quatrième : ils passent à *Top of the Pops* une troisième fois. Ils jouent également sur le plateau de *The Old Grey Whistle Test*, une émission musicale rock. Joe Strummer engage alors le groupe en première partie de la tournée américaine des Clash, *Clash Take The Fifth*. La tournée doit durer un mois mais les Undertones repartent en Irlande après seulement deux semaines, car Billy Doherty et John O'Neill

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁰ A cette époque, il n'y a pas de concerts « live » sur Top of The Pops : un morceau est pré-enregistré et les groupes miment sur scène.

¹⁵¹ Shantallow est un quartier républicain à Derry, réputé « difficile ». Les punks qui s'y rendent sont régulièrement attaqués par les voyous (*spides*) du coin. Les Undertones, malgré leur passage à *Top of the Pops*, n'échappent pas à ce traitement.

ont envie de retrouver leurs petites amies. Toutefois, la participation des Undertones à une tournée aux Etats-Unis, avec un groupe prestigieux, accroît leur visibilité dans une région où les groupes de punk peinent à percer : peu de groupes nord-irlandais auront une telle opportunité. Les Undertones essaient ensuite d'organiser un festival à Derry avec les Clash en tête d'affiche, mais celui-ci est annulé à cause des menaces que reçoit Joe Strummer de la part de paramilitaires loyalistes¹⁵². En 1980, les Undertones sortent leur deuxième album, *Hypnotised*. « My Perfect Cousin », un des singles qui en est tiré, sera leur plus grande réussite commerciale. Le groupe part en tournée en Grande Bretagne pour promouvoir l'album avec, en première partie, un autre groupe de Derry, les Moondogs. En 1981, le groupe sort encore un single et un troisième album, « Positive Touch ». Celui-ci marque un tournant musical : le groupe abandonne le punk en faveur d'un style de rock plus classique. Le groupe tourne une nouvelle fois et apparaît dans deux autres émissions sur *Top of the Pops* : une fois pour jouer le morceau « It's Going To Happen », à propos des grèves de la faim des prisonniers républicains et une fois en octobre pour « Julie Ocean ». En 1982 le groupe ne sort qu'un seul single, puis en 1983 *The Sin of Pride*, un album de soul. Mais les nouveaux morceaux du groupe n'ont pas le même succès que les précédents et lors de la tournée pour promouvoir l'album, les Undertones peinent à remplir les salles de concert. Des tensions étant apparues dans le groupe depuis quelque temps, surtout autour de la question des royalties, les membres décident de se séparer en juin 1983¹⁵³.

Stiff Little Fingers

Contrairement aux Undertones, le groupe qui deviendra Stiff Little Fingers n'est pas à l'origine une formation qui reprend des morceaux de glam rock et de rhythm and blues, mais des morceaux de folk, de blues rock et de rock progressif (Neil Young, Lynyrd Skynyrd, Pink Floyd, UFO, etc.) et de heavy metal (Led Zeppelin, Deep Purple, Lynyrd Skynyrd, Black Sabbath, etc.), des genres de musique que les punks rejettent. Composé à l'origine de Jake Burns (chant et guitare), Henry Cluney (guitare rythmique), Gordy Blair (basse) et Brian Faloon (batterie), le

¹⁵² Voir chapitre 1.5.1.2.

¹⁵³ Feargal Sharkey continue en tant qu'artiste solo (son morceau « A Good Heart » est classé en première position du hit-parade en novembre 1985) puis commence une carrière prestigieuse dans l'industrie de la musique. Damian et John O'Neill forment le groupe de *alternative rock* That Petrol Emotion, qui connaît un certain succès sur la scène de la musique indépendante. Michael Bradley devient producteur puis animateur à la station radio BBC Radio Foyle, où il travaille toujours. Le groupe se reforme en 1999 avec un nouveau chanteur, Paul McLoone. Ils donnent régulièrement des concerts et effectuent des tournées dans le monde entier.

groupe est formé en 1975 et change de nom à plusieurs reprises (Dragon, Scruff, puis Highway Star) : il est déjà connu localement lorsqu'émerge le punk. En 1977 Henry Cluney persuade les autres membres de changer de style musical. Ils adoptent le nom de Stiff Little Fingers, d'après une chanson des Vibrators. Gordy Blair quitte le groupe et est remplacé à la batterie par Ali McMordie. En novembre 1977, ils rencontrent deux journalistes, Colin McClelland et Gordon Ogilvie, qui prennent en main leur carrière musicale après être venus les voir jouer aux Glenmachan Stables. Colin McClelland, un journaliste belfastois de 33 ans, écrit une chronique dans l'hebdomadaire *Sunday News*¹⁵⁴. Jake Burns lui envoie plusieurs lettres où il prétend qu'il fait partie du meilleur groupe de rock'n'roll du monde et qu'il devrait venir les voir. McClelland accepte, et, impressionné par le jeune groupe, il devient leur manager. Il connaît déjà l'industrie de la musique : dans les années 1960 il avait travaillé au Marquee Club de Belfast, où étaient organisés des concerts de rock. Au début des années 1970 il était le manager d'un showband important, Chips¹⁵⁵. Il se charge donc de trouver des dates pour Stiff Little Fingers et d'organiser les enregistrements en studio. Il les incite à répéter autant que possible et il envoie le groupe donner de nombreux concerts, y compris dans des petites villes où il y a peu de monde intéressé par le punk rock, pour qu'ils puissent se perfectionner. Gordon Ogilvie vient de Southport (Lancashire) mais travaille au bureau nord-irlandais du *Daily Express* depuis 1975. Passionné par le punk rock même s'il est plus âgé que la plupart des fans de ce nouveau genre – il a 28 ans – il propose aux membres de Stiff Little Fingers de composer des morceaux qui s'inspirent de leur expérience en tant que Nord-Irlandais. Les textes de leurs deux premiers morceaux punk, « Suspect Device » et « Wasted Life », sont co-écrits par Gordon Ogilvie et Jake Burns. Les morceaux sont enregistrés au studio de Downtown Radio, en mars 1978. Les journalistes font imprimer cinq cents disques qu'ils sortent sous leur propre label, Rigid Digits, et en envoient une copie à John Peel. Celui-ci, impressionné, diffuse le single sur son émission chaque soir pendant une semaine. Les disques se vendent rapidement et les journalistes en font imprimer deux mille supplémentaires. En mai 1978, suite à une session enregistrée dans l'émission de John Peel, et un concert au Electric Ballroom à Londres avec le groupe nord-irlandais RUDI, le label anglais Island Records propose à Stiff Little Fingers d'enregistrer une démo qui sera produite par Ed Hollis, le chanteur de Eddie

¹⁵⁴ Pendant les années soixante-dix, McClelland écrit des chroniques « pop » dans plusieurs journaux irlandais (*City Week* (Belfast), *Spotlight* (Dublin)) ainsi que dans la rubrique « régionale » du *NME*.

¹⁵⁵ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 62-63.

and the Hot Rods. Satisfait du résultat, Island Records propose de signer un contrat. Colin McClelland et Gordon Ogilvie se rendent donc à Londres pour négocier avec des représentants du label :

Of course the fun of it was that Colin [McClelland] and I had no experience of anything to do with record companies, but we were both fairly hard-nosed journalists I suppose, and we weren't backward in coming forward. And I remember, when we came to Chiswick, they presented us with this deal and we immediately looked at it and said well, "What about this" or, "We don't like that" and the guy we were dealing with started to sweat profusely, and I seem to remember, broke off the talks and went back and got his boss in, you know, the MD. Don't remember their names to be honest, but they were nice enough people, and we got pretty much what wanted out of them. I think it was a reasonable deal. I do not remember the details.

But as I say, the thing is you know still in those days, maybe still is, your standard record contract had for starters, for example, you didn't get paid on 100% of records - you got paid on all records after these deductions and the first one was 10% of wastage. Now apparently this goes back to the 1920s when, you know, a lot of vinyl was wasted and so forth and it just stayed there, but of course, really what it was, it suited the record companies because they were paying you, let's say 5% of 90%, rather than 100%. And we said, "What the hell's that all about?" and because we didn't know any different, um, I seem to remember they gave in on that too¹⁵⁶.

Ogilvie et McClelland obtiennent également pour le groupe une avance de trente-cinq mille livres. Comparé aux Undertones, il est évident que le groupe Stiff Little Fingers dispose d'un avantage considérable : la formation belfastoise peut compter sur McClelland et Ogilvie, qui sont plus âgés que les membres du groupe et peuvent négocier d'égal à égal avec les représentants de Island Records. Ogilvie dit que ni l'un ni l'autre n'a d'expérience avec les maisons de disques, mais McClelland a été le manager d'un showband, donc l'industrie de la musique ne lui est pas inconnue. Les Undertones, quant à eux, négocient eux-mêmes leur premier contrat. Malheureusement pour Stiff Little Fingers, Chris Backwell, le fondateur de Island Records, qui n'est pas présent lors des négociations, refuse que soit signé le contrat définitif, alors que les membres du groupe ont déjà démissionné de leurs emplois pour s'installer à Londres¹⁵⁷. De retour

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 101-102.

¹⁵⁷ Les motivations de Chris Backwell ne sont pas claires. Selon Jake Burns, il a peur de signer le groupe car il ne sait pas comment les rendre attractifs pour le marché américain.

en Irlande du Nord, le fanzine *Alternative Ulster* demande au groupe s'ils souhaitent composer un morceau qui serait offert, sur flexi disque, avec un numéro du fanzine. Ils écrivent donc un morceau portant le nom du fanzine. Le projet de flexi disque ne se concrétise pas, mais ils signent un contrat avec le label indépendant londonien Rough Trade¹⁵⁸ qui sort le single « Alternative Ulster » en octobre 1978. Le groupe fait ensuite une tournée en Grande Bretagne en première partie du Tim Robinson Band, puis sort son premier album en février 1979, *Inflammable Material*. Celui-ci est classé quatorzième au hit-parade national des albums. Le batteur, Brian Faloon, part peu après, et est remplacé par Jim Reilly, un Nord-Irlandais qui travaille alors en Angleterre comme nettoyeur de vitres. Stiff Little Fingers sortent un nouveau single en mai 1979, « Gotta Get Away » : le morceau principal est à nouveau co-écrit par le groupe et par Gordon Ogilvie. Tous les membres du groupe à part Henry Cluney s'étant ré-installés à Londres, ils décident de ne plus composer de morceaux parlant de l'Irlande du Nord¹⁵⁹. Stiff Little Fingers prennent alors part à la tournée *Rock Against Racism* et composent « Law and Order » pour la compilation musicale qui sort après la tournée. Courtisés par plusieurs maisons de disques, ils décident de quitter Rough Trade et de signer avec Chrysalis, à l'été 1979. Ils acceptent l'offre de Chrysalis non parce que c'est la plus généreuse – plusieurs labels leur offrent une avance plus importante – mais parce qu'ils estiment qu'ils pourront plus facilement conserver leur contrôle artistique avec ce label. Ils réussissent par ailleurs à supprimer du contrat toutes les clauses qui leur déplaisent¹⁶⁰. Une fois chez Chrysalis, Stiff Little Fingers tournent en Europe. En septembre 1979 ils sortent leur premier single sur ce nouveau label, « Straw Dogs ». Leur deuxième album, *Nobody's Heroes*, sort l'année suivante et le single « At The Edge » est classé vingtième au hit-parade. Ils apparaissent à deux reprises dans l'émission à diffusion nationale *Top of the Pops*. Leur troisième album, *Go For It*, paraît en avril 1981. Peu après, Jim Reilly quitte le groupe pendant une tournée française et part aux États-Unis, où il jouera dans plusieurs groupes de rock. Henry Cluney regrette l'Irlande du Nord mais reste encore dans le groupe. Trois mois après la sortie du cinquième album, *Now Then*, en septembre 1982, les membres de Stiff Little Fingers se séparent¹⁶¹.

¹⁵⁸ Il s'agit du quatrième single qui sort sur le label. Le premier est un single du groupe français Métal Urbain.

¹⁵⁹ LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 170.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.174-175

¹⁶¹ Stiff Little Fingers se reforment en 1987. Le bassiste Ali McMordie quitte le groupe en 1991, puis le rejoint en 2006. Henry Cluney est exclu du groupe par Jake Burns en 1993. En 2013, Henry Cluney il forme le groupe XSLF (qui joue les morceaux des premiers albums de Stiff Little, ainsi que des compositions originales) avec Jim Reilly.

Les Undertones et Stiff Little Fingers sont les deux seuls groupes de punk nord-irlandais à avoir réussi à l'échelle internationale. Après la signature sur un label en dehors de l'Irlande du Nord, la carrière de ces deux groupes dure cinq ans, période pendant laquelle ils sortent tous deux quatre albums. Ils se forment et se séparent autour de la même période. Pourtant, malgré des trajectoires parallèles, les deux groupes sont très différents. Les membres des Undertones ont peu d'ambition, du moins au départ. Leur réussite est d'autant plus inattendue qu'elle survient au moment où ils comptent se séparer. Bien que soutenus moralement et financièrement par des personnages bienveillants – Terri Hooley, John Peel – ils ne sont pas préparés à une carrière dans l'industrie de la musique et ne s'intègrent jamais pleinement à la scène punk. Comme le révèlent les nombreuses anecdotes relatées par Michael Bradley dans sa biographie du groupe, ils montrent une attitude bon enfant et mènent une vie très sobre, comparée aux autres membres de la scène, dont ils se tiennent toujours à l'écart. Ayant grandi dans le monde relativement cloisonné de Derry, ils peinent à s'adapter à la vie à l'extérieur de l'Irlande du Nord, ce qui explique leurs allers-retours incessants entre Londres et Derry. Cette attitude est caractéristique de plusieurs groupes nord-irlandais, qui vivent mal l'expatriation. C'est le cas de Henry Cluney de Stiff Little Fingers, qui continue de vivre en Irlande du Nord alors que les autres membres s'installent à Londres¹⁶².

RUDI

Si Stiff Little Fingers et les Undertones ont acquis une certaine renommée à l'échelle internationale, il s'agit de cas exceptionnels. Leur réussite a contribué à donner de la visibilité à la scène musicale – plutôt que simplement la scène punk – nord-irlandaise. Pourtant, d'autres groupes ont eu plus d'importance pour la scène locale : c'est le cas par exemple de RUDI, surnommé « the band that didn't make it » par Martin McLoone¹⁶³.

En juillet 1975, après avoir rencontré leur idole Marc Bolan – le chanteur de T. Rex – lors d'un festival à l'Île de Wight, trois amis issus de l'est de Belfast décident de former un groupe. La composition de celui-ci change à plusieurs reprises, mais les membres principaux sont Brian Young (guitare), Ronnie Matthews (guitare et chant), Graham Marshall (batterie) et, à partir de 1976, Gordy Blair, l'ancien bassiste de Stiff Little Fingers. Leurs instruments, souvent de seconde main, sont empruntés ou parfois volés. Ils reprennent des morceaux de glam rock (« Hot Love »,

¹⁶² LINK, Roland. *Op. cit.*, p. 162.

¹⁶³ MCLOONE, Martin. *Op. cit.*, p. 37.

« Rebel Rebel ») et de rock'n'roll (« Johnny B Goode » and « Pills »). Le nom du groupe, RUDI, provient du single « Oh Oh Rudi » du groupe de proto-punk The Jook. Tout comme les Undertones et Stiff Little Fingers, RUDI se forme avant l'émergence du punk rock. A l'instar des Undertones, le groupe s'inscrit dans la lignée des groupes de pub rock qui favorisent un rock dynamique s'inspirant du rock'n'roll et du rhythm and blues. Leur volonté de se démarquer des groupes de blues rock, de rock progressif et de heavy metal se manifeste non seulement par le style de rock qu'ils privilégient, mais également par la tenue qu'ils adoptent :

To distinguish themselves from all the denim clad rock bands and besuited showbands who still dominated the local gig circuit, Rudi took to the stage in customised boiler suits which 'Grimmy' had nicked from work, disguising their musical shortcomings with the help of a flashy lightshow a couple of their pals had cobbled together¹⁶⁴.

Comme peu de lieux de concert sont disponibles, RUDI réserve des salles dans des hôtels, notamment au Girton Lodge et aux Glenmachlan Stables. En 1976, le passage à Belfast de deux groupes de pub rock, Dr. Feelgood et Eddie and The Hot Rods, et la découverte du premier album du groupe new-yorkais les Ramones, sorti la même année, marquent un réel tournant pour le groupe : ils commencent à faire des reprises de morceaux punk puis composent leurs propres morceaux¹⁶⁵. En 1977 RUDI est le premier groupe de punk à jouer au Strathearn Hotel à Holywood ainsi qu'au Trident à Bangor. Grâce à leurs fréquents concerts, et parce qu'ils sont pendant longtemps l'un des seuls groupes de punk de Belfast, ils s'attirent de nombreux fans. Ils sont plus tard rejoints par Stiff Little Fingers et les Outcasts. Le 12 janvier 1978, le Pound ouvre finalement ses portes aux groupes de punk locaux. RUDI y donne un concert avec les Outcasts : c'est à ce moment-là que Terry Hooley découvre qu'il existe une scène punk nord-irlandaise, et décide d'aider RUDI. Grâce au fanzine *Alternative Ulster*, et grâce à l'aide du jeune Morrissey, le futur chanteur des Smiths, le groupe les Buzzcocks, de Manchester, entend parler de RUDI et leur demande de jouer en première partie d'un concert prévu le 26 janvier à Belfast. Malheureusement, le concert n'aura pas lieu car la camionnette des Buzzcocks tombe en panne au Pays de Galles : comme pour le concert annulé des Clash, il est trop tard pour prévenir les fans. RUDI décide alors de monter sur scène et de donner un concert gratuit. Le 2 février 1978, RUDI ainsi que Stiff Little

¹⁶⁴ « RUDI ». *Spit Records*. [Site Internet. Consulté le 05/09/17]. Disponible à l'adresse : <http://www.spitrecords.co.uk/rudi.htm>.

¹⁶⁵ Leur tout premier morceau est nommé « (Fill Your Balls With) Alcohol ». Il n'a jamais été enregistré.

Fingers jouent en première partie du concert du groupe anglais les Adverts à Queen's University. En avril, RUDI enregistre le single « Big Time / Number One » avec l'aide de Kyle Leitch et le soutien de Terri Hooley : ce sera la toute première sortie du label Good Vibrations. Pendant les mois suivants, RUDI donne de nombreux concerts dans toute la région. En août, RUDI part à Londres pour tenter de réussir sur la scène londonienne. Contrairement à Stiff Little Fingers, le groupe n'a pas de manager, et a très peu de moyens financiers. Les membres de RUDI traversent la Grande Bretagne dans une vieille camionnette et s'approvisionnent en essence en siphonnant le carburant de voitures garées. Une fois arrivés à Londres, ils s'installent dans un squat à Clapham. Bernie Rhodes, le manager des Clash, promet de leur trouver un espace de répétition et un créneau pour la première partie des concerts lors de la tournée des Clash en Irlande, mais la promesse ne se concrétise pas, car les Clash changent de manager quelques mois plus tard. Les membres de RUDI se tournent alors vers Malcolm McLaren, qui, lui aussi, promet de leur trouver un lieu pour répéter, mais il est trop occupé à travailler sur le film *The Great Rock 'n' Roll Swindle*. Les membres de RUDI tissent des liens avec des figures de la scène punk londonienne et donnent plusieurs concerts, notamment en première partie des Doomed – une formation issue des Damned, avec Lemmy de Motörhead à la basse – au Electric Ballroom, le 5 septembre, et en première partie de Stiff Little Fingers le 9 septembre. Un ami de la scène punk nord-irlandaise parti à Londres connaît les membres du groupe les Raped, qui aident RUDI à trouver des opportunités pour donner des concerts. En plus de concerts avec les Raped, RUDI joue avec les Nipple Erectors – le premier groupe de Shane MacGowan – et Skrewdriver¹⁶⁶. Cependant, la police évacue les squatteurs de Clapham, et le batteur Graham Marshall est arrêté : il passe une semaine en prison pour un délit routier qu'il n'a pas commis. A la fin de la semaine, la police menace de le garder en prison pendant six mois s'il ne retourne pas en Irlande du Nord. Tous les membres du groupe décident alors de rentrer à Belfast, où ils continuent de jouer, parfois avec leurs nouveaux contacts – ils donneront plusieurs concerts de Noël, au Harp et au Pound, avec les Raped. En février 1979, RUDI enregistre un EP sur le label Good Vibrations. Suite à cela, la major Polydor Records déclare vouloir signer le groupe, à condition qu'il se débarrasse de Graham Marshall : celui-ci est perçu comme un trop grand risque. Le groupe se montre solidaire et refuse : les groupes Protex et Xdreamysts se voient

¹⁶⁶ Skrewdriver est un groupe de groupe punk et de oi. Il se sépare 1979 mais se reforme trois ans plus tard avec un nouveau chanteur néo-nazi. Skrewdriver sera dès lors associé à la mouvance raciste du phénomène skinhead.

proposer des contrats à la place de RUDI¹⁶⁷. RUDI pense alors que d'autres opportunités se présenteront, et leur popularité semble l'assurer. Après leur participation au Good Vibrations Irish Tour en avril, ils obtiennent une résidence musicale au Pound. Au mois d'août, le label anglais Cherry Red demande au groupe s'il peut inclure le single « Big Time » sur une compilation. Sans s'en rendre compte, RUDI cède les droits de la chanson au label. En 1980, le morceau est diffusé sur Radio BBC One à plusieurs reprises par Mike Read, un disc-jockey de BBC Radio One. RUDI retourne alors en Angleterre pour donner plusieurs concerts à Londres et dans d'autres villes. En Angleterre, ils acceptent d'enregistrer un EP pour aider au lancement d'un nouveau label, « Target Records », mais le label ne voit jamais le jour. En 1981 le célèbre producteur Pete Waterman¹⁶⁸ propose de leur faire signer un contrat avec Leeds Records et Ariola Records (un label allemand), mais RUDI préfère signer un contrat avec Jamming!, le label des Jam, puisque les membres des deux groupes sont liés d'amitié. RUDI enregistre plusieurs singles à succès et part en tournée avec les Jam au printemps de 1982¹⁶⁹. John Weller, le manager des Jam – et le père du chanteur, Paul – réussit à organiser pour RUDI leur propre tournée. Les tournées sont un succès, et les singles de RUDI se vendent bien. Paul et John Weller décident alors de promouvoir le plus possible la prochaine sortie de RUDI. Ils louent les studios Abbey Road – où ont enregistré les Beatles – ainsi que les services d'un producteur de qualité. Ils proposent à RUDI de tourner avec les Jam aux Etats-Unis. Malheureusement, les Jam se séparent en décembre 1982, ce qui marque également la fin du label Jamming! Records. Les membres de RUDI, déçus et fatigués par tant d'opportunités manquées, décident de se séparer eux aussi : Brian Young continuera de jouer dans plusieurs formations musicales – de punk, de funk, de rockabilly – mais les autres membres du groupe renonceront tous à la musique.

RUDI a un parcours musical et des caractéristiques qui sont typiques des groupes qui réussissent : leur expérience, leur virtuosité, leur popularité sur la scène locale nord-irlandaise puis à Londres, une couverture médiatique régionale puis nationale... Au départ, tout semble indiquer qu'ils rencontreront le même succès que les Undertones et Stiff Little Fingers. Or, sans maison de disque qui fait la promotion de ses disques, il est très difficile pour un groupe d'entrer dans le hit-

¹⁶⁷ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁸ Waterman a travaillé avec des artistes tels que Dead or Alive, Kylie Minogue, Rick Astley, Bananarama, Steps, Mel and Kim, Donna Summer, Sinitta, Cliff Richard ainsi que divers artistes ayant participé à l'Eurovision.

¹⁶⁹ HOOLEY, Terri. *Op. cit.*, p. 74.

parade, et de réussir à l'échelle nationale. Malheureusement, une série de de mésaventures et d'opportunités manquées nuit à la carrière de RUDI : l'arrestation du batteur à Londres, les conditions posées par Polydor, le projet avorté du label Target Records, la séparation des Jam et la fin du label Jamming! Jake Burns de Stiff Little Fingers rappelle à quel point la réussite d'un group repose sur la chance : « It just goes to show how important luck is in this game, being in the right place at the right time »¹⁷⁰. Pourtant, certaines des circonstances défavorables auxquelles ont été confrontés les membres de RUDI auraient pu être surmontées s'ils avaient eu un manager disposant de contacts professionnels et d'une bonne connaissance de l'industrie de la musique.

Les Outcasts

Le groupe les Outcasts se forme en janvier 1977. Il est composé de trois frères Cowan (Greg au chant et à la basse, Martin à la guitare, Colin à la batterie) et d'un ami, Colin Getgood ou « Getty » à la guitare. Avec RUDI, les Undertones et Stiff Little Fingers, il s'agit de l'un des premiers groupes punks à se former en Irlande du Nord. Mais contrairement à eux, ils s'établissent comme groupe avant même d'avoir acheté des instruments. Ils adoptent le nom *les Outcasts* après s'être vu refuser l'entrée dans cinq discothèques en moins de deux semaines. Ils donnent leur deuxième concert au Trident à Bangor, alors qu'ils ne savent toujours pas jouer de leurs instruments, comme l'explique Greg: « Like most of our early gigs it was a disaster, mainly because we couldn't play and Colin liked to smash his drum kit, usually by the third song »¹⁷¹. Pour leur troisième concert, ils jouent en première partie du groupe dublinois les Radiators from Space à la Jordanstown Polytechnic. Le concert est, encore une fois, un désastre : Colin remplit des sacs plastiques de faux sang et les jette sur les étudiants présents dans la salle. Martin attaque les membres des Radiators dans les coulisses parce qu'il les surprend en train de retirer leurs pantalons à patte d'éléphant pour enfiler des pantalons-cigarette avant de monter sur scène : il prend cela comme un signe qu'ils ne sont pas réellement punk. La réputation violente des Outcasts les suivra pendant toute leur carrière. Bien qu'ils cultivent une image de jeunes voyous, les frères Cowan viennent d'un milieu aisé, et habitent Upper Malone Road, quartier bourgeois du sud de Belfast. Pendant toute leur carrière ils continueront de travailler pour l'entreprise de leur père, un artisan peintre qui a fait fortune pendant les années 1960. Comme Stiff Little Fingers et RUDI, les

¹⁷⁰ LINK, Roland. Op. cit., p. 108

¹⁷¹ O'NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 132.

Outcasts louent des salles dans des hôtels pour organiser des concerts privés. Le jeudi 12 janvier 1978, les Outcasts jouent au Pound avec RUDI. Quelques mois plus tard, ils enregistrent leur premier single aux Hydepark Studios, Templepatrick, pour le label It Records. Le single sort en mars 1978 et comporte les morceaux « You're A Disease », « Frustration », et « I Don't Want To Be No Adult ». Peu après, le label anglais Rak Records leur propose un contrat, qu'ils refusent, car cela les forcerait à partir à Londres, ce qu'ils ne souhaitent pas faire. Lorsque le Harp ouvre ses portes aux punks au mois d'avril, ils commencent à y jouer régulièrement. Ces concerts leur permettent d'acquérir un nouveau public. Après avoir hésité longuement, Terri Hooley accepte finalement de travailler avec le groupe, et les Outcasts rejoignent le label Good Vibrations. Hooley devient également leur manager. Le single « Teenage Rebel / Love Is For Sops », sort en été. Lors d'un concert au Harp, les membres du groupe rencontrent un français nommé Marc Boulet¹⁷². Souhaitant faire connaître les Outcasts en France, Marc Boulet décide d'organiser une semaine de concerts au Gibus, à Paris. Lors de l'un de ces concerts, ils jouent en première partie du groupe parisien Stinky Toys. Marc Boulet fait en sorte que les Outcasts signent un contrat de distribution pour la France ; ils signent également un contrat avec le label français New Rose, dont ils ne comprennent pas les termes : ils sont alors contraints de jouer en France au moins quatre ou cinq fois par an¹⁷³. Comme les Undertones et RUDI, les membres des Outcasts sont donc confrontés à des représentants de l'industrie de la musique peu scrupuleux. En 1979, le premier album des Outcasts, *Self Conscious Over You*, est édité par Good Vibrations. Ils prennent part au *Good Vibrations Spring Irish Tour* au mois d'avril. Mais bientôt, le comportement des membres du groupe et de leur entourage lors des concerts pousse Hooley à les expulser de son label. Pendant

¹⁷² Boulet, qui est aujourd'hui photographe et écrivain – il a rédigé plusieurs ouvrages sur l'Inde et notamment sur la Chine – a perdu tout contact avec le groupe, et ne se rappelle que vaguement des faits, puisque « l'eau est passé sous le pont ». Des amis catholiques, non musiciens, l'ont amené au Harp, où il a vu RUDI et les Outcasts sur scène. Il ne se rappelle pas des dates, mais cela a sans doute eu lieu entre les mois d'avril (lorsque le Harp a ouvert ses portes aux punks) et d'août 1978 (lorsque RUDI part à Londres). Boulet, Marc. Entretien téléphonique mené le 28/07/2014.

¹⁷³ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14. Lors des concerts que leur contrat leur impose de jouer annuellement en France, ils se reposent sur leur ami Michael, un membre des Locusts qui parle le français. Lors de leurs tournées en France – qui continueront jusque dans les années 1980 – ils jouent souvent avec le groupe dunkerquois The Sub Kids. D'après les témoignages et les entretiens que nous avons menés, les membres des Outcasts semblent avoir vécu leurs expériences en France de manière très détachée, se reposant sur Michael pour communiquer. Ce n'est sans doute pas étonnant puisque leur présence est rendue obligatoire par les termes du contrat. Pourtant, grâce à ce lien avec la France, instauré par Marc Boulet, les Outcasts s'acquièrent une base de fans français très fidèles, ce qui leur permettra de jouer en France régulièrement après leur re-formation en 2011.

les trois années suivantes, le groupe continue de sortir des singles sur des labels qu'ils fondent eux-mêmes (GBH, puis à partir de 1981, Outcasts Only). En 1981, grâce à un contrat de distribution signé avec Cherry Red Records, un de leurs singles, « Angel Face », entre en cinquante-septième position au hit-parade britannique. Ils donnent plusieurs concerts en Grande Bretagne, où ils rencontrent un certain succès. Malheureusement, le 13 mai 1982, Colin Cowan est tué dans un accident de voiture. Secoués, les membres restants du groupe décident néanmoins de continuer à jouer, à cause du soutien de fans en France et en Grande Bretagne, mais ils ne donnent pas de concert pendant quelque temps. Ils sortent un deuxième album sur le label indépendant londonien Abstract Records et donnent quelques concerts en 1983. En raison de la perte de popularité du punk en Grande Bretagne, ils expérimentent le psychobilly et tournent avec le groupe anglais les Meteors. Peinant de plus en plus à remplir les salles de concert, ils décident de se séparer en 1985. Les frères Cowan se concentrent sur l'entreprise de peintre-décorateur de leur père, et Raymond Falls s'engage dans l'armée¹⁷⁴.

A bien des égards, les Outcasts incarnent le groupe punk archétypique: ils donnent des concerts alors qu'ils n'ont pas la moindre expérience musicale, leur attitude violente correspond à l'image du punk véhiculée dans les tabloïdes, et ils s'habillent en cuir clouté et avec des habits achetés à Sex, la boutique de Malcolm MacLaren et Vivienne Westwood à Londres. A cause de cela et du fait qu'ils soient, avec les groupes évoqués précédemment, l'un des premiers groupes de punk nord-irlandais, ils reçoivent une certaine attention médiatique et se constituent une base de fans dévoués. Cependant, cette notoriété est rendue possible par la situation financière confortable des frères Cowan. Habitant l'un des quartiers les plus prisés de Belfast, ils bénéficient du soutien de leurs parents :

My dad also supported us financially greatly y'know. It was him bought... well we had use of a van. And he bought us our instruments, let's be honest I mean he did. [My parents were] very supportive. Oh God, no, God... My mum and dad were from the Donegal pass, they both lived in the same street. My dad just happened to be a fuckin' brilliant good businessman, he started off as

¹⁷⁴ En 2010, pour fêter son cinquantième anniversaire, Greg Cowan a joué plusieurs morceaux des Outcasts avec son frère Martin ainsi que Raymond Falls, au Black Box à Belfast, accompagné de Petesy Burns (Stalag 19) et Brian Young (RUDI). Ils décident alors de reformer le groupe, et ils jouent au Rebellion Punk Festival à Blackpool. Brian Young a quitté le groupe par la suite, mais les Outcasts continuent de tourner en Europe depuis cette date, surtout en Grande Bretagne et en France.

a painter, built his own firm and we ended up living in the Upper Malone road. My dad gave us... we used to have a rehearsal room. Then, when you were a punk, you were [usually] put out. Very early early on my dad just cornered off a part of the house and that was the Outcasts. Very, very incredibly supported¹⁷⁵.

Alors que les Undertones font des emprunts pour se procurer des instruments et les membres de RUDI les volent, les frères Cowan sont équipés par leurs parents, qui mettent même un espace de répétition à leur disposition. En retour, les frères Cowan doivent travailler dans l'entreprise de peinture de leur père. Cela leur assure un revenu stable qui leur permet de multiplier les séjours à Londres et de se constituer une tenue à partir des produits très chers du magasin Sex. L'appartenance des Outcasts à la bourgeoisie belfastoise leur confère un avantage certain sur les groupes dont les membres sont issus des classes ouvrières – comme c'est le cas pour la majorité des groupes évoqués ici. Il n'est donc pas étonnant que les frères Cowan suscitent une certaine jalousie ainsi que la moquerie des autres membres de la scène punk, comme l'atteste un article contemporain du *Belfast Newsletter*¹⁷⁶ ainsi que les commentaires prononcés par les punks que nous avons interviewés, une fois le magnétophone éteint. La posture violente adoptée par les frères Cowan pourrait donc être interprétée comme une tentative d'augmenter leur capital subculturel et d'être perçus comme « aussi punk » que leurs congénères prolétaires.

Comme RUDI, la chance de réussir à l'échelle de tout le Royaume-Uni leur échappe à cause de leur manque d'expérience de l'industrie de la musique. Leur contrat signé en France – qu'ils ne comprennent pas – l'empêche de signer avec une major en Grande Bretagne. Mais contrairement à RUDI, les Outcasts n'ont jamais eu pour ambition d'être un groupe professionnel à grand succès. Ils jouent avant tout pour le plaisir, comme l'explique Greg Cowan dans le témoignage suivant :

The Outcasts leave no lasting musical heritage. Our best songs were recorded when we couldn't play well enough to do them justice, but then we weren't making music to be analysed years later, it was all about now, throwing out all that went before and having our moment in the spotlight. My favourite review is one in N.M.E. that said even before we'd started to play, we looked and moved

¹⁷⁵ Cowan, Greg. Entretien mené à Belfast le 02/07/14.

¹⁷⁶ Voir chapitre 2.3.1.

like a real band! It was a magical time to be young when with three chords and a killer haircut you could be a rock star¹⁷⁷.

Même si les Outcasts aiment partir en tournée – surtout depuis leur re-formation en 2010 – les membres du groupe semblent peu s’intéresser aux pays où ils se produisent, et semblent aimer avant tout l’attention dont ils bénéficient à Belfast. Par ailleurs, comme beaucoup de punks nord-irlandais, ils n’aiment pas quitter la région pendant trop longtemps.

Ruefrefx

Le groupe Ruefrefx (orthographié à l’origine Roofswrecks) est formé à Belfast en 1977 par des jeunes issus du quartier protestant du Shankill à Belfast. Ils donnent leur premier concert à la fin de l’année au Trident à Bangor, en première partie de Stiff Little Fingers. Le groupe est alors composé de Ivan Kelly (chant), Paul Burgess (batterie), Tom Coulter (basse), et Jackie Forgie (guitare). Comme tous les groupes, ils commencent par jouer des reprises (The Wire, Eddie and the Hot Rods, les Adverts, Sham 69 mais aussi les Monkees) puis ajoutent des compositions originales. En mai 1978 le chanteur part en Angleterre pour rejoindre le groupe The Wall, de Sunderland, et est remplacé par Allan Clarke. Ils enregistrent le single « One by One », édité par le label Good Vibrations en 1979. Le groupe se produit dans toute l’Irlande du Nord, aussi bien dans les salles du centre-ville de Belfast que dans les quartiers populaires loyalistes et républicains¹⁷⁸. Ils joueront également à Dublin et à Londres et rencontreront un certain succès dans le milieu du rock : un chroniqueur du *NME* appelle Ruefrefx « le groupe le plus important de la Grande Bretagne » (*The Most Important Band In Britain*). Cependant le chanteur se marie et le batteur et parolier Paul Burgess part à l’université, donc le groupe se sépare. Ils se reforment quelques années plus tard et enregistrent plusieurs morceaux, dont la chanson « Wild Colonial Boy », qui critique le financement de la PIRA par les Irlando-Américains. En 1985, l’animatrice Janice Long invite le groupe à enregistrer une session dans son émission sur BBC Radio One, et Stiff Records lui offre un contrat de distribution. Ruefrefx sort son premier album la même année. Après la sortie d’un deuxième album en 1987, les membres du groupe décident de se séparer. A l’instar de RUDI et des Outcasts, Ruefrefx ne connaît pas un grand succès en dehors de l’Irlande

¹⁷⁷ O’NEILL, Sean, *et al. Op. cit.*, p. 138.

¹⁷⁸ Voir chapitre 3.2.2.2.

du Nord, mais son importance pour la scène punk est considérable, notamment à cause de son habitude de donner des concerts dans les quartiers populaires loyalistes et républicains de Belfast.

Annexe E : Liste des entretiens réalisés

Nom	Lien avec la scène punk	Origine ethno-nationale ¹⁷⁹	Lieu ou type d'entretien ¹⁸⁰	Date
Greg Cowan	Chanteur des Outcasts	PUL	Belfast	02/07/14
Lee	Acteur de la scène punk (première vague)	PUL	Bangor	08/07/14
Tony	Acteur de la scène punk (première vague)	CNR	Belfast	12/07/14
Terri Hooley	Propriétaire de la boutique et du label Good Vibrations	PUL	Belfast	12/07/14
Louanne	Acteur de la scène punk (première et deuxième vagues)	PUL	Belfast	16/07/14
Sean O'Neill	Acteur de la scène punk (première vague) et co-auteur de <i>It Makes You Want to Spit</i>	CNR	Belfast ; par courrier électronique	17/07/14 ; 2014-2017
Marc Boulet	Organisateur de la venue des Outcasts en France en 1978	-	Entretien téléphonique	28/07/14

¹⁷⁹ Protestant-unioniste-loyaliste (PUL) ou catholique-nationaliste-républicain (CNR).

¹⁸⁰ Nous n'avons pas inclus dans cette liste les échanges ponctuels par courrier électronique que nous avons eu avec certaines des personnes que nous avons interviewées ou qui ont répondu à notre questionnaire.

Declan	Acteur de la scène punk (première vague)	CNR	Entretien téléphonique	12/09/14
Mick R, Mickey G, et Paul M	Acteurs de la scène punk (première vague)	CNR	Derry	25/04/15
Kyle Leitch	Gérant du magasin de disques Caroline Records (1976-1982)	PUL	Belfast	29/04/15
Dee	Acteur de la scène punk (première vague)	PUL	Belfast	29/04/15
Declan	Acteur de la scène punk (première vague)	CNR	Paris	17/09/15
Siobhan	Actrice de la scène punk (première vague)	CNR	Derry	25/04/16
Caroline et John	Acteurs de la scène punk (première vague)	CNR	Derry	26/04/16
Michael C	Acteur de la scène punk (première vague) et <i>roadie</i> des Outcasts	CNR	Belfast	28/04/16
Colin	Acteur de la scène punk (première et deuxième vagues)	CNR	Belfast	05/05/16
Maureen	Actrice de la scène punk (première vague)	PUL	Interview par courrier électronique	04/09/16
Paul Burgess	Batteur et parolier de Ruefrefx	PUL	Interview par courrier électronique	28/06/17

Annexe F : Questionnaire

Les retranscriptions des réponses à ce questionnaire conservent la graphie et les éventuelles fautes de syntaxe des textes d'origine. Nous avons seulement apporté des modifications (indiqués par l'usage de crochets) lorsque la clarté des propos risquait d'être compromise. L'origine sociale et ethno-nationale¹⁸¹, la ville d'origine et l'année de naissance sont indiquées lorsque ces informations nous ont été fournies. Les astérisques indiquent les prénoms qui ont été modifiés par souci d'anonymat.

Liste des participants

William, PUL, classe ouvrière, Rathcoole, 1959

Tony, CNR, classe ouvrière, Belfast, 1965

Dennis*, classe ouvrière, Ardglass, 1969

Louanne, PUL, classe moyenne, Belfast, 1965

Frank*, CNR, classe ouvrière, Dunloy

Jack*, PUL, classe ouvrière, Carrickfergus, 1962

Gerry*, PUL, classe ouvrière, Belfast, 1961

Fionnuala, PUL, classe moyenne, Bangor, 1966,

Sheena, PUL, classe ouvrière, Belfast, 1968

Julia, PUL, classe ouvrière, Belfast, 1968

Rick*, PUL, classe ouvrière, Rathchoole, 1963

Maureen, PUL, classe ouvrière, Belfast, 1960

Peter, PUL, classe moyenne, Belfast, 1953

Matthew, PUL, classe moyenne, Carryduff, 1962

Aidan, CNR, classe moyenne, Belfast, 1961

¹⁸¹ Catholique-nationaliste-républicain (CNR) et protestant-unioniste-loyaliste (PUL).

Davy McLarnon, classe moyenne, Belfast, 1959

Titch, CNR, classe ouvrière, Meigh, 1965

Gary, PUL, classe ouvrière, Belfast, 1964

Fred*, classe ouvrière, Belfast, 1961

Spud, CNR, classe ouvrière, Belfast, 1971

John-Paul,, CNR / PUL, Lisburn, 1970

John S, Bangor, classe ouvrière, 1973

Michael*, CNR, classe ouvrière, Belfast

John Morgan, CNR, classe ouvrière, Holywood, 1959

Derek*, CNR, classe ouvrière, Belfast

Joanna*, CNR, classe moyenne, Coleraine, 1964

Rachel*, PUL, classe moyenne, 1964

Marty, CNR, classe ouvrière, Belfast, 1961

Tim, PUL, classe moyenne, Belfast, 1962

Jim, CNR, classe ouvrière, Benburb, 1960

1.1.1 When did you first become interested in punk? How old were you?

William	age around 17! Was a massive music fan from my early teens and would have listened to albums owned by friends 'big brothers' I also would have bought all the music papers of the day on a regular basis: NME, Melody Maker and Sounds! The news of the London Punk explosion, music, characters, fashion, bands, attitudes, philosophies all interested and excited me. I believe I was one of the first 'punks' in Belfast and would have dressed as such. I remember certain people walking on the other side of the street to avoid passing me in that year.
---------	--

Tony	11 in 1977 when I heard about the Sex Pistols single God Save The Queen being banned by the BBC. The result of the ban meant that we all went out and bought it without hearing it just because it was seen as something we shouldn't be doing
Dennis	1977 age 8
Louanne	It's difficult to be sure. I remember being impacted by seeing various punk bands on a British television programme called Top of the Pops! They really caught my attention because they seemed exciting and different.
Frank	11 year old
Jack	When I left school 1979 a friend of my sister played us pretty vacant and gary gilmores eyes and. I was hooked.
Gerry	As a young 15 year old, my mate's elder brother was already hanging around with The Outcasts. One night in early 1977 round at his house we borrowed his 'Rattus Norvegicus' album by The Stranglers and that was really my first 'musical' introduction to punk.
Fionnuala	about 12/13- a friend in school had a sex pistols record . really liked the diy clothes approach-i was never good at figuring out what was trendy-much easier to just wear what i wanted and the dafter the better.
Sheena	I became a punk when I was 13. my sister and I ran a punk fanzine and used to sell it at gigs.
Matthew	we would listen to john peel late at night, on school nights and absorbed lots of up and coming bands, and through the fanzine we got lots of contacts and tapes of local bands and as far afield as America too.
	around this time we were becoming more aware of political issues too
Julia	I was about 13/14.

Rick	14 years old, I worked on a milk float delivering milk every morning in Belfast listening to the radio I became aware of 'changes' in music and culture.
Aidan	16
Maureen	It was 1976 and I was 16 years old. The perfect age.
	23
Matthew	Summer 77 14 years old
Peter	16
Davy	1978 - 19 years
Titch	I was only 14 when me and my school friend mate would rush home from sec school to listen to Blondie Parallel Lines, we had to listen to it quickly as it was my mates older brother's, he didn't like anyone playing his records.
Gary	about 1977
Fred	1976 - fifteen
Spud	first noticed it when I was about 6 or 7 years old
John-Paul	17
John S	14
Michael	15-16
John Morgan	16-17
Derek	22

Joanna	14
Rachel	14
Marty	1977- 16 yrs old
Tim	14
Jim	1977- i was 16

1. 2. How did you get into punk? When/how did you first hear of it?

William	from news reports in the music magazines, newspapers and on radio. Early spring/summer 1976
Tony	I started to take an interest in some of the bands in Summer 1977 but I truly fell in love with punk when I seen The Jam on Top Of The Pops in September 1977
Dennis	At the local disco ardglass
Louanne	I became more readily identified as a 'punk' through my friendship with a girl called Fin. She did my hair and gave me pinky clothes! I had access to her record collection, too. Also, we moved to Belfast (we lived in small towns outside Belfast) and I met up with punks involved with the Warzone Centre in Belfast and I became actively involved there, working in the cafe, being in a band, being a hunt san and so on.
Frank	T.V , Press, word of mouth
Jack	Started listening to john peel
Gerry	After hearing The Stranglers (and getting the album taped for my own replaying) the next time I remember being influenced was in May/June 1977 by The Stranglers performing 'Go Buddy Go' on Top Of The Pops - they blatantly played up to the miming and their image was amazing. It just hit a nerve and after that I

	started to become more and more interested in the whole punk scene. Then having visited Good Vibrations record shop, I was introduced to the local Belfast punk scene.
Fionnuala	as above, got more into it when i was about 15-new friends who were into the same things and music. i used to listen to john peel at night in bed. local music shops were great too, unicorn ? records on the sea front in bangor -cant remember the guys name just now, used to let us play new albums etc.
Sheena	as above, we listened to radio Luxembourg and john peel and just became more and more aware of music
Julia	I was listening to John Peel. Also went to school with the sister of someone who worked at a record shop on the Castlereagh Rd, and we stop over there on Saturdays--I remember she played us the Dead Kennedys once. Also Patsy Preston, who was a year above me at school, invited us to see her band (Toxic Waste). In short, a confluence of factors. This was the early/mid 1980s.
Rick	Sex Pistols 'God Save the Queen' was a moment but there was a back story with access to early punk bands Eater/Wire/Gang of Four, interest grew from there. Then the Harp Bar in Belfast and Good Vibrations Record Label opened up a whole new world
Maureen	I went to a club/disco that played lots of Bowie, Roxy Music and Soul music so I guess it was a natural progression for me. I was young interested in making a statement with how I dressed, what I listened to and how I wore my hair. It was the Summer of 76 and the Sex Pistols were making headlines in the music papers I was reading like NME, Sounds and Melody Maker. I started listening to John Peel and going to local gigs just waiting for the explosion to happen!
Peter	National Radio-the John Peel show on Radio 1
Matthew	radio Luxembourg playing god save the queen when the bbc wouldn't

Aidan	Tv.show- pubrock which was early punk...then through friends and press
Davy	friends music press
Titch	1979 came with stiff little fingers and inflammable material And 37 years later , punk mad.
Gary	from friends
Fred	Music papers such as the NME, Tabloids
Spud	Heard it first on 'top of the pops' tv show
John-Paul	Friends from Heavy Metal/Punk Cross-over
	School
Michael	Music press, radio
John Morgan	Radio, press like NME, Good Vibrations Record Shop, Caroline Music
Derek	I play/played in a band
Joanna	TV Top of the Pops - Stranglers played No More Heroes
Rachel	Tv
Marty	Radio - then when in Belfast city centre on Saturday afternoon with some friends, we were going up an escalator and 3 punks were on the down escalator - my friends laughed at them and made fun of them shouting abuse at them - the punks were about the same age as me and I thought they looked absolutely magnificent! I was always into David Bowie and loved his fashions so punk fashion was great for me. My elder brother who also loved music got into punk just before me - he was old enough to get into the bars in Belfast that punk bands played in and kept

	me up to date about the punk scene and local bands - I was still at school at the time.
Tim	word of mouth
Jim	Read about Sex Pistols in Melody Maker, other UK bands in Sounds + NME

1.3. Could you describe your experience as a punk in 1970s/1980s Northern Ireland?

William	All excellent! First gig was seeing Dr.Feelgood play the Ulster Hall, then The Clash gig that never happened, as the 'powers that be' pulled the insurance on the concert and scuppered it. I met all four members of The Clash at the front of the City Hall. Joe Strummer signed the arm of a short white denim jacket I was wearing. Then we all walked up to the Students Union (SU) at Queens, where they may have got an alternate venue, but it was not to be! All the concerts at the Ulster Hall, the Polytech (Jordanstown) and the much smaller Harp Bar and 'The Pound' were brilliant. The atmosphere was always positive and inclusive
Tony	Too many to list individually but trying to generalise it I would say that it is based around making great friends that I still have until this day. It's hard to think of this now but what strikes me about the punk days is that so many of us were so very young - 11 / 12 / 13 and so on. For me it was about trying to find your own identity when you were faced with puberty and hormones and teenage angst so it fitted perfectly at the time. My fondest memories are the great gigs we went to - The Clash, The Stranglers, Boomtown Rats all at the Ulster Hall in 1978 within three or four months - Stiff Little Fingers in the tiny clubs and then all of a sudden at The Ulster Hall. And seeing so many bands in tiny pubs, bands who probably never played another gig. I was very lucky to be able to do this for two reasons. Even though I was 12 or 13, I was physically very big and could have passed for much older plus all my friends were 16 / 17 and it was all about trying

	to get into places. I was able to pass for 18 at the Harp Bar but I never had any luck getting into the Pound and plenty of times I was left outside !
Dennis	Fucking great @ amazing
Louanne	My experience was more in the 1980's. The Warzone Centre was very important to me as it gave me an outlet for the beliefs that i already held, which in relation to living in the North was about rejecting the sectarianism and being part of promoting a more pluralist society. I was also very interested in women's rights and an all round more inclusive and equitable sense of community. I organised women only space at the Warzone centre and when the band I was in toured I promoted the Belfast Abortion group who actively tried to support women needing abortions. There is still no abortion freely available in NI or Ireland as a whole today.
Frank	Living in a small village being a Punk drew a lot of attention...not always favourable.
Jack	Pretty good most of the time. Beat up a few times for being a punk but found the harp bar an unwelcoming place. We were told at one stage by a so called face on the scene if we came back to the harp bar they would do us because one of their girlfriends looked at my mate!!
Gerry	It was tough. Being that somewhat younger at the start and attempting to get to gigs whenever The Troubles were an everyday part of your life. My first actual gig was The Stranglers in September 1978 in The Ulster Hall - once my gig virginity was broken I tried to make as many of the 'big' punk bands that came over. The most memorable was the Siouxsie And The Banshees gig in '79. The gig was held up due to technical issues and didn't start until after 11:00 (usually Belfast's unwritten curfew hour). I stayed to watch SATB and The Cure - but left before the Outcasts played as the set was in reverse order due to the time. It was about 01:00 when I was walking up the road home - no buses, no taxis, no cars on the street at that time off night. I was confronted by two men and had to run

	<p>for it up the road. After a while having stopped to get my breath back I heard the pounding of feet again was resumed the chase all the way back to my mate's house (where I had stored my bike to get home). I later found out that these two men were probably members of The Friendly Society - a paramilitary chapter who beat up punks - probably to discourage the two sides of N.I. youth interacting. Maybe??</p>
Fionnuala	<p>brilliant, loved being different and having people look twice at us. the music was brilliant and spoke to us as teens in the troubles-even tho bangor was not as effected as other places it was stiil pretty drab and an air of oppression was palpable at times. it felt good to be outside the sectarianism and just hang out (and drink) with people who liked the same music as me. i made life long friends and most of my political views and moral stances originate from that time. it gave me permission to challenge the staus quo-i became veggie at 17- beki bondage and crass had an influence on that.</p>
Sheena	<p>we came into the scene around 1982, so a little later than some. tbh bands like sex pistols didn't really appeal to me, they were a manufactured band who had nothing to say that meant anything to me. I wasn't into destroying things, so bands like peace punks crass and dead kennedys had much more appeal. they wanted change and we were up for that too.</p> <p>obviously our image was seen as very different then, so we would have had a lot of stares and comments, and I got suspended from school for having a Mohican. we got beaten up once as we had stepped out of our 'area' and ran into some trouble.</p> <p>we hung out with older kids who were forming bands ,new era being one of them. they were very heavily influenced by joy division. and they got us into going to see other local bands like toxic waste, stalag 17 and asylum</p>
Julia	<p>Once my sister and I got interested in about 1983, we started going to Just Books to hang out after school. We met Petesy and others, and there was talk of setting</p>

	<p>up "our own Center." When I left school at 16, I immediately got involved with planning for opening up our own space, which we did two years later (Warzone). When I think back on it, I think that I was always a very serious organiser, I took my involvement with Warzone very seriously, I was very committed and reliable (I think anyway). I went to gigs and stuff, of course, but my real love was in being involved and doing work for the Center.</p>
Rick	<p>Energizing exciting liberating and dangerous!</p>
Maureen	<p>It was fun. When The Clash came to play Belfast they couldn't get insurance and the gig was cancel much to the uproar of a growing punk movement. There was a riot/protest which I had to explain to my parents as it was on the local news. I went to The Outcasts first gig and a riot broke out there too but that's when I new they were the band for me. Our crowd were chased out of a local working men's club when Ruefrefx were playing as they 'didn't like our sort' My world revolved around the Harp Bar, buying records and hanging out with the bands who were all my friends.</p>
Peter	<p>I was a few years older than most punks-I was in a band called the Lids with some friends of a similar age. We played a strange mixture of R&B, punk and New Wave. We did a lot of covers early on-In Dury, Elvis Costello, The Ramones, Talking Heads but wrote a lot of our own stuff. We played the main punk venues fairly regularly-The Harp Bar-The Pound-Queen's University, all in Belfast and gigged on the North Coast of Antrim quite a bit, where there was a different kind of music scene. We played various other parts of Ireland too. We tended to be off our faces most times, so the quality could be rough, but there was a lot of energy. The Harp was great-dirty, smelly, dangerous and vibrant. I was a bit intimidated by punks-because of the age difference and accusations of being an old hippy-but those fears vanished one night in the Harp when I was dancing in the small, cramped area in front of the stage to one of the main local punk bands-The Outcasts. My glasses fell off and the mental punks who were jumping all over each other all stopped until I found them and put them on again.</p>

	I drove double-decker playbus at the time and we turned up to play at the Harp in it one night when there was a fuel crisis. After the gig, we loaded the bus up with punks and drove around the deserted streets of the City.
Matthew	a cumulative fuck you to the violence and social conservatism that dominated everything everywhere. Empowerment, escape and energy that the older generations (even those in their 20s) just couldn't understand.
Aidan	Playing original songs in my punk band "protex".. I'm still playing in this band ..recently in Rome, USA, Belfast
Davy	Excitement Fear Fun Scene Feeling important Part of something big Incrowd Band member
Titch	Being Brought up in Newry there were very little opportunities for a punk. I was approached by the BBC in the early 80s to do a piece on punk in Newry (Newry punks or suburbanites on you tube) but you had to travel to Belfast to buy records, it was like going on a pilgrimage to good vibrations to buy records from the famous Terri hooley, plus Belfast had all the bands.
Gary	it was really frightening at times- i was very young- i had to get my mum to take me to the record shops and gigs.if you got a bus into town(which i did from 15 years old)you did not know if you were gonna get killed by a bomb or get the shit kicked out of you by the police-army or just the normal people;everyone hated us then;punks were seen as scum of the earth to the normal society. more so than the scum that were killing and bombing innocent people; was really strange
Fred	The early years from 1976 to early 1978 were exciting with new ideas and sounds to enliven my teenage years. Early gigs were electric with a real sense of feeling different from 99% of the general population. A release from the grim reality of the murderous conflict.

Spud	It was just something that was going on in the back ground for me until I was about 10 and got my first punk record
John-Paul	Liberating, Educational, fun
John S	Being punk was a bridge over a religious hatred and a way to drink to oblivion
Michael	Not really. Loved the music and think it helped make me socially aware (briefly involved Rock Against Racism and Sectarianism) but didn't go the whole bondage strides look and didn't do groups really.
John Morgan	Very exciting - local bands making music - meeting new people - great venues - sense of being part of something - seeing The Clash being photographed by NME in Belfast City Centre outside security gates
Derek	The Bank Robbers "fake" bank notes was a brilliant PR stunt. The gigs at the Art College in York St and The Harp Bar were amazing. and visiting Terry Hooley and his outstanding range on music.
Joanna	I lived in Coleraine - the punk 'scene' was more concentrated around Portrush and Portstewart
Rachel	Great fun, felt rebellious
Marty	It was the most enlightening experience I'd ever had - Belfast was a war zone at the time and punks seemed to be the only people who didn't give a damn about religion or politics - we all crossed the religious divides regularly and kids from all religious backgrounds were friends and most still are. We had to run the gauntlet of thugs all the time and we were regularly beaten up trying to get home from Belfast at night time - most punks experienced a fairly serious beating at some stage. We also regularly were stopped by the British army who were stationed in Belfast at that time but usually just to chat and find out what we were up to - many of them were about our age.

Tim	going to the Ulster Hall on the bus drinking cider, getting my nose broken at a Ramones concert,
Jim	A chance to break free from a very dull and boring and depressing life. I didn't want to work in a factory, go to church, or just accept things as they were - because things seemed quite insane - I mean the repression of family life, religion, conformity

1.4. What were some of your favourite bands or records?

William	The Pistols, The Clash, The Damned, Wire, The Adverts, The Stranglers, Iggy & The Stooges, The Slits, Siouxsie & The Banshees, X-Ray Specs, Penetration, The Vibrators
Tony	The Jam / Pistols / Clash / Stranglers / 999 / SLF / Outcasts / Rudi / Defects
Dennis	dk stiffs pistols clash explored oi oi oi and that's the lot iv had all there LPs
Louanne	I was very proud of the Warzone and Irish punk bands! Pink Turds in Space, Bleeding Rectum, Scorched Earth, older bands like Asylum and Stalag 17. I liked Brawl fro the South of Ireland. English bands that i enjoyed were the Subhuman, Rudimentary Peni, CRASS, Pleasant Valley Children. So many, it's difficult to name them all!
Frank	The Outcasts(Magnum Force), S.L.F, Sex Pistols, The Damned, Newtown Neurotics...
Jack	The clash the damned buzz clocks sex pistols discharge

Gerry	Local - RUDI were by far the best thing. Absolutely loved them (still do) and have since become friendly with Brian. The Outcasts were OK - but I hated SLF.
	Other bands from across the Irish Sea - obviously The Stranglers were the main one, but along with everyone else you dug The Pistols, Damned, Clash, Buzzcocks, Rezillos were quirky.
	US bands I liked were The Dolls, Stooges, Television - mainly The Ramones & The Heartbreakers.
Fionnuala	siouxsie and the banshees , buzzcocks, SLF, sex pistols of course, and local bands like rudi and outcasts. gen x . xray specs, undertones, wire,blondie, this could become a stupidly long list... pretty much most punk/new wave type bands or left field like talking heads etc
Sheena	<p>at first it was ska into crass, reality control, chumbawamaba , when they were peace punk at greenham common, dead kenedys etc. then I started dating a guy who wasreally into American hardcore so then I would have got into seven seconds black flag etc</p> <p>my sister was much more aware of the global scene and seemed to have many more records than me so by the time I was 18 we would have been listening to bad religion, bad brains and fugazi plus many others</p> <p>I always loved music that had a message.</p> <p>of xcourse by this time we had opened giros,. a punk centre and would have been meeting lots of bands from the uk who came over to play.</p>
Julia	I got involved with the scene during the Crass era, but actually always enjoyed more mellow American hardcore music. My favs: Shudder to Think, Lungfish, Reason to Believe, Descendents, Husker Du. etc. Also loved Snuff.
Rick	I am the Fly, How I like to Be Romantic. All types of music all punk genres everywhere.

Maureen	<p>Local bands I followed were The Outcasts, Stiff Little Fingers, Rudi, Ruefrefx, Stage B, The Androids.</p> <p>The Damned and Siouxsie and the banshes were my favourite English punk band along with The Clash, Sex Pistols, The Stranglers, The Slits and Penetration, I also liked Kleenex which were from Switzerland!!!</p>
Peter	<p>Anything by Talking Heads; Iggy Pop-Lust for Life and the Idiot albums; Elvis Costello-the first three albums; Ian Dury-New Boots and Panties; Television-Marquee Moon-favourite all-time album; Another Girl another Planet-The Only Ones; The Clash-esp London Calling album; Nick Lowe; The Pretenders; Gerry Rafferty-City to City album; all of Django Reinhardt's output; Patti Smith-favourite song was Kimberley, off Horses album; Are Friends Electric-Gary Numan; Thanks-i'll Eat it Here-Lowell George; One Size fits All-Frank Zappa; Safe As Milk-Captain Beefheart-and so on.</p>
Matthew	<p>Any local band - all local bands. Everything put out by Good Vibes. They were big brothers not strangers on distant TV screen - cocky bullying siblings. Plus the bands that had the balls to come to Belfast - Clash, Ramones, Strangers, Ian Dury.</p>
Aidan	<p>Clash and Buzzcocks. Ramones.</p>
Davy	<p>Ruefrefx Rudi SLF Outcasts The Skids 999</p>
Titch	<p>Stiffs, Defects. Ruefrefx, And of course the outcasts. And loads more.</p>
Gary	<p>local bands of course were rudi- outcasts -defects-protex- victim- SLF-(most local stuff was on the good vibes label) pretty boy floyd and the gems were great !! we did have some local covers type bands also. outside N.I - i liked the damned -999-clash etc,but very soon found ramones- stooges etc</p>
Fred	<p>Stiff Little Fingers - Suspect Device and Alternative Ulster were two of the best singles of the time from N.I. bands. Loved the Ruefrefx. Outcasts put on good</p>

	live shows and had a few good tunes e.g. Teenage Rebel. My own band Stage B put out the most original single "Recall to Life" at the end of 1979. The best British punk band was the Sex Pistols by a street. Siouxsie and the Banshees, Magazine, Buzzcocks, Clash, Gen X, X Ray Spex where other favourites.
Spud	I got more into 80's punk/oi! After getting the 'oi! The album' then I started trying to get stuff from all the bands on it
John-Paul	Toxic Waste, Asylum, FUAL, Crass, DK's
John S	Culture shock SLF, the Specials Madness etc etc
Michael	Slits, Raincoats, Ramones, Sex Pistols, PIL, Subway Sect, loved The Clash till I saw them live, Undertones, Buzzcocks. Essentially I was a pop kid and liked slightly off kilter pop.
John Morgan	The Undertones, Rudi, Outcasts, SLF, Starjets, P45, Big Self, Shock Treatment, Moondogs (post punk), Bankrobbers (post punk) Alternative Ulster - SLF, Big Time - Rudi, Teenage Kicks - Undertones, War Stories - Starjets, Self Conscious Over You - Outcasts
Derek	The Bank Robbers and The Undertones were best for me. My Perfect Cousin is possibly the best single I ever bought - it's still on my iPad, iPod, iPhone my Spotify favs.
Joanna	The Undertones, Stiff Little Fingers, Outcasts, Rudi, Moondogs, Xdreamysts
Rachel	SLF
Marty	I loved Rudi and the Outcasts, Victim, Pretty Boy Floyd and the Gems(the 1st punk Band I seen live in the Harp Bar in Hill Street).Protex, - most local bands were great! My favourite foreign bands were Clash, Ramones, Siouxsie and the

	Banshees, Buzzcocks, Adverts, Ruts, 999, Dead Kennedys and of course Iggy Pop.
Tim	Stiff little fingers, undertones, the jam, clash, buzzcocks,
Jim	At first, The Clash, Sex Pistols, Damned, Ramones, Later The Fall, Conflict, Flux of Pink Indians. In NI, Rudi and Stiff Little Fingers (especially)

1.5. Where would you go to meet other punks? Do you have any stories about those places?

William	Good Vibrations record shop, City Hall, The Harp Bar, The Pound
Tony	Caroline Music and the bandstand at Corn Market, Good Vibrations, Harp Bar, Green Briar
Dennis	The glue house long time ago
Louanne	Mainly I met other punks at Warzone and various gigs. I was quite shy so it was easier for me to meet people at gigs that I worked at! I knew about places like the Labour Club, Just Books, the Manhattan but I was too shy to go along!
Frank	Spud's Portstewart...+ Belfast
Jack	Paddy rays the harp plaza spuds
Gerry	A bunch of us hung out at my mate's house - his parents were pretty cool and let us drink cans of lager and cheap cider up in the converted attic room of this three-storey house. The walls were decorated with cuttings from the NME, Sounds, etc... with one wall dedicated solely to The Stranglers. We would hang out there off an evening. Saturdays we would hook up and walk into town. First stop Good Vibrations - then if we had any more money we might go down to Smithfield

	<p>Market to look around the second-hand shops looking at records and guitars, amps, etc.. Down to Caroline Music to look at the new releases. Occasionally we would head round to The Harp Bar Saturday afternoon Punk Disco - but being underage I was always wary of drinking in an actual bar. Unbeknown to me, half the place was my age or younger !!</p>
Fionnuala	<p>in bangor the local punks- the BBA- would meet at various places, manily to drink and listen to music on crappy tape decks, we had loads of places. the shelters at ballyholme, nickys tomb, the fir trees, the cricket pavillion, the bowling green, the library wall. we also went to gigs orgaised by local bands and thier managers ,like the co-ordinates (managed by colin bateman) ,draw funny animal,78% proof when me a nd my friends srated going to belfast we went to a club on victoria street ? its demolished now. im not great on remembering names. we saw citizen fish there (or the band he was in before that) i used to take my peteions for ending animal testing to those gigs to get signatures, met a few great people that way that became good mates.there was sense of belonging, we all wanted to look different but of course all looked quite similar overall but there was feeling that we wernt part of the proble, nobody really cared what your background was so long as you were into the music and werent a dick.</p>
Sheena	<p>at first we had a friend or two from school and we would go to gigs etc, but it was when we opened giros that we would have had a place to meet people every day. I worked in the veggie café and we would have cooked for up to 50 punks and misfits daily, then went to see bands every weekend. I t was a really amazing time</p>
Julia	<p>At the Warzone Center, Just Books, Paddy Reas then Laverys. Record shop that I cannot remember the name of.</p>
Rick	<p>Corn Market Belfast - every saturday fighting skinheads and mods! Lavery's Bar Belfast Palm Grove</p>

	Fern Lodge
Maureen	I started going to the Harp Bar in Belfast City Centre which became the home of Belfast Punk. The local punk bands all played there and we had a good punk scene during 1978-82 with The Outcasts, Stiff Little Fingers, Ruefrefx and many more. Punk changed everything and brought a lot of people into the city that was like a ghost town during those years with only the police, the army and the terrorists on the streets. I had a lot of fun going to house parties and meeting people from other areas of Belfast which wasn't the norm. The club brought catholic and protestant people together and politics was left at the door. The music gave us an escape from 'The Troubles' and an amazing youth that many teenagers didn't have because Belfast was being constantly being bombed and there were very few venues. The Harp Bar was a lifeline during the worst of time in Belfast. I now run the Harp Bar, Belfast facebook page to keep the memory alive.
Peter	Good Vibrations Record shop-run by Terri Hooley, who became a good friend. The Club Bar, on University Road; Lavery's Bar, in Shaftesbury Square; The speakeasy, in Queens University Student's Union building. Too many stories to single any out
Matthew	Good Vibes, Pound, Caroline music, Corn Market. Back bar at Lavery's. The Barney (back bar at Robinsons). School disco with band playing half way through - Protex, Zipps, Tin Openers
Aidan	Good Vibrations record shop and The Harp Bar.
Davy	Harp Bar Good Vibrations Records Strathmore Inn The Pound
Titch	Hill Street Newry, and Belfast City Centre.

Gary	we had a place called corn market;right in the centre of belfast. gigs were in the harp- the pound and ulster hall; all the big stuff was in the ulster hall(siouxsie and bands like that)record shops were good vibrations and caroline and smyths records. it was hard enough to get stuff over here;most of mine was done by post
Fred	Caroline Music in Ann Street Belfast was one of the earliest meeting spots, Du Barry's, the Harp Bar
Spud	Used to meet up in the town centre at the band Stand & outside Caroline music record shop, botanic gardens , lavery's back bar , the art college ,, fuck anywhere really
John-Paul	Art College Gigs, Giros/Warzone Centre
John S	Record shops botanical gardens lots of stories
Michael	Nope.
John Morgan	Good Vibrations Record Store, The Pound, Harp Bar, Queen's Students Union
Derek	I lived in student accommodation with my girlfriend Merrily and 2 sisters who were punks too - a lot of the folk at college were punks.
Joanna	Kelly's in Portrush, record shops, SPUDS
Rachel	Gigs
Marty	Record shops and Corn Market in the centre of Belfast before I could get into the bars - when I turned 17 yrs old I was able to get into bars - the Harp Bar, the Pound at the law courts. We met up quite a lot in the city centre subways before going to see local bands.
Tim	Good Vibrations and around Cornmarket in Belfast

Jim	<p>I travelled up from Armagh to Belfast, where my sister had student digs. Saw the Adverts (ist Belfast punk gig ever?) and Rudi. Later saw the Clash, Ramones, Eddie and Hot Rods. Lived in Dublin for a while and saw many bands there - all girl band the BoyScoutz were the best. Then saw Lurkers, many other bands. SLF came up to Armagh (I was underage - got booted out twice. Spilt half bttd of vodka down Jake Burns leg). So did the Good Vibrations tour with Rudi and the Outcasts.</p> <p>When I traveled up to Belfast, all the other punks were very friendly. There was no aggression.</p>
-----	--

1.6. How did you dress? How did you get your clothes or accessories?

William	<p>Before actual punk clothing was on sale I bought my clothes in any clothes shop that sold menswear and if necessary altered it, drainpipe jeans....white, black and blue. Black leather jacket (with pins)</p>
Tony	<p>I never went for the commercialised punk look - leather jackets / mohicans etc. I thought the whole point was to make your own clothes and look so it would have been taking bits away from clothes, adding bits in, wearing unusual stuff that looked out of place - my Dad's raincoat or second hand cardigans or jumpers with holes in them. I used to spray bleach on them or rip things off to make them look messy.</p>
Dennis	<p>Went 2 Belfast on the bus class</p>
Louanne	<p>I started off with back combed hair, progressed to a mohican (that I loved), then dread locks for a while. Eventually, I didn't feel the need to express myself in</p>

	this way though it was fun to make a statement through clothes, hairstyle and make-up. I'm undercover now.
Frank	2nd hand cloghes, swapped with friends..
Jack	Went to London seditionairies
Gerry	Initially it was low-key Ramones image (without the leather jacket) - torn straight jeans. dirty gutties a t-shirt (not even with a logo) and an old grey school jumper. This developed to DMs (especially due to Burnel) and the jeans becoming shortened. By the time I got a leather biker jacket for Christmas I was already dressing in all black in keeping with The Stranglers Meninblack image.
Fionnuala	i used to wear childrens kilts and fishnets with Doc martins, loads of stuff camr from charity shops and i did a lot of customising of clothes or making them from scratch. i do remember me a nd a mate removing lots of the toilet chains from school to decroate our home made bondage trouses etc - there was an announcement in assembly that if any more went missing they would involve the police... we stopped.. not that rebellious :D we used to go up to belfast or swap stuff with each other for things like studded belts and boot straps etc
Sheena	I always changed how I looked. most clothes would have been second hand, ripped up, dyed or handmade. I never bought from rip off or the back of the nme. I always thought that was a sellout I had a black Mohican through school, then I strted to shave it more, cye it different colours etc once I left school at 16
Julia	Can't remember where I got my clothes, probably places like Primark and second hand shops. I know I didn't buy clothes that were marketed for punks. I wore leggings or patterned tights, black skirts or shorts over the leggings, baggie t-shirts or hoodies. My hair was bleached blond for a long time.
Rick	Everything was handmade or stolen

Maureen	<p>I was my own person, hunting down clothes from second hand shops to give me an individual look, especially finding original 1950's clothes/stilettos/mohair jumpers. I sometimes made my own clothes and trimmed t-shirts with fur, lace, sequences, pins and putting studs on my leather jacket. A few of us made the trip to London and bought some clothes from Beaufort Market and BOY on the Kings Road, then as style changed and my hair grew I starting crimping and back combing it. Northern Ireland was very parochial and people stared if you dressed differently and there was a lot of heckling standing at the bus stop or walking round town. I stood out with my short cropped hair and skinny jeans which was the opposite of the style at the time. We all tried to have our own individual style compared with the uniform that punk became a few years later. One of the girls carried a kettle for a handbag.</p>
Peter	<p>Messily-I wasn't into hard-core punk styles. I liked more colourful, patched up things. My clothes usually came from charity shops or were recycled from my wardrobe at my parent's place and modified to suit. I remember wearing the lining of an overcoat rather than the coat itself and a diamante wasp brooch that a girlfriend had given me all set off with ripped skinny jeans, yellow and black canvas shoes and luminescent green socks.</p>
Matthew	<p>Couldn't afford to buy stuff - took my mum's sewing machine to jeans to straighten them, old jacket from jumble sale, cheap sneakers, did spend money on dayglo socks which I wore with my school uniform and badges under the lapel of my blazer.</p>
Aidan	<p>I didn't really buy punk clothes as a fashion. Just made some shirts and didnt wear wide trousers !!!!! Punk was more of an attitude in Belfast...fashion in london.</p>
Davy	<p>Leather Denim Gutties</p>

Titch	Bike jacket , bondage trousers, I bought my clothes from image in Belfast and depending on the funds Boy in Carnaby St [London]
Gary	BIG M boots- i saved up for a year to get them. bondage trousers ,t shirt and studded jacket with the damned on the back of it
Fred	Mostly in Seditiionnaires gear - travelled to London on the bus via Larne, Stranraer (Scotland) then down the full length of the country to London once or twice a year.
Spud	Just made yer own stuff ,army gear , bleached Jean ,dm's
John-Paul	Alternative
John S	Smelly
Michael	Like normal, [ex]cept for rejection of flares. Liked Talking Heads for their normal look.
John Morgan	Straight jeans, leather jacket, t-shirts - all from John Frazers in Belfast, couldn't afford to go to London like some others. Badges from Good Vibrations
Derek	I bought my clothes from charity shops - still do. I wasn't too outrageous in fact I kinda keep it all under wraps until night time. I was a graphic Design student.
Joanna	Fresh Garbage, charity/second hand shops - custom made clothes
Rachel	Luminous tight dresses, fishnets
Marty	I always loved bright clothes, pinks, greens anything vibrant - also loved to mix vibrant clothes with black. I would also regularly die my hair all types of bright colours. I loved drape jackets worn with creeper shoes and bondage trousers or even dm boots. Always wore lots of earrings.

Tim	mostly from older relatives, homemade and thrift stores also a shop called American Madness in Belfast
Jim	I got stuff from Oxfam. Never bought any 'accessories'. That was not on.

1.7. Where you interested in other styles of music or subcultures?

William	oh yes, I liked music from almost all genres - Rock, R&B, jazz, folk, classical, prog, experimental, ambient, industrial etc, the least liked would be C&W!
Tony	Punk introduced me to The Jam and through them I got into the sixties / Small Faces - The Who - The Kinks / Motown / Northern Soul so by 1983 I was totally involved in the Belfast Mod Scene and have been ever since
Dennis	Yip so so
Louanne	Yes, I was always interested in other music. I had a much older brother so I had access to all sorts of music from the 60's, which I loved. I also liked ska loads and reggae. I got a lot of hassle for not being a 'purist' but I didn't care. Those songs form the 60's were the pathway for me to punk music, one didn't have to cancel the other out.
Frank	Not at that time
Jack	Reggae
Gerry	Openly - NO. Too uncool to admit liking other music - they were all dinosaurs. This was Year Zero.
	Secretly - bit of a glam rock fan - Sweet were my favourite, but liked some Slade, Suzi Quatro and T Rex. Didn't know half the bands were into Bowie & Bolan\!!

Fionnuala	of course! i was a teen! i really liked the two tone/ska music and a bit of metal /rock (from my brother) .
Sheena	yes, I ve always been very open minded about music, I got into ska at 12, and then punk, and went through a bit of a hawkwind phase in my late teens.
	after punk though there was nothing that exciting, except of course for the grunge movement and I adored pearl jam and nirvana. io would still listen to them a lot
Julia	I didn't buy any other sorts of music. I've always loved New Wave (esp Japan) did that didn't go away when I got into punk.
Rick	Liked Ska music and liked to dress like a skinhead but fight fascists
Maureen	I loved soul music and before the Harp Bar opened our crowd went to The Trident in Bangor which mainly played Soul Music. It was weird with us all dressed as punks but dancing to Soul music. I still followed Bowie and played Roxy Music.
Peter	Yes-as before Django Reinhardt. I was always a massive fan of Jimi Hendrix and I liked blues and jazz-to a certain extent. Loved Tom Waits when he came along. I could always be moved by a good guitar solo but disliked the stadium rock styles of people like Lynyrd Skynyrd and Led Zep. I also liked and continue to like the Irish and Celtic music genre embodied in Planxty and the Bothy Band and the Boys of the Lough. Some of it was magical. I liked the Pogues when they came along, but not overly-just some of their stuff. i liked old blues music and some good R&B-The Stones (earlier stuff)-the Jess Roden Band. I liked King Crimson and Yes (secretly) as well. Also liked softer melodic folk-rock like Gerry Rafferty and Gallagher and Lyle and Lowell George. I liked Neil Young too-especially Rust Never sleeps
Matthew	Only punk -

Aidan	I liked glamrock and pubrock.
Davy	Glam Bowie Roxy Alice Cooper
Titch	At the time no. Punk was my life and to be honest still is.
Gary	yip; i liked glam rock- sweet etc.and i liked old ska. i grew up with an open mind. my mum and dad were not into punk- my mum could see the appeal to my age group- she was a cool lady- she liked the new romantic era when it came along- she was a fan of bob geldof(she thought he was a clever well spoken guy- she went with me to the boomtown rats gig in belfast just to meet him.and she came with me to the specials gig;
Fred	Bowie, Roxy, T.Rex, Sparks and other Glam Rock acts....Reggae...Soul and some disco
Spud	Ska,skinhead ,reggae ;and after a lot of drugs & glue pink floyd black sabbath ac/dc
John-Paul	Heavy Metal, Thrash, Rock,
John S	Ska ska ska
Michael	God yes. Jazz, reggae, African. Everything really.
John Morgan	Oddly enough I was in traditional Irish music bands before punk - David Bowie always there for me.
Derek	Oh yes, I was a Deep Purple, Led Zep, Rory Gallagher, Buddy Rich Orchestra fan - that's the drummer in me
Joanna	Yes - openly liked Abba, Fleetwood Mac and the Eagles, took 'stick' for that
Marty	Rockabilly, rock n roll and glam. And of course blues.

Tim	no
Jim	Reggae - post-punk.

1.8. What were your other main interests at the time?

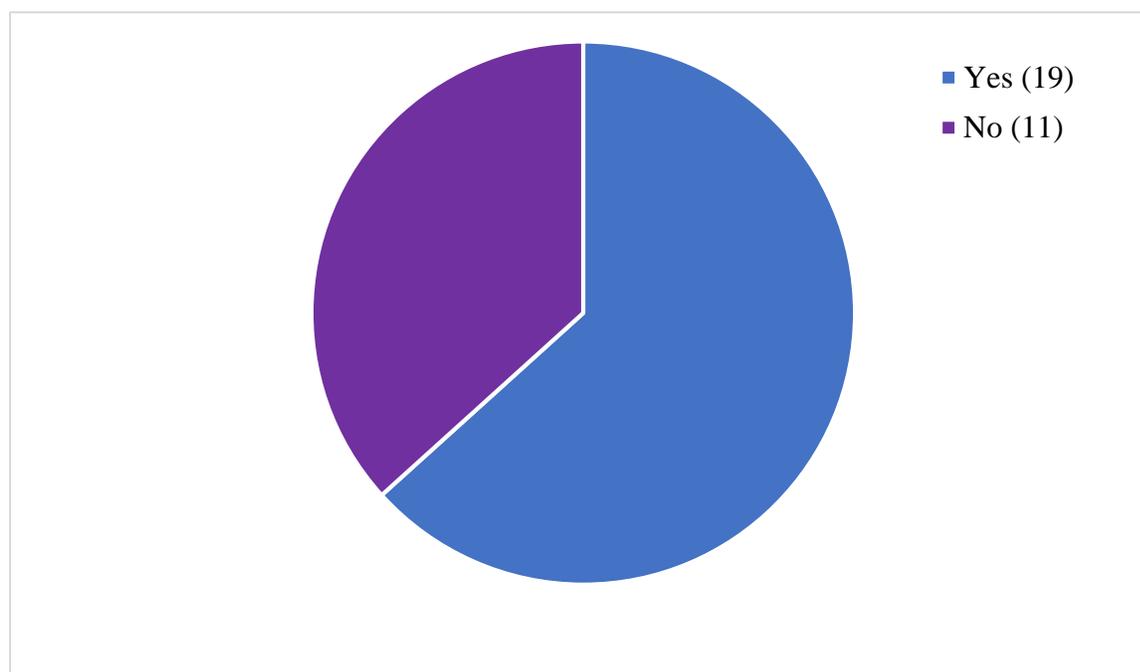
William	Music and concerts, travelling, being with friends and having adventures! Literature and art. Philosophy and history.
Tony	Football and girls !
Dennis	Work
Louanne	People! I've always been interested in how people are and how they struggle to make the best of things. Punk captured that, people trying to make the best of a bad situation in the North of Ireland. A generation of young people who did not want to accept the bigotry.
Frank	Reading...
Jack	CNN anarchy politics other than NI
Gerry	Football mainly - although as with most N.I. football fans it wasn't my local team I supported, but Liverpool.
Fionnuala	the arts, animal rights, womens rights, politics (as i understood them)
Sheena	well, working in giros took up most of my time, but I was always very active in animal welfare, we would have gone hunt sabbing, protesting against stag hunting etc, some direct action against fur shops and butchers etc. I rescued some dogs and looked after them , got them all their jabs and found them homes x so from I was 16 to 21, this, and punk music and being with pals was my life.

Julia	For five years, I worked at Warzone full time, every day. many nights and weekends. When I scaled back on that, I got a fulltime job and started promoting concerts with the Belfast Gig Collective. The job funded the promoting. And I did it at weekends and nights.
Rick	Politics, socializing and gigging
Maureen	I played tennis and squash.
Peter	I read as much as possible; i liked playing snooker and pool; taking drugs-mainly amphetamine sulphate in the late 70s; drinking; falling over; getting up again; art in general, including performing arts; sex; hedonism in general but on the cheap; pinball; asnd playuing music with anyone who was up for it
Matthew	Girls and sport
Aidan	It was nearly all music.....and girls!!!!
Davy	football
Titch	I was a fair runner won a European medal in Belgium in 77.
Gary	running- i used to run for miles and miles- i lived quite a bit out of town. i liked the freedom and running on my own
	Girls..art...film..football
Spud	Drink ,drugs ,drink ,drugs, and the procurement of women oh & tattoos
John-Paul	Martial Arts
John S	Alcohol
Michael	Reading probably, fillums [films].

John Morgan	Chocolate and girls as The Undertones said
Derek	Liverpool Football Club
Joanna	Art, Literature, Film, running, studying
Marty	All other interests subsided during my punk years
Tim	football, girls, skateboarding
Jim	Reading - the Beats, George Orwell, anything non-conformist

2. Life as a punk: backstage

2.1. Where you ever part of a band?



2.2. What was the name of your band, and where was it based?

William	Did Indigo Yell based in Newtownabbey
Louanne	FUAL - Fuck up and Live. We were based in Belfast. I was also in Malice in Wonderwhyland, also based in Belfast.
Jack	Unknown creed Carrickfergus
Sheena	we were never serious, we had the curse of the anarchist sausage dog, the tinaboppers etc. I played bass, it was just fun. we practised in the centre and played a couple of gigs x
Julia	Plastic Jesus, and I was in it for about a month.
Rick	Toxic Waste Belfast
Maureen	The band was called Urban Bitch. I screamed on a song called Comedy of Horrors.
Peter	The Lids-based in Belfast
Aidan	Protex.....got signed to Good Vibrations records then "Polydor"records..i then left school and toured with the band.
Davy	Shock Treatment Belfast
Titch	Suburbanites
Gary	the X-SPURTS
Fred	Stage B - Belfast
Spud	It never really left mate's mums garage
John-Paul	False Morality Lisburn

Derek	We were based Belfast, it wasn't a punk band though. It was a touring rock band.
Marty	Stillborns - Belfast

2.2. What were your motivations for joining a band?

William	exciting thing to be involved with, I loved writing lyrics and attempting to sing! Working with musicians and friends, gigging, travelling
Louanne	It was another way to communicate what I felt was important. Music was the a very effective way to communicate and make connections. This was before the internet of course, so your tapes and records could be sent out all over the world. Fanzines would request interviews and articles as well. It was also fun being in a band and having the opportunity to travel/tour around a bit and meet other people. It helped to raise the issues that we faced living in the North of Ireland that wasn't really covered by mainstream media.
Jack	Nothing else to do wanted to make a difference
Sheena	changing the world lol x
Julia	I was asked. It was never really my thing.
Rick	Search for an alternative politics from mainstream sectarianism
Maureen	My boyfriend at the time was the singer and they thought it would be a good idea to have someone scream on a song and I was put forward. I screamed very well.
Peter	I had been playing the guitar for years but wasn't good enough (in my own estimation) to play to a good enough standard. Punk lowered the bar and helped me, along with everyone else, to get the courage up to go out and perform. I

	met a few old friends at an Elvis Costello gig in Belfast in 1978 and we decided to form a band.
Aidan	A passion for rebellious sounding music. Not much else to do in war torn belfast if you didn't like sports.
Davy	Been in a band from 14 - seemed logical - didn't need to be a guitar virtuoso
Titch	I loved music and started a band to promote punk ,I always remember a quote from Tony Blackburn slagging off punk saying it was tuneless and non melodic, how fucking wrong was he.
Gary	i wanted to be in a band, my mates also wanted to be-so we started one; we rehersed quite a few times in house and garages and split up a week before the first gig. i was gutted when we parted.we did have tapes of rehearsals but i dunno were they went
Fred	To contribute something different to the Belfast scene
Spud	Parties
John-Paul	Political message of anarchism
Derek	I wanted to be famous
Marty	To play punk music hard and fast

2.3. What kind of venues did you play in? Did you ever record anything?

William	local community hall, town hall and a few bars/night clubs. No commercially released recordings
---------	---

Louanne	We played all over Ireland and did a couple of tours round England. We recorded an album called FUAL - Fuck Up and Live. We mainly tried to play venues that didn't rip people off or have security/bouncers. We organised a lot of gigs in Belfast for bands and would have played sometimes too.
Jack	The Orpheoud, spuds local venues in Carrick
Sheena	we played in the labour club and no we made no recordings
Julia	We supported Ripcord at the Art College. I can't remember what else.
Rick	local venues. European Tours yes several releases
Maureen	There were very few venues at that time. Urban Bitch played in The Pound Club and The Orpheus. Unfortunatley they never got to the recording stage.
Peter	I listed some of the venues earlier-they were mainly bars. One of the venues was the Harp Bar-famous in Northern Ireland as the spiritual home of punk. the Pound music club was another good venue. They were both unsanitary dives but that was perfect. Other venues included University bars and clubs in Belfast, The North Coast of Antrim and dublin. We played a republican club in a very republican area of Belfast one night. Our bass player was from the area and he organised the gig. As the other three of us in the band were protestant, it was very scary territory for us. As a symbol of our punk credentials our bass player wore a red, white and blue football scarf throughout the gig. In the political context of Northern Ireland that is pretty much equivalent to suicide. He was ok, though, beaue he knew everyone in the audience and his family were well-respected. The singer and myself died a thousand imaginary deaths that night-especially when were asked to play the soldier's song-the Irish Republican National anthem-after the gig and didn't know it. We recorded one single, which never got released as such, for Terri Hooley. It came out on a punk compilation called Good Vibrations. Teri also paid for studio time for us to record maybe an album's worth of material. Again, this never came out. The

	master tapes are still in existence, somewhere. Spit put out another compilation featuring a few tracks that we recorded for Downtown radio in 1979, but i have never got round to getting a copy.
Aidan	The Harp bar Belfast. also youthclubs...church halls...anywhere we could!
Davy	harp Bar , Pound Club , University Circuit - pubs and clubs all over Ireland
Titch	Pubs in Newry, Armagh the white rock leisure centre backing up rebel so I returned the favour by getting us a gig on the roof of Newry arts centre, one sunny Saturday in 83, which led to the resignation of the head of the arts council in Newry. We have a demo recorded under our current band, the scrotes.
Fred	Harp Bar, The Pound, Ulster Hall - recorded one single "Recall to Life / Light on the Hillside" on Shock Rock label in 1979
John-Paul	Pubs, Fleskwater Festival, Giros (rough recording on a comp tape)
Derek	Festivals, pubs, parties.
Marty	Harp bar - only ever taped ourselves practicing in my Bedroom

2.4. How did you get your instruments and equipment?

William	as a lead singer my purchase was a microphone! All the other musicians owned or borrowed their gear.
Louanne	I was the singer. The rest of the group had their own instruments. Part of the Warzone centre included a practice facility and venue so we could support newly starting up bands.
Jack	Bought them?
Sheena	we borrowed them from other bands, everyone trusted each other and shared x

Julia	N/A
Rick	Borrowed and liberated
Maureen	Some of the band bought their instrument with student loans and on hire purchase.
Peter	My dad lent me the money to buy a guitar-a black Ibanez- and a Marshall amplifier. We either rented pa's, cadged them off other more successful bands or used house pa's when we could until we started to earn enough money to buy our own
Aidan	Borrowed equipment. I had a cheap guitar.
Davy	Saved up
Titch	Hire purchase from a not so very cheap shop in Newry.
Gary	the drummer (basil) was from a rich family. BRIAN(brain) had a guitar and the bass player i cant remember were from well to do families- i was poor so i was the singer amps were hard to borough [borrow] - you could plug into a hi fi then and get a little noise LOL
Fred	Borrowed money from my family
	None
John-Paul	I was singer but we all had guitars and amps etc
Derek	First kit was given to me. Then I got a job and bought a Premier Drum Kit from Crymbles Music in Belfast, cymbals I bought on HP from Harry Baird Music on the Shore Road, Belfast. My sister sent me a Ludwig Supersensitive Snare drum from America as a birthday present one year - still have that bad boy.
Marty	Rented, borrowed , Hp.

2.5. What were your relations with other bands?

William	Yes and no, we knew who we were better than!
Louanne	I think that it was supportive with a bit of good humoured rivalry!
Jack	Good apart from the Belfast bands
Sheena	it was all fun, everyone just pooled together and put on gigs and enjoyed themselves, there was no rivalry
Julia	We were all friends.
Rick	Yes mainly the anarcho punk scene
Maureen	All the bands at the Harp Bar were friends of mine and each week a new band would start. There was some rivalry between some of the bands but mostly everyone got on as the scene was 'we are all in this together'.
Peter	Relations were great-it didn't seem to matter what genre you were in. I made some great friends, did impromptu jams on stage with members of other bands and generally had a great time. There was a fantastic feeling of community and solidarity among members of bands in Belfast.
Aidan	A mixture of rivalry. Some bands got on well...much jealous[y] for those who showed signs of success.
Davy	A bit of all of these
Gary	solidarity. we were all trying to have fun although we were knee deep in all the shit that was going on
Fred	We didn't feel in competition with them..We were very different from the stereotypical punk band. Got on well with most bands.
John-Paul	Solidarity-mates

Derek	Mainly solidarity but there was a rivalry too.
Marty	We got on well with other bands

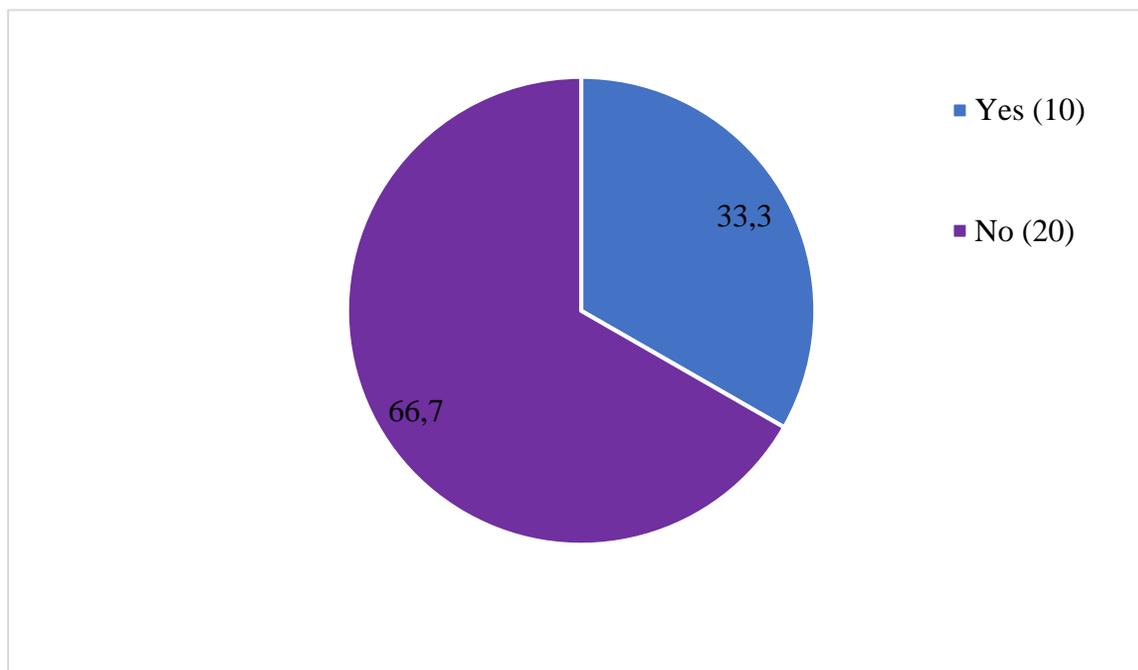
2.6. Did any band member come from a different community or social class?

Titch	Yes
	Yes
William	Yes, a mixture of working class and middle class.
Louanne	Yes, the band represented what we believed in. Members came from different religious traditions (which we had all left behind) and a mixture of social class too.
Jack	No all working class white
Sheena	oh yes, everyone was from all sides of Belfast, giros was about catholic and protestants, black and white men and women all coming together. there was no sectarianism
Marty	Yes.
Rick	Yes we all came from differing backgrounds with one uniting aspiration
Maureen	Rudi, Stage B came from protestant working class East Belfast, The Outcasts from posh South Belfast, Ruefrex, Stiff Little Fingers from North Belfast and The Ex Producers from catholic West Belfast. When the Harp Bar opened there was more of a mix of class and religion in the new bands. As a people we all gelled into one group ignoring the politics at the time and not being dictated to

	from the paramilitaries as to who we should socialise with and what clubs we should go to.
Peter	Well as before-our bass player (and our drummer) were Catholic, both from Republican areas of Belfast, and myself and our lead vocalist were Protestants, probably from a slightly more middle-calss background as well. We had both gone-to and both been expelled from-the same Grammar School, though we were about 3 years apart in age and hadn't known each other at school.
Aidan	Punk was cross community and mixed religion.That was positive for me.
Davy	No and yes
Gary	50/50
Fred	We had both "catholic" and "protestant" band members although I don't like to categorise in that way. 3 of us came from working class families and one from perhaps a middle class family.
John-Paul	Was mix of working class and middle class
Derek	We had 2 students, 1 ex soldier, a classically trained keyboard player but we all came from working class families.

3. Fanzines

3.1. Where you ever involved in the creation of a fanzine?



3.2. What was the name of the fanzine? What was the nature of your involvement?

Louanne	Warzine. It was collectively run and written by various members of the collective. i don't think I wrote anything too interesting. I used to do recipes!
Fionnuala	we wrote and produced one edition of a fanzine,it had articles on the origins of anarchy, music reviews and other political comment, cannot remember what the hell we called it tho! i do remember we did two covers -i did one and my mate did the other there were 3 females and two blokes involved but the women were the main contributors- didnt manage a second one. also would have read fanzines taht were ahnded around -sniffin glue? may have been one of them also mere pseud mag

Sheena	anxious. we made it, wrote the articles and got it printed, sold it and then wrote to all the people who wrote to us and answered back. rememeber there was no internet this was all hand written letters
Julia	Anxious--I wrote it with my sister and another friend, Valerie McVeigh.
Rick	We produce many different fanzines, we mainly produced
Matthew	No recollection - wrote a couple of reviews of friends bands
Davy	Treatment Scene - more of an information sheet
John-Paul	Cant remember my brother made one i wrote for it
Jim	I wrote to Gavin Martin, also other fanzines

3.3. What were your motivations for the creation of a fanzine?

Louanne	Warzine was a news sheet I suppose and it was useful to send out to people who contacted us from all over the world. They could see what was happening in Ireland.
Fionnuala	we wanted to encourage others and also to take a more intelligent approach to the music and the politics- olde english cider is great but doesnt actually change anything. we didnt have a clear vision and there were a lot of disagreements about what should be in it etc- in hindsight i think the women should have gone it alone but we didnt
Sheena	we wanted to get our views across to everyone. It was very important to change things then. this was 1980s, thatcher was in power and fighting for your rights was very important. we had lots to say

	no sectarianism, rascism, human rights, animal rights were all really important. and of course reviews of the bands we had seen that month etc
Julia	Creative outlet, expression of ideas, boredom, looking for a community.
Rick	solidarity with young people
Matthew	Seeing my words in print - wasn't cool enough to be in a band but I could write!
Davy	Band promotion
John-Paul	Article called Societies Chains
Jim	Always wanted to write

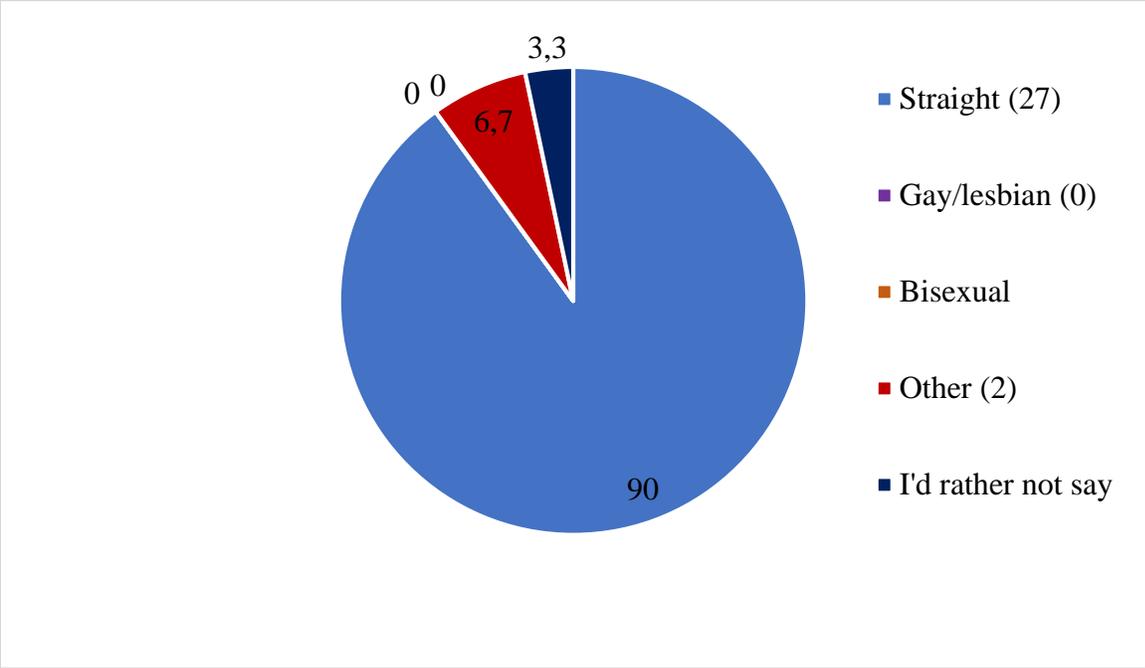
3.4. How did you access equipment to create or spread the fanzine?

Louanne	I think that we had a very old computer and printer. We also had access to a photocopier via a centre for unemployed people. I didn't really have any part in compiling it.
Fionnuala	my best mates dad had a copier, the old type that gave you a purply blue copy? he let us print about 50 copies- we sold them all and people gave us good feedback
Sheena	well, we bought a typewriter from our mummies catalogue, and then the caretaker of the local school printed our first few copies secretly for us. then we had enough money from selling them to afford to get them printed properly in a print shop x

Julia	Actually, our neighbour up the street let us print copies at the primary school around the corner. Later issues we paid for printing but I don't recall where. I think we broke even.
Rick	we blagged everything and were very creative
Matthew	Sent my articles to the editor
Davy	Local print shop - Just Books
Jim	Didn't have equipment.

4. Sexual orientation

4.1. What was/is your sexual orientation?

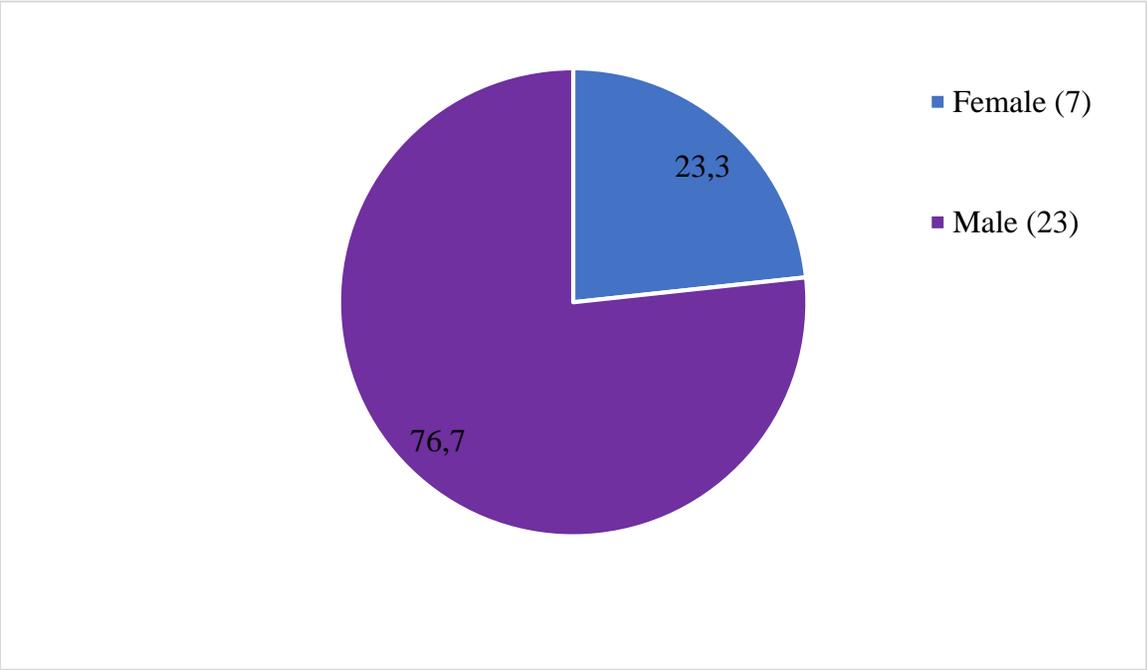


4.2. If LGBTQ, did you feel more accepted in the punk scene than in NI society as a whole?

Sheena	I cant speak for others , but there was no discrimination for anyone from any backround or sexual orientation. however, it seemed like not as many people came out in the punk scene so I reckon it must have been hard x
Maureen	The gay/lesbians at the time were made welcome at our club. Even if they weren't punks but had punk friends. Likewise we were always made welcome to there club as there were very few places let us in dressed how we were but The Chariot was a great place where people could relax in the safety of their own sexual orientation. It was very underground and dangerous for them and most people knew who was straight, gay, lesbian and protected each other.
Jim	It was more accepted, I think. Less sexist bullshit.

5. Women in punk

5.1. What is your gender?



5.1.1. [Women only] What was it like being a woman in the NI punk scene?

Louanne	Women were very active in the punk scene and took an active role in setting up and running the Warzone centre. We were involved in bands, organising gigs, running the cafe and silk screen printing workshop. For me, the punk scene was about respecting people generally. I was very interested in promoting women only space and organised women only events, as well.
Fionnuala	generally good, it was more acceptable to be vocal and not just be in the background. especially at gigs, we got up and danced with the boys, and women were accepted into bands - i cant play or sing so never tried- i got a lot of confidence from my female punk mates and dressing like i did you had to hold your head up and take the inevitable comments with good humour, i think it made me a more out spoken and confident person
Sheena	I never found any problems, you came across a few sexist punks but in general the guys we hung around with were very respectful to women and treated us very well
Julia	I would say the question for me is "what was it like being a woman who was involved with organising and planning"? I always felt that the punk men were only interested (romantically) in women who were meek and behind the scenes. I was always treated like "one of the lads" even though I didn't always want to be treated that way.
Maureen	Being a young girl in the NI Punk scene was great. We were treated as equals and also brought a certain amount of glamour to the scene.
Joanna	Friends and family viewed it with a mix of fascination, irritation and ridicule. I was asked why i didn't like pretty dresses like my sister? I dressed androgynously, although I wouldn't have known that at the time (had always been a bit of a tom boy). I suppose I as quite creative and was in to writing

	poetry (influenced by John Cooper Clarke, Beats), songs etc and although never in a band, I would mess around on my brothers bass and drums. My friendship group were quite conventional - I think they would have liked to have been more outrageous but lacked courage. I didn't really care - although I think it upset my mum and dad sometimes, other times they thought it funny. My boyfriend from 16-18 was a punk, and we influenced each other largely in terms of music, art, clothes and paraphernalia.
Rachel	Some of the other women were scary!

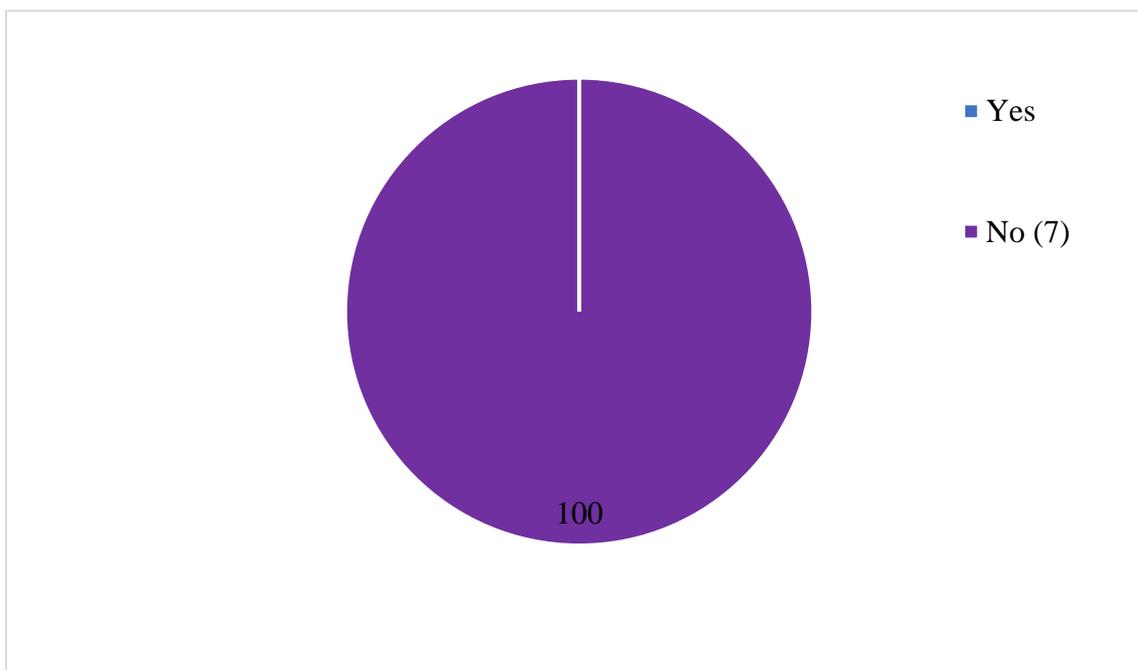
5.1.2. [Women only] How did people react to your involvement in the NI punk scene?

Louanne	My parents didn't understand or like it! Other women were curious and attended the women only space (cafes and discos) that I helped organise. Generally, the wider community may have thought that we were all a bit weird and sometimes I would get quite a bit of hassle walking about the street when I looked noticeably different.
Fionnuala	my mum told me once she was jealous as she told me she would have liked to dye her hair pink :D my dad always was proud of me, there were only 2 occasions when he said 'youre not going out like that, once when i had black lip liner and another when my skirt was too short - he was right on both counts with hindsight and because he didnt make a fuss usually i complied. my brother was a bit of a hippy and his mates thought i was cool. school were typically conservative and my mates and i got some comments about hair etc but we did tone it down fro term time. generally people were interested and the ones who bothered to talk to me instead of just judge me were usually positive. some women(and males) assumed that the short skirts etc meant we were 'easy' not the case at all.

	<p>i was cool. school were typically conservative and my mates and i got some comments about hair etc but we did tone it down fro term time. generally people were interested and the ones who bothered to talk to me instead of just judge me were usually positive. some women (and males) assumed that the short skirts etc meant we were 'easy' not the case at all.</p>
Sheena	<p>my parents were a little ashamed at first because we looked so different, but they knew we were good girls and didn't get into any trouble with the police or get into fights or anything. we were bright girls and did well and school and were polite, so I hope they were proud of us x</p>
Julia	<p>All my friends were punks. My mum was a bit worried but saw how committed I was and was supportive. My dad was always great. EG He dropped us off to see the Subhumans in 84 (?), I was about 14, and gave us money to buy a pint before we went in. He was a mechanic and did a fair bit of work on both the warzone vans over the years (between about 1985-90).</p>
Maureen	<p>I got my long hair cut to one inch long the day The Clash came to Belfast and my granny didn't speak to me for months. My mum was fine about it and if she was 17 she would be doing the same thing. (She was an Elvis fan) My dad couldn't understand any of it but was happy to give me lifts to gigs etc.</p>
Joanna	<p>I had my hair dyed shocking bright red - my school principal (a nun) wanted it dyed back but my mum surprisingly) stood up for me - saying it was a mark of creativity. I was allowed to keep it that way. I was a top pupil so i seemed to get away with it - I was particularly good at English Lit. I was also very tall</p>

	@for a girl' which seemed to make me stand out - sometimes I'd just resort to jeans and tee-shirts.
Rachel	I just went to gigs, didn't dress punk otherwise. A closet punk?

5.1.3. [Women only] As a woman in the NI punk scene, did you ever feel excluded from anything because of your gender?



5.1.4. [Women only] If so, could you explain why?

Fionnuala	it may be because i was a bit oblivious generally or i just ignored any disent but i never really felt i couldnt get involved if i wanted to
Sheena	I never experienced that, luckily x
Julia	Not really. I was in there doing stuff with the lads though.

5.1.5. [Women only] Compared to 1970s/1980s NI society as a whole, do you feel women in the punk scene were worse off or better off? If so, could you explain why?

Louanne	Generally, women were included but that came from us making a place for ourselves. We didn't wait to be invited to join. However, the opportunity to be part of something was a possibility.
Fionnuala	when i look back at that time i really dont think my contemporaries who were more mainstream had the same opportunities or belief that they could take control or influence change, but thats my outsider perception , they may view it very differently
Julia	I don't feel qualified to answer this. I'd say about the same.
Maureen	It was fine but times were difficult anyway. Punk was an escape for a lot of creative females who didn't want to conform. It required a bit of effort as there were no relevant clothes shops and we all respected each others style. There weren't many girls in the bands but in our heads we were all Siouxsie Sioux so that didn't matter.
Joanna	Difficult - I didn't really think of it in those terms - I was certainly a young feminist and took part in protests, street theatre etc as a student

5.1.6. [Women only] Compared to NI society as a whole, do you think the NI punk scene was 'macho'?

Louanne	In a way, yes. There were residues of of a fairly sexist community originating from the conservative notions of religious persecution of women. People were trying to create something different and sometimes we got it better than other
---------	--

	times. Overall, though, I think that there were real attempts to be different from macho posturing.
Fionnuala	not particularly, there were the few macho guys but you get that everywhere. mostly the guys were open to women being involved or at least to giving the idea air time even if they didnt really go along with it. i think having strong female punk icons was really helpful, they werent just pretty girls singing pretty songs- ply styrene springs to mind so does siouxsie . im fairly bolshi anyway and my brother have always been supportive as has my dad so i probably met the world with an expectation of i will be accepted and treated as an equal (there may be a bit of rose tinted glasses here as well)
Sheena	I think there were definalty macho guys, especial;y in the mosh pit. guys would hog the floor, but we just got straight in and danced too, we would get thrown around and weren't too worried about that. I enjoyed hanging out with guys because I only had a sister so I really enjoyed the cheeky banter that they had. there were no unwanted advances, or unwanted attention, evetyone for the most part got on x
Julia	I'd say about the same.
Maureen	I don't think it was macho. Some of the guys would have got into fights but it wasn't about being macho it was because they were punks. The paramilitaries thought they were macho and we did everything to go against that.
Joanna	No
	No. It was egalitarian

5.2.1. [Men only] In your opinion, was the NI punk scene liberating or restrictive for women?

William	liberating...absolutely. Especially in a place like Northern Ireland, replacing the hippie scene from a decade before! Wearing what they liked....edgy, sexy, mix 'n match. Politically and socially aware.
Tony	Yes I think it was - girls were equally as important and the difference with punk girls was that you could have them as friends rather than just girlfriends
Frank	Liberating, the Punks accepted everyone no matter who or what they were unlike society as a whole.
Jack	Liberating knew some powerful women
Gerry	Probably liberating, but cannot comment any further.
Rick	For a while it was then it became entrenched in Nationalist Politics with predictable results
Peter	I'm not sure-I feel that it was likely liberating, but that was the nature of punk as a whole. So, overall, it may have helped young women in general as the punk women of the late 70s seemed to be much stronger, less self-submissive women than tended to prevail in NI society. To me, it felt that punk women were more forthright than some of their predecessors. Of course i may be talking utter bollocks-better asking a woman, I think.
Spud	Liberating, we were all equill
Derek	I thought it was liberating
Marty	Liberating
Tim	Liberating

Jim	Not sure about NI, but the Boyscoutz were a huge influence in Dublin, as were the Slits in UK, and that influenced NI too.
-----	--

5.2.2. Compared to 1970s/1980s NI society as a whole, do you feel women in the punk scene were worse off or better off? Could you explain why?

William	Their was a greater sense of personal freedom to do, say, go and and be whoever you wanted to be. Punk was anti-establishment by nature. We questioned the aspirations of getting a job, getting married, having kids, buying products on HP, keeping your head down!
Tony	Because of the fact that people were all looked on as equals - we were all out to look after each other
Frank	Women involved in Punk took risks and showed other women they could achieve what they wanted..
Jack	Not much has changed strong women then and now?
Gerry	Cannot comment
Rick	They had confidence to say fuck off to the dominant masculine bullshit
Peter	Hard to say-except that I think they felt more empowered as people both on an invidual and collective basis. i don't know if they, or any punk, felt more empowered within society as a whole-but then punk was more about rejecting fucked up social values. It was a bit nihilistic in that way in the early days and intimidatingly exclusive at first. Punks were very close-young people choosing to shake off the frightening grip of the paramilitary bastards who controlled the place. There was something very tender about the way young punk kids looked out for each other. They were family and prepared to love and protect each

	other-maybe that sounds overly sentimental but I saw many examples of it. And they were nowhere near as exclusive as they seemed-a lot of them just didn't trust others until they got to know them. But that has always been true of teenage rebellion.
Matthew	Punk was as male dominated as the rest of society - can't think of a girl band...
Gary	they had protection when with us- general public in early days were cunts !!!!
Fred	As with the males (in the earliest of days) there was a better mix of people with open attitudes than in the general society existent at the time
John-Paul	Feminism was a very active philosophy
Michael	I think punk helped to start to chip away at particular conceptions of masculinity/femininity and issues of sexuality but wasn't quite the revolution as it was made out to be. But as a heterosexual male, probably am not best placed to definitely comment.
Derek	Women in NI in those days didn't have the voice they have today.
Marty	Any punks were viewed by most people as lowlife regardless of gender and were treated accordingly
Tim	we were pretty open to everybody regardless of religion, gender etc.
Jim	Everyone was more free to be themselves, not be judged

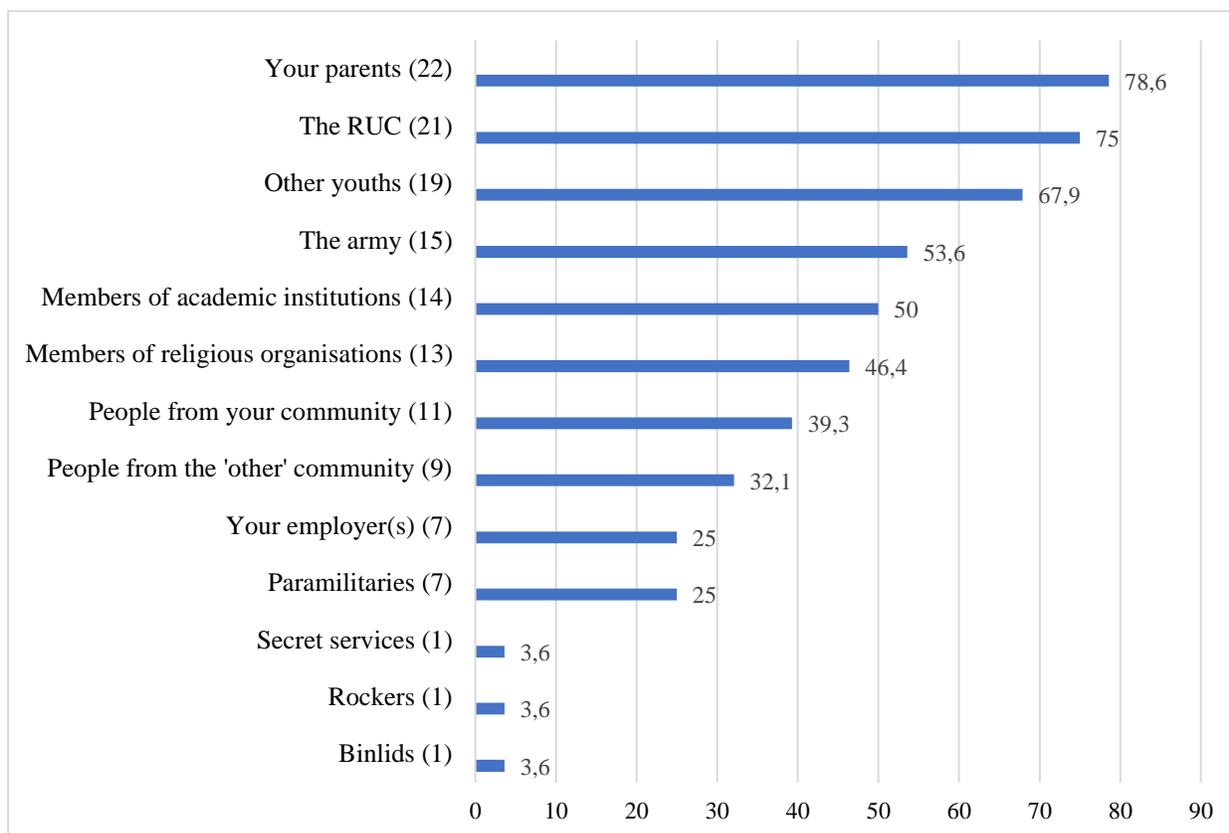
5.2.3. Compared to NI society as a whole, do you think the NI punk scene was 'macho'?

William	only in the sense that male punks (and female) were more 'in your face' direct and unafraid to show anger, be loud or scream, or any natural human outburst, unashamed of doing this in public
Tony	No - in fact I knew some punks who were beaten up just because they "looked like queers" in the eyes of the spides. There was a bit of it going on in terms of pretending to be aggressive and live up to the punk image but that was mostly teenage posing more than anything
Frank	No
Jack	Not compared to ni [Northern Ireland] no
Gerry	In my opinion, compared to NI society as a whole the punk scene was a breath of fresh air and women were not treated any different than anyone else - unsure how this reflects in other parts of society. Could be an age gap thing though?
Rick	Kind of but not quite! There were macho assholes but anarcho punk dealt with this very well and diffused the ego! Most of the time!
Peter	No-it looked macho but it was far from it. Big frightening-looking bastards in leather with pins through their faces who would help you out at the drop of a hat. I think young punk men had a healthy respect for women too. The facade was just image-reallyfor the rest of the world. Real macho nonsense wasn't very well thought of, as far as I could tell
Matthew	No more and no less - do recall TRB playing the ulster hall. SLF were the support band. It was their first gig back in Belfast after leaving for London - there was a mass walk out when TRB played glad to be gay - the punks didn't want to be associated with that scene!
Aidan	For some teenagers it was. not for me and my friends.

Gary	i never felt it was macho. we all cared about each other- we all wanted to have fun.one thing i would say is- even though punk here broke down the religious barriers- it did not always go that way;with lots of booze there were still seperate groups at times and a lot of older punks used to be very aggressive to us young ones-they used the macho thing to push us around !!!
Fred	Not in the early days - if anything the opposite was true. Became more macho with subsequent waves from late 1978 onwards IMO
Spud	Maybe;we were a bit mad,especially if we were away anywhere outta Belfast
John-Paul	no
Jim	Not at all
Michael	I think it was reflective of the wider society but I wasn't really part of the scene so can't definitely say.
John Morgan	At times it was in terms of some bands but generally my wife (then girlfriend) loved the scene with me
Derek	I don't think anyone cared about 'macho' then - punk wise. but there were other things going on that were definitely 'macho'... the paramilitaries etc
Marty	I don't really know?
Tim	no

6. Reactions to punk

6.1. Because of your participation in the punk scene, did you have ever run-ins with the following people or insitutions?



6.2. If so, could you describe your experience?

Tony	The RUC and the army hated punks full stop - thought we were all troublemakers so we all had general harrassment from them. Personally I was never beaten up by them like many people were but it was an attitude that made you feel like it could happen at any time. School was hard because lots of punk stuff like spikey or coloured hair or offensive badges and coloured jeans were all banned from my school so it was a battle to get round it.
------	--

Louanne	My mother hated it because she felt that I was rejecting my background, particularly my faith background. She was right. There were issues with skin heads who used to cause a lot of violence at gigs. There were ongoing issues with the RUC who also caused violence at gigs and beat people up. The British Army would stop and search you. I didn't personally have run-ins with paramilitaries but many friends did.
Frank	Some people in the Catholic community saw the punk movement as pro British (why? I don't know)
Jack	Beat up by udr arrested by police
Gerry	The RUC would stop you to ask questions (P-Checks) but that was really just part of NI society and punks were a 'bit different' so may have been hassled just that bit more - but also it was seen as a bit off a laugh getting hassled by the police. Real Anarchy in the UK.
	Parents and School were going on about the way I dressed - "You can't go out like that" and "What will the neighbours think" - with school it was dress codes and uniform issues.
Fionnuala	ruc were a constant pain, i remember sitting with a bunch of mates ,in a wood away from people so harming no one and a land rover of ruc turned up , beat all round them , i remember being dragged over something and cutting my led, also watching one of them jumping on a six pack of beer just to destroy it.. deliberately targeted us as punks. local evangelical types would either tell us we were going to hell or try to convert us. i also got beaten up by mods and there was a sense of definate groups -this became much less as we got older and wised up and became less concerned with image and more interested in being ourselves- not a tick box punk

Sheena	<p>parents would have generally tried to make us change our image, but they gave up once we left school</p> <p>other youths would shout abuse and once we got beaten up when we were 13 the police raided a party when we were 17 and beat everyone up, it went to court and we got conditional discharges but it was a discriminatory attack which left many of the men very badly beaten. things have changed now</p>
Julia	<p>My parents, esp my mum, didn't like the way my sister and I looked. We were also once beaten up by a group of kids, but that was more of a religious thing than a punk thing.</p>
Maureen	<p>Getting chased out of a Ruefrefx gig at a hard line protestant working mens club was very frightening for a young 17 year old girl. They didn't like us because we were punks even though the band came from that area. They chased us in black taxis and two of the guys were badly beaten up and ended up in hospital.</p>
Peter	<p>It was hard to avoid the army and the RUC on the streets of Belfast at night- mainly becaue there was no one else around. People would leave the Harp Bar, which was well inside the cordoned off city centre area, and have to pass army patrols and prowling police landrovers just to get out of that part of town. And there was so little night life that you stood out like a sore thumb if you were seen enjoying being alive on the streets of Belfast late at night. I wasn't picked on for being a punk per se, mainly because I didn't fit the punk stereotype, but i did get pulled several times just for looking suspicious. Paramilitaries were always slithering about and sometimes our paths would cross.</p>
Matthew	<p>Too many...</p>
Aidan	<p>Punk seen as bad in schools , negative with parents and religious people...Police hated us!</p>

Davy	Beaten up by Hells angels because they didn't like our brand of music
Titch	I wish I could relive it all again
Gary	we were the hated scene- the army- police- goverment- religion etc wanted to control us all- it did not work- we were stronger than they all thought- i took many a kicking for being what i was- in the end i didnt care what happened to me.i am still here to talk about it !!
Fred	Hostility, violence
Spud	Every fucker was on your back which made us fight back harder, the ruc where the worst,fuckers were never of my back
John-Paul	Skinheads came to gigs to fight sometimes, police stops and searches
John S	Got my bag knocked in
John Morgan	Not really - Terri Hooley always called me the quiet revolutionary so maybe that explains my answer
Derek	The band's van would be searched repeatedly by the police and the army. My mum didn't say too much but wasn't terribly happy with the way my girlfriend dressed and she, my mum, left me alone.
Joanna	It wasn't really "major" now that i look back on it - I was really very well behaved on the whole - for me it was a form of counter-culture, an expression of 'difference' and cultural 'defiance', non-conformity and creativity. The most I had was 'run-ins' occasionally with parents, peers - I didn't really feel i had to justify anything to anyone, it was just me. For example, I took to wearing my dad's 1950's wedding suit to Kelly's for a while - tied up with string for a belt, and a shirt and tie. I was influenced by early-80s Annie Lennox and her powerful, striking feminist stance. My dad thought it funny at the time. One day though I was walking past his office with my boyfriend (who is now a

	successful performance artist/comedian in his 50's) - we were quite punked up and my dad got annoyed when his colleague said 'Look at the shape of those two for God's sake'.
Marty	Most of us became very good runners and learned how to avoid trouble and how to 'hit and run' to avoid serious injury
Tim	parents were totally opposed to it - tried to prevent me going to concerts - took away records etc. Constantly being harassed by RUC and army.
Jim	My Ma was outraged when the priest remarked on my safety pin t. She hadn't noticed! Teachers though I was a lunatic. In Armagh, the army gave us a harder time than usual. They really didn't like punks - and told us so. The Black Watch told us that they sided with the Teddy Boys (so we were going to get it). My peers thought I was totally mad - which was great - they left me alone at last. I actually felt safer. It was like - let this guy be, he's totally nuts.

6.3. Was it difficult for you to find a place to 'hang out' with other punks?

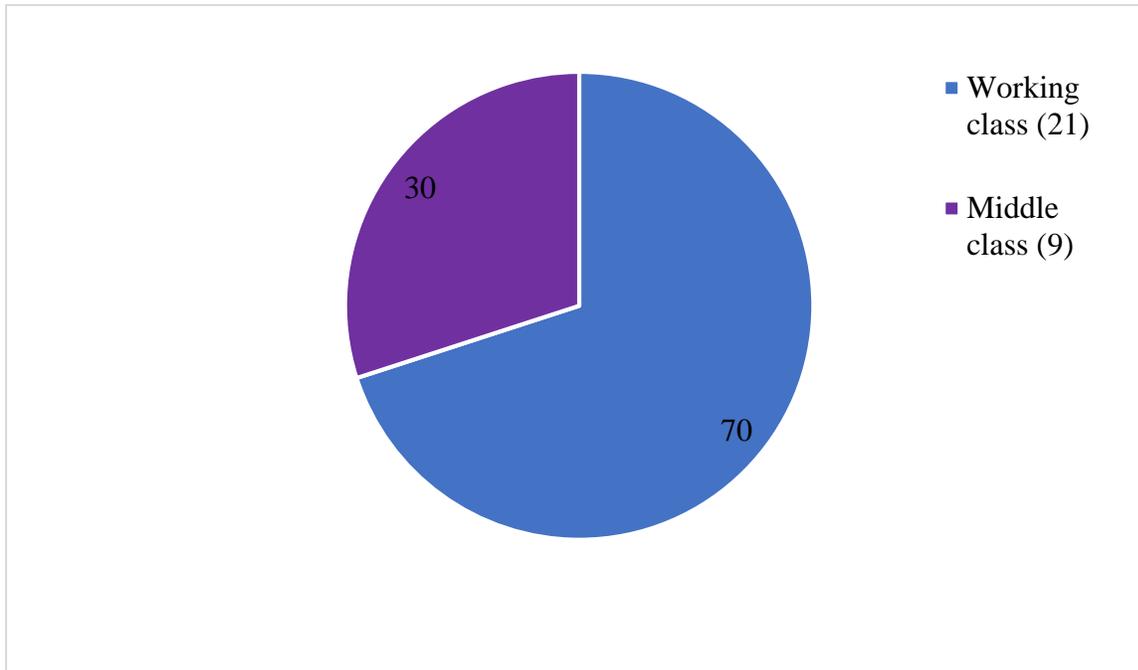
Julia	No
Davy	No
John Morgan	No
Derek	No
William	No, as I had little fear of venturing into town....Belfast, after 6pm. At the time the town was almost empty because of 'the troubles'
Tony	No - never

Louanne	No, because there was a vibrant music scene and we set up our own place to be (the Warzone Collective).
Frank	Yes
Jack	Yes
Gerry	As a close gang of friends and due to my mate's parent's laissez-faire attitude, we were alright. Saturday's down the record shops was OK. It did not really concern me over much.
Fionnuala	not really, there was no where for any teens to hang out unless you were in a church,so we just hung out wherever we would cause the least annoyance to the public-and therefore attract the least attention from the ruc
Sheena	no, we got giros together, do it yourself was our attitude x
	No.
Rick	No we started the Warzone Collective to address this
Maureen	We went to the Trident in Bangor because there was no where else for our crowd. The Harp Bar opened in April 78 and although is was a republican pub they were more than happy to let the punks in and the bands play. A lot of the bars in Belfast wouldn't let us in so we hung out at record stores by day on a Saturday and our club at night. We met in a subway, sometime up to a hundred people would meet and drink there before going to the Harp Bar.
Peter	No-Belfast is a small city and there were plenty of places to meet up
Matthew	Not really
Aidan	The Harp bar was our meeting place and for local gigs..terri hooley was the person who brought the punks together.

Titch	In Newry yes but not Belfast
Gary	it was much easier when we were 16/17 .we could get into othere clubs etc
Fred	No - we found our venues and created our scene
Spud	Sort of ,cops and the like didn't understand it was probably the only cross community thing going on at that time & it was totally spontaneous and the fuckers where always trying to ruin our fun
John-Paul	No
John S	No just moved on
Michael	No because I didn't anyway.
Joanna	Not really - Kelly's was good for the music in the 'punk bit' that Alan Simpson DJ'd at (downstairs) - but generally I didn't feel the need to seek out other punks - I was not a 'pack animal'. Record shops were good for talking about music and sharing views.
Marty	Not really - where there's a will there's a way
Tim	no
Jim	In Armagh, I was usually alone. There was only some older guys who occasionally came back from London for holidays, transformed.

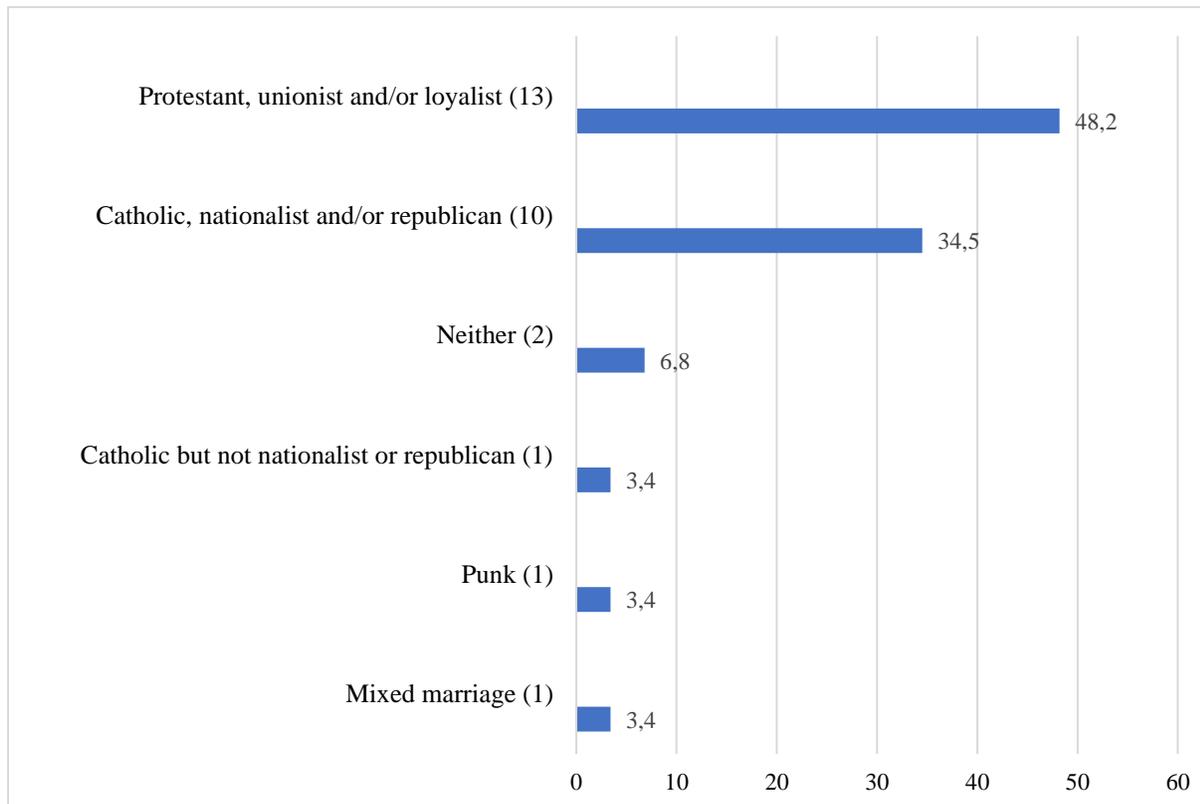
7. Social class

7.1. What social class did you belong to when you became involved in the Northern Ireland punk scene?

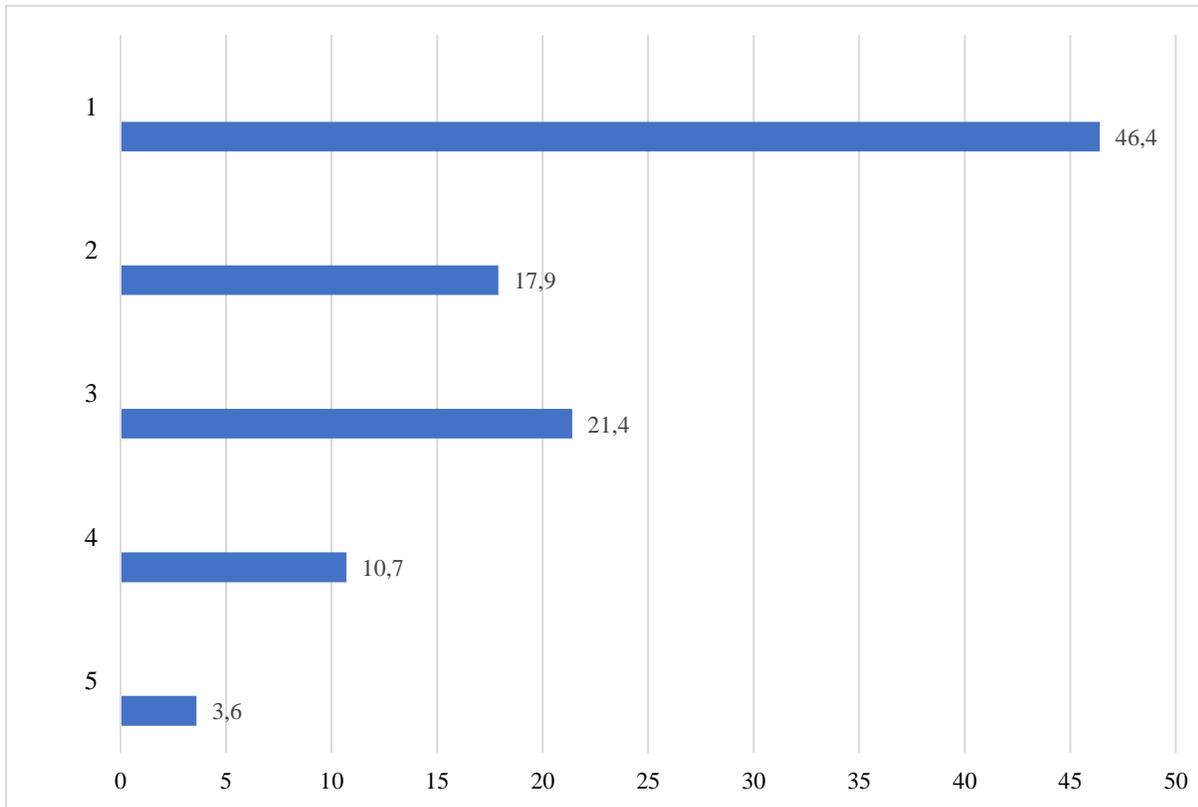


8. Punk and cross-community interactions

8.1. What community did you belong to when you became involved in the Northern Ireland punk scene?



8.2. Before becoming a punk, how attached were you to the values of your community, on a scale of 1 (not very attached) to 5 (very attached)?



8.3. When you became involved in the punk scene, how did members of your social class or community react?

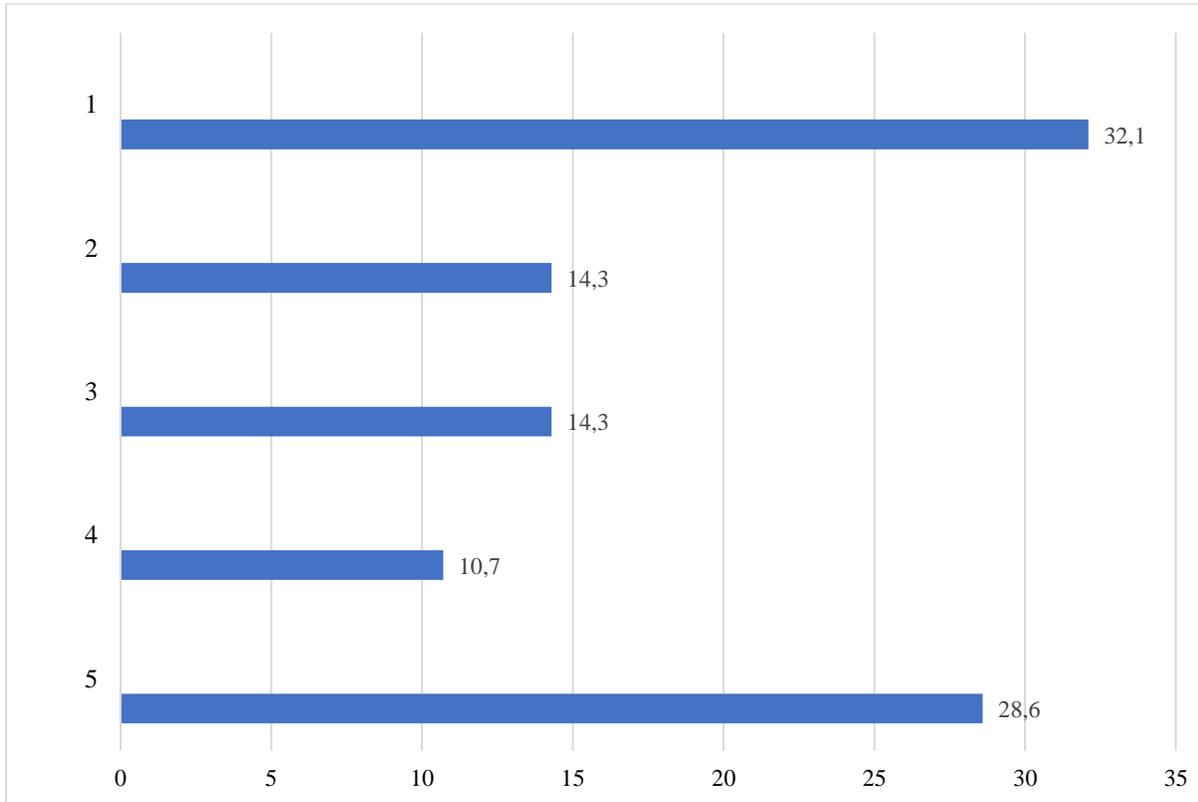
William	really, mostly just looked more often! I think a lot of people looked at us wishing they were more free to wear and be a lot more loose and unrestrained by the confines of society, which at the time seemed to me interminably dull and drab.
Tony	In fairness most people were fine with it - people in working class areas had much more important issues to deal with in the 1970's - I guess they looked on us with a mixture of amusement and head shaking. My parents were

	absolutely fine with it and in fact encouraged it. As far as they were concerned we were just kids being kids and having fun and growing up - which we were.
Louanne	They didn't get it. My old school friends just thought that i was weird anyway so it fitted with that perception.
Frank	Some thought we were trouble makers / others thought we were weird..
Jack	They were ok
Gerry	Had no real affect on me. I was not one of the 'Kings Road' punks with a Mohican - and having a close group of mates who hung around together made it more 'acceptable'.
Fionnuala	bemused and confused mostly. i didnt pay a lot of attention
Sheena	just looks and a few comments x
Julia	I don't recall any reaction.
	Violently!
Maureen	Some of them found it funny. Old school friends laughed and made fun of my shoes, trousers and choice of music. One of my school friends was a lesbian and she was fine as we went to the same clubs sometimes. We had left school at this stage.
Peter	I didn't really care enough to register their reaction-I was that bit older anyway, so I was more certain of myself without having to strive to assert myself. I never fitted in to my supposed social class-I had been a hippy/freak in my teens and was always regarded as either a lost cause or object of amusement. My community (where I grew up in a small town near Belfast) had grown tired of beating me up for not being a loyalist and I had kind of earned their respect. i had ended up in prison at the age of eighteen for possession of dope and had become friendly with two protestant

	paramilitaries from my home town who shared my cell-so I ended up being accepted, or tolerated rather.
Aidan	Thought we were silly.
Davy	various reactions - mostly positive
Titch	Shocked
Gary	i didnt really care and took no notice !!!
Fred	Arguments, hostility, violence, respect, interest - the whole gambit
Spud	Just thought I was a loser
John-Paul	Not sure, curiosity maybe and indifference
John S	Didn't
Michael	Wild indifference
Derek	I was at art college and I lived away from home so that wasn't an issue.
Joanna	varied - no homogenous perspective
Marty	People who knew me laughed and made fun or became punks - people who didn't know me disliked me
Tim	a little surprised and bewildered
Jim	With horror, and / or bemusement

8.4. Prior to your involvement in the NI punk scene, how much interaction did you have with members of the 'other' community, on a scale of 1 (not a lot) to 5 (a lot)?

28 responses



8.5. What was the nature of the interaction?

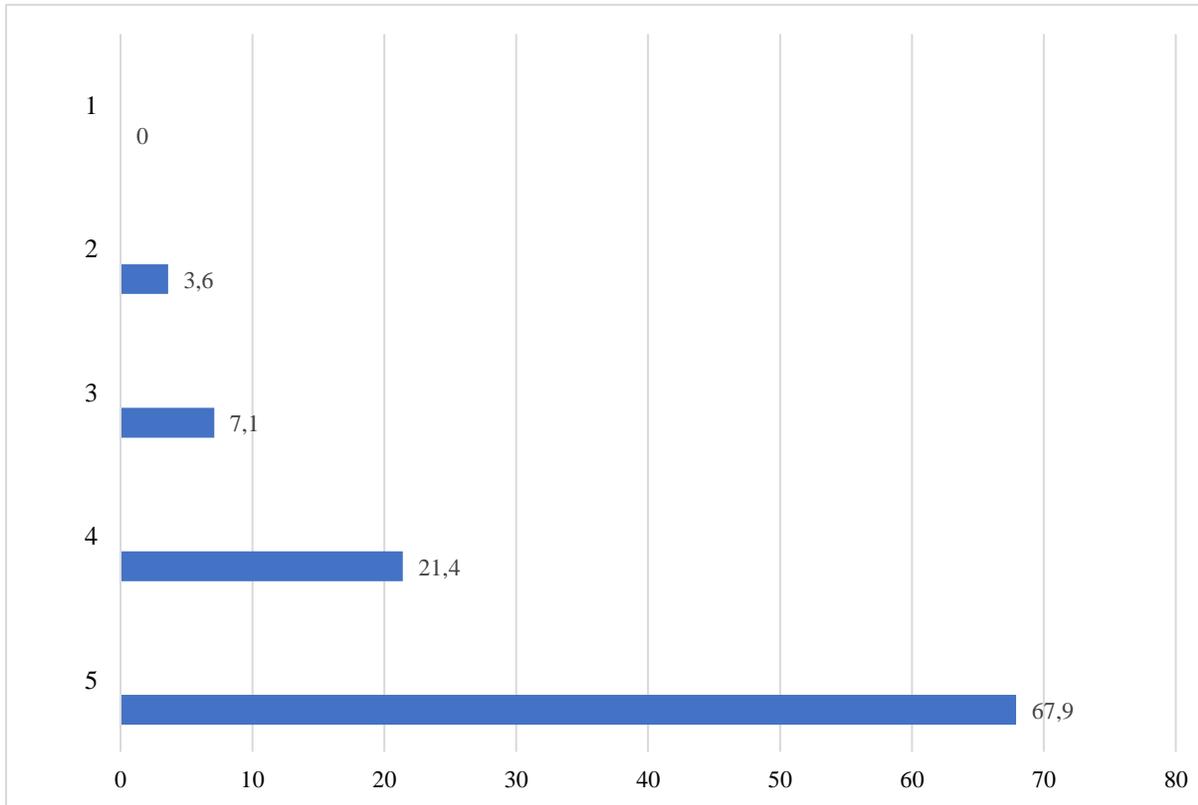
23 responses

William	I feel I was lucky in the sense that I fell in with a crowd of people who were punks, hippies, people interested in social change and I became involved with a fledgling Community group which encouraged us whoever we were and whatever we wore etc
---------	---

Louanne	Members of my family came from 'the other side' so I would have had contact through family. My school was single identity (female only) with few people from other religions or communities or social class.
Frank	Family relations
Jack	Limited
Gerry	One neighbour - a girl the same age as me, so we used to play together. However by the time we were going to secondary schools, it was just to say 'hello' if we saw each other.
Fionnuala	my best mate was catholic , my first boyfriend was catholic, my dads proudest moment with me was when i was about 9 and i asked him if we were protestant or catholic- i didnt know,my parents gave me and my brother irish names to balance our english surname (pre troubles) so most of my life people have assumed i am catholic- wrong so ive always had friends from both communities
Sheena	very little until we got involved with punk x it opened up tons of opportunitites to meet all sorts of people
Maureen	just passing people in the street but not much interaction.
Peter	I have always had a lot of friends from the two main branches of Christian bigotry in NI-being a hippy and living outside the loyalist community of my childhood introduced me to a lot of people from the Catholic community who beame my friends. I lived in the University area in Belfast too for some years, and it has always been very well-integrated
Matthew	My dad was a peeler - catholics wanted him dead. They were the enemy.
Aidan	Best friend from another community

Davy	friends across the board
Gary	i didnt care about religion so i never knew about what others were. they were all mates no matter what they were. we had youth clubs were anyone could go
Fred	I lived in a strong Unionist area - there were few Catholics in the area that I was aware of. It was not until I mixed with others in city centre Belfast and started work that I met my first Catholic friends.
Spud	Youth clubs/ football
John-Paul	Friends via Heavy Metal scene which was a good mix
John S	None
Derek	I grew up in a mixed area of Belfast - the night the "Troubles" started I was playing football with a group of friends 2 catholic, 2 protestant
Joanna	Coleraine was a fairly mixed community - my friends were mixed
Tim	we lived in a predominantly Catholic area
Jim	It was a very mixed community, not segregated

8.6. While you were involved in the NI punk scene, how much interaction did you have with members of the 'other' community, on a scale of 1 (not a lot) to 5 (a lot)?



8.7. What was the nature of the interaction?

William	getting to know other punks, especially at concerts or happenings that were from the 'other' community. A lot of us were of the thought that we never much cared to begin with!
Tony	Meeting people at gigs and in town
Louanne	We stopped identifying ourselves through our faith heritage but didn't lose the habit of checking out what part of town people came from, or recognising from a name or school attended 'what people were'. It's a hard habit to break! However, I felt that there was a real connection between people to have

	contact and connection and not to be separated from one another anymore. We were brought up separately, attending different schools, living in segregated areas and so on.
Frank	I mixed with people of all backgrounds
Jack	Social
Gerry	Gigs, talking & drinking at parties together. Although it is accepted that religion/politics never came into the NI punk scene - everyone knew what everyone else was - but it just wasn't as important as what band you liked. In Belfast your name, your school even how you pronounced 'H' labelled you immediately. The punk scene didn't take that away, it just set it way lower in your mindset.
Fionnuala	gigs , social life ,dating
Sheena	working alongside, going to gigs together, socialising, putting on events etc
Julia	Working together at Warzone and then the Gig Collective, going to gigs, dating, everything really.
Rick	attempted cooperation which eventually failed
Maureen	When I started going to the Harp Bar I made friends with catholics and went to their house parties and socialised a lot with them.
Peter	Friends-fellow musicians-girlfriends-drinking partners-mighty opponents at snooker etc.
Matthew	Hanging out. Going to gigs. Getting pissed. Courting.
Aidan	We never thought of the other side. punk united everything.

Fred	Friends, band mates, girlfriends, laughs, arguments, discussions - again the full range
Spud	Sex drugs and sausage rolls
John-Paul	Friends
John S	School and friends
Michael	Letters and occasional meetings
John Morgan	Common cause
Derek	My girl friend was from the "other" community and my class in college was mixed.
Joanna	Hanging out around the town, going to cafes, record shops, gigs, discos in portrush and portstewart
Rachel	I don't know - we didn't talk about background
Marty	Having a laugh
Tim	Mostly hanging out in Clubs and in Belfast
Jim	General mucking about. There were no barriers, no segregation at all - which I thought was as it should be

8.8. Do you remember times when punks from different 'communities' showed signs of solidarity? Could you give examples?

William	Yes indeed.
---------	-------------

Tony	I can't think of anything specific except when we all used to join Rudi or The Outcasts in singing SS RUC - we were all united in our hatred of the cops
Louanne	Do you mean solidarity together? Or solidarity to 'their' community? We showed solidarity by being in bands together and being punks together. There weren't protestant punk bands and catholic punk bands. Developing the Warzone Collective was a real act of solidarity. We built that together for all. Even if you weren't a punk!
Frank	Any gig or gathering... most Punks were not interested in divisions
Jack	No wasn't really on the agenda
Gerry	I was not involved, but backstage at a RUDI/Undertones concert, there was a Londonderry/Belfast face off and when Feargal called the RUDI fans 'orange bastards' there were a considerable number of catholic kids there as well. That did not go down too well and a skirmish ensued.
Fionnuala	i dont ever remember any sectarian stuff at gigs etc
Sheena	its has to be rememebered we didn't talk about it in that way, once we were at gigs etc religion never came into it, it was like a bubble. once the music came on no one cared where you were from. im know skinheads would come to gigs sometimes and beat people up because of their religion, but everyone stood together against attacks like this. debates would be had of course, but everyone respected their boundaries and no fights or anything broke out
Julia	This to me was a day-to-day thing, not always explicit. When we were fundraising for Warzone, we did highlight our cross-cultural work.

Rick	That's hard now because of the so called Peace Process which many regard as a 'Victory Process' which many so called punks gravitated back to their communities to different Nationalist Perspectives AGAIN! Everything we achieved back then seems meaningless now!
Maureen	No, I don't remember any of that.
Peter	I can't specifically-they always showed solidarity. There was the famous occasion in 1977 when a Clash gig at the Ulster Hall was cancelled by the organisers and kids from both sides of the divide very nearly staged a riot. That might have qualified as the first intergrated riot in Belfast. The Clash came out on the street and calmed things down
Matthew	[We shouted] SS ruc outside gigs when the peelers turned up.
Aidan	We were united in punk. we never really thought of the other side.
Davy	not really
Fred	Supporting each other when getting hassle from the security forces or gangs of other youths
Spud	All the time , too much to mention ,but without punk I wouldn't have the friends I do now from all over ni [Northern Ireland]
John-Paul	No
John S	No
Michael	No. I remember sectarian aggro at the cancelled Clash show though.
Derek	If someone was beaten up or threatened everyone would group together.
Joanna	Not really anything that stands out

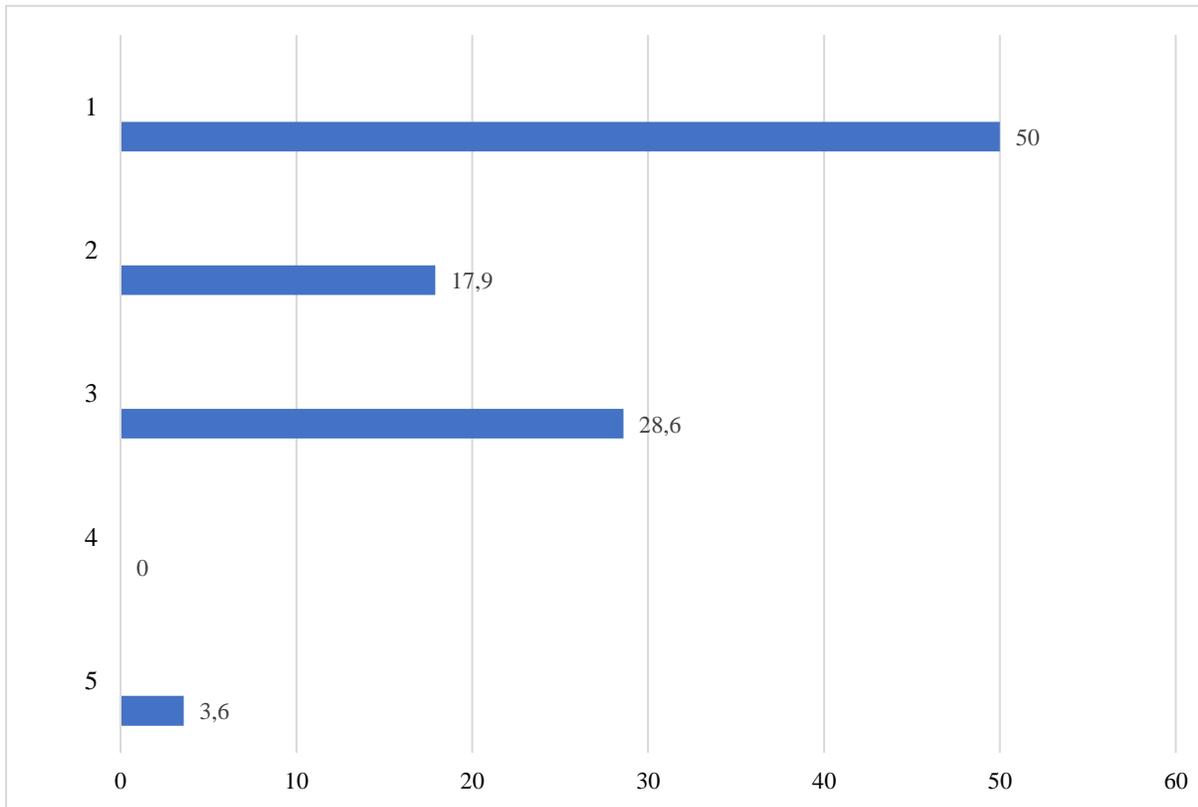
Rachel	It wasn't an issue
Marty	At concerts, clubs and generally hanging out
Jim	I never saw any violence at gigs. We were all just punks, just enjoying the music

8.9. Do you remember times when membership of one of the two 'communities' caused tension in the NI punk scene? Could you give examples?

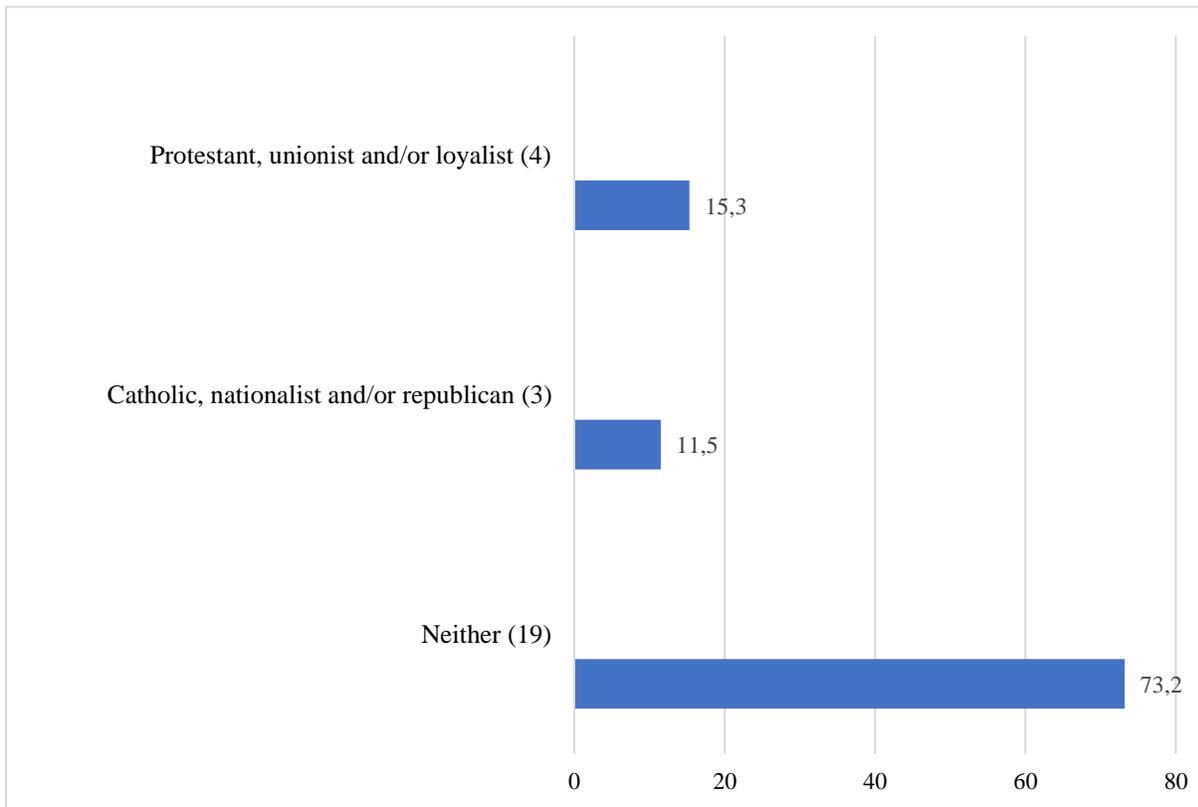
Frank	No
Jack	No
Matthew	No
Davy	not really
Joanna	not really
Louanne	I vaguely remember being aware of Loyalist Anarchists but I don't think that I ever met one (they were somewhere in the country I think). It seemed a bit confused to say the least. There was a fight with skin heads once when one punk seemed to take the side of the skins in the violence and that caused some tension.
Gerry	Again I wasn't there - but there is the (in)famous stories about The Specials concert in the Ulster Hall where both communities came into conflict inside the hall.

Sheena	yes, as above, if skinheads or Nazi punks would have attended gigs. but this was always dealt with by everyone at the gig, there were no bouncers or anything
Julia	I don't recall this, at least in Warzone. We were committed to working together and leaving all the sectarian stuff behind.
Rick	Always tension between punks over Irish/British nationalist politics
Maureen	No, we all respected each other and shared a common interest in music. The only time was the Ruefrefx gig which was caused by a local community who were not punks and didn't like punks.
Peter	No-honestly, but I may not have been deeply enough involved in the scene.
Aidan	Never.
Fred	No - none that I can think of.
Spud	You always had banter,still do .. The odd Time someone took it thick ,, still do
John-Paul	No
John S	No
Marty	Not for me but I did hear problems other punks had experienced
Tim	no

8.10. Nowadays, how attached are you to the values of the community you were born into, on a scale of 1 (not a lot) to 5 (a lot)?



8.11. With which community do you most identify with today?



8.12. Would you say that punk influenced or changed your worldview or your attitudes? If so, how?

William	YES! The attitude of doing exactly what you wanted to do, regardless of who said 'you can't do that' Joe Strummer's philosophies influenced me greatly, even though he was only repeating what the generation before had said, only in a slightly different way. It certainly influenced my attitude to exceeding the tiny constraints of my 'class' N.I. maintained a much more tight and conservative attitude to class and class division than the rest of the UK.....as it was the last outpost of empire!
Tony	It did in many ways - being a young kid growing up I loved how people like Joe Strummer or Paul Weller were able to articulate and inform with what they wrote and sang about. Two songs in particular fully informed my views

	<p>on the subjects of racism and homophobia which were SLF's White Noise and Tom Robinson's Sing If You're Glad To Be Gay, considering this was the era when the words nigger and wog and queer and poof were acceptable on prime time television. It gave me the attitude that I should question everything and not take at face value what the church or school or politicians said.</p>
Louanne	<p>I think that punk provided me with a medium to communicate the ideals that I had. Before punk I was like a lost soul who couldn't find a sense of belonging because no one I knew thought or felt like I did. When I met punks I found kindred spirits who were interested in questioning the nonsense we were brought up to believe. It was such a relief to find a place to have meaningful conversations and to be free to question, experiment.</p>
Frank	<p>Listening to bands like the S.L.F & Newtown Neurotics opened my mind to politics...</p>
Jack	<p>Yes politically and socially more socialist and person centred</p>
Gerry	<p>I think Punk enhanced my value system rather than influenced it. I think I was raised in a caring family and moral values were highly respected - but punk allowed me to see that I could do things for myself, could think for myself - be more open to other views rather than believe all the crap the media/government ram down your throat.</p>
Fionnuala	<p>very much so, my politics and moral beliefs were molded by the music and opening me up to different ways of thinking about the status quo and becoming aware of injustices etc at home and abroad</p>

Sheena	<p>religion is as irrelevant today to me as it was then and punk totally changed my life for the better</p> <p>we were able to express ourselves in so many ways, through fanzines, music, meeting people, travelling to meet other punks worldwide etc. my opinions may have mellowed once I became a mother, but my friends from the 80s are the same friends today</p> <p>everyone who was involved in giros went one of two ways. they got into drugs and became a mess, and a lot have died</p> <p>or, like myself, my sister etc, we have gone onto do really amazing creative things with our lives. I have my own business teaching dance and drama and I love it, giros gave me the confidence to do all of this</p>
Julia	<p>I would say I was already rejecting the values of my given community before I got into punk. The punk community for me was the place for me to find people who shared the values I already had.</p>
Rick	<p>The only thing punk did was to make me extremely skeptical about trusting punks and their so called alternative/anarchist politics - underneath they all nationalist!</p>
Maureen	<p>Punk definitely changed my world view especially in Northern Ireland. Their problems being rooted in the past and starving the youth at the time of a future. The politics don't look beyond two religions and I knew there was more to life than the narrow mindness I was surrounded by. I wanted to travel and learn about different countries and experience more than what was happening in NI. I went Inter Railing at 19 and that exposed me to so much more in terms of people, philosophy and another way of life. Punk introduced me to world politics with songs from The Clash and Ruefrefx and to question all authority. The scales dropped from my eyes and I saw the world in a different way.</p>

Peter	<p>Yes-it snapped people out of complacency and blind acceptance of shit from above. It created a political agenda that wasn't about beating the shit out of each other anymore but about uniting and fighting the people who would keep you down. I have been strongly political ever since-my politics are left-wing, socialist, humanitarian and green. I've never cared for religion or any other divisive ideology and still don't. i don't think punk changed that. Philosophically I think it may have reinforced in me the importance of not making assumptions based on appearance and that sharing a common identity is hugely important to some people. I don't know if the latter is always a good thing, but I think that the punk values of respect for each other have always extended beyond punks and that punks, by and large, have been good neighbours to other communities, displaying a common identity that naturally respects other people's right to share a different common identity, as long as that identity isn't oppressive.</p>
Matthew	All of the above
Aidan	<p>It made me more open minded.it made me suspicious of those in power or in influential roles. It definitely made me tolerant of all races and religions...more socially aware.</p>
Davy	<p>broadened your attitude - taught you to stand up and be counted and not be afraid to put yourself in the spotlight</p>
Titch	Religion is not important
Gary	<p>yes it did- i realised that no matter who is in power- be it local or natinwide, they are all useless fuckheads who dont give a shit about the small working class man-the people who really care never get into power and never will, i think the public who are working class from then to now dont trust a politician</p>

Fred	I think it just reinforced attitudes that were already in development from Bowie, Bolan and Roxy - interests in art, literature, different cultures, sexual expression etc
Spud	Yes it influenced me greatly as a kid but now I just say fuck you fuck it fuck everything „sort of a punk attitude
John-Paul	Absolutely, it changed my life. I am passionate about individual freedom and environmental issues still to this day over 25 years later and still in a band lol
John S	Fuck the system
Michael	Broadened my horizons politically and musically.
Derek	No. I was just having the craic
Joanna	Yes, definitely. When I met my aforementioned friend about 5 years ago - after 25 years (the power of facebook), he said that you are born a punk - that it's in your DNA - and that never changes. I would agree with that - there is that veil on non-conformity, of feeling 'different', not quite fitting in - which is why even though it was 'fun' to mix with other punks and enjoy the 'scene' - there is a desire for some to stay on the fringes and not fully engage because to do so, is to go against the grain of being a true punk (therein is an irony of sorts) - a non-conformist from the soul if you like. Sorry if that sounds a bit 'out there'. Politically, culturally, socially - 30+ years later - I feel I would still very much be a 'punk' in terms of views and vision.
Rachel	It made what was going on in tribal politics irrelevant. Punk was concerned about the big issues of politics
Marty	Totally - made me more capable of seeing the real person in people I meet

Tim	yes - i was much less dualistic and more open to other worldviews
Jim	It helped me to be open-minded and a critical thinker, to question authority and orthodoxy; just as I question the neo-liberal hegemony today

4. 9. Life after punk

9.1. What, in your opinion, marked the end of the punk scene in Northern Ireland? Or if you chose to leave the scene, why?

William	I left the punk scene in 1978 as I travelled to England, then Europe. Popular music seemed to be moving towards 'Power Pop' which didn't seem that interesting to me, though in fact I simply moved or progressed with members of the punk movement towards more experimental bands and music ie: PIL, Magazine, Wire, Dome, Tuxedo Moon, The Residents etc
Tony	Bikers jackets and mohicans - I thought this was plastic punk that did not fit in with the original point of punk. I drifted off for two reasons - one I was interested more in the mod scene and two I hated bands like The Expolited and Crass who became more prevalant at the time.
Louanne	I think that punk lives on, alive and ageing in Belfast! Hopefully there are some young ones coming up too. I think there are. I left the Warzone Collective because I became increasingly interested in women's rights and worked at a feminist collective. Then I moved into human rights work with a particular emphasis on black and minority ethnic rights. I left the scene because I had contributed all that I could at the time though I never stopped being a punk.
Frank	I moved away for a while and drifted out of the scene...
Jack	Had to get a job

Gerry	I went to University and missed out on the anarcho-punk scene that sprouted up in Belfast. The Warzone period of punk in Belfast is very important in keeping the scene alive, but I was not involved in that. At Uni I became more of a New Romantic/Goth type.
Fionnuala	punks not dead! but seriously the ethos of DIY and opposing/questioning the govt etc is still there as are punk bands, they have evolved and its younger ones doing it as it should be. i dont think i left the scene, i got interested in other things as well and grew as a person. i think its a bit sad that some of the old punks keep harping back to the 'old days' we used to laugh at the dinosaurs of rock still going when they had their bus passes- i see the appeal but it think you have to move forward while also appreciating and remembering the past, had a brilliant time back then, im having a brilliant time now
Sheena	I left giros at 28 because I needed to earn money, tbh, giros was always voluntary, and I was a single parent and needed to get a job. giros rumbled on for antoher few years, closed due to lack of interest and was set up again about 5 years ago, I got involved again, but it wasn't the same sadly
Julia	I left Belfast in 1995 to move to the States. I was unhappy in Belfast, but not because of the punk scene. I just wanted a different life.
Rick	The Northern Ireland Victory Process where it became acceptable to be an Irish Nationalist within the punk scene
Maureen	The Harp Bar turned into a C&W club, the scene changed as some punks moved to London. I moved on to the Blitz scene when Jules opened and the music changed.
Peter	I left the scene in 1982, after the band I was in split up. I sat in with a few other bands and even managed a band for a while but I just gradually drifted

	out of touch. I got into drugs a bit too much for a couple of years and then left Belfast to live in London, before I ended up destroying myself.
Matthew	found a vocation - stopped being so angry.
Aidan	A change in uk and irish music trends.but many still stay true to the original scene.it was re emerged to us fifty year oldies!
Davy	Punk is an attitude - it lives on if you want it to
Titch	It's still here
Gary	i think it changed for people when they hit the age of 18- i was a couple of years behind the first ones. everyone grows up; girlfriends become wives- kids come along - jobs; also when you get that bit older you can travel and do other stuff.the world gets a little bigger and people move on . i think punk became a real fashion victim and lost its edge. it was swallowed up by big business.money was also a killer for the scene; bands were making a fortune(not what punk was about)over here the punk scene was small. in england it was big money.it stayed small here until the big bands came over then it became a fashion. i was glad when bands like gbh and discharge came along; if punk was to be a fashion i was happy with the leather studs bristles and acne
Fred	For me, it had changed to its detriment when (ironically) it was at its most popular in Belfast. There may well have been more kids wearing leather jackets with boots and spikey hair but it was rather safe (both in a fashion and musical sense). Also I just didn't find any of the later bands anywhere near as interesting as their predecessors. The Defects were the last of the great Belfast punk bands of the late 1970s/early 80s IMO. There have been revivals of the corpse however and there are loads of good bands in Ireland playing what could be called punk music including the Lee Harveys, Paranoid Visions, [etc.]

Spud	It's still alive and kicking, although it nearly died In the early 90's
John-Paul	Never really ended, punk is an attitude
John S	Punk is dead lol
Michael	No idea
John Morgan	Not sure it ever really died with the hard core and new kids - always been close to those I enjoyed punk with
Derek	When I left art college I had to work and earn money so I became "normal"
Joanna	It never ended and I never choose to leave it - although the clothes and style was toned down
Rachel	Music taste changed
Marty	In 1981 my girlfriend became pregnant and I had to change my lifestyle to support and bring up my son
Tim	moved to the US
Jim	I went to London in summer 1979 for good, returned only briefly, now and then

9.2. Did involvement in the NI punk scene create or limit opportunities for you?

Jack	No
John Morgan	No
	create them without a doubt!

Tony	It created so much for me in terms of people I met and places I went to and what the music opened my eyes to
Louanne	Definitely created wonderful opportunities! Being part of the Warzone Collective was brilliant, being in a band, touring, making connections with people. It is something that I'm so very proud of being a part of.
Frank	Neither
Rachel	No
Fionnuala	created opportunities and built my confidence
Sheena	created totally.
Julia	I'd say the opposite--it opened up opportunities for me.
Rick	Wish I had done something more constructive with my life instead of being duped!
Maureen	Neither. I did what I wanted to do and never had any problems with it.
Peter	It created opportunities-it widened my social circle-it fostered some life-long friendships and musical association-and it broadened my mind, largely demolishing prejudicial tendencies that i may have had-of the judging a book by its cover kind.
Matthew	opened a whole new way of looking at the world
Aidan	I think it created opportunities..made u do things for yourself also.
John-Paul	created
Gary	it never affected me- there were no job prospects any way LOL. we all had to go to london to work on building sites. there were jobs here if you

	wanted to risk your life. i was in a van everyday going to job sites with guns in our pockets- i then went on to join the fire service.so in a way my neutral belief in religion stood tru- i always felt that way- but i soon realised that the fir[e] service was not neutral- i found that annoying at times no one should be judged by what religion they are
Fred	Both - definitely kept me back from promotion in work for at least 10 years but has led to me travelling extensively, attending great gigs, good theatre, playing in Tokyo, experiencing other cultures etc
Derek	No, I changed before I began working full time in advertising.
Joanna	both
Marty	Yes - turned down for a few jobs
Tim	not really
Jim	Created - opened my mind, got me thinking

9.3. What did you become after punk?

William	Artist, photographer, writer, actor, poet, independent arts & music film and TV director
Tony	I went through school as a punk and by the time I was 16 or 17 I was a mod at the other side. I have been involved in the mod and soul scene ever since. I got married in 1989 and worked in the NHS all my life in Procurement. I have one child. At the moment I am involved in running a Northern Soul Club and also the Belfast Punk and New Wave Club
Louanne	I'm married to another punk and we have three children. I'm a relational counsellor working with families, couples, individuals and young people.

	I also work with men progressing through the judicial system who are on probation.
Frank	I became an apprentice painter then moved to England and did factory work, then later returned to N.I and became a bus driver and then an Inspector.
Jack	Social worker degree now director of a mental health charity
Gerry	After tertiary education I came back to Belfast and after a number of menial jobs was accepted into the Civil Service.
Fionnuala	after punk? i am now a nurse, i did a further degree after i qualified , i still listen to all sorts of music, i still wear what i like whether its fashionable or not , i didnt have kids- i dont think the world needs more people , i now meditate regularly and practice tai chi. i live with my partner -never bothered to get married- i ride motorbikes , i read, i got to the theatre and cinema. i still egt involved in protest marches and causes. im still vegetarian and support animal and human rights i dont think i ever stopped being a punk, its just less obvious to the casual observer
Sheena	self employed dance and drama teacher
Julia	I went to university when I was about 25 and then went on to do a PhD in English. I'm now an academic and and administrator at a well-known university in California, directing a large center.
Rick	Myself
Maureen	I continued in my work as an Administrator and I am now a Manager of a Conference Centre. I volunteer with a homeless charity.
Peter	A drunk- a poet-a dreamer-a trainwreck and eventually a scientist and a father of two kids who are now fully grown. I worked for years in London

	as a builder, a landscape gardener, an ambulance driver and then did a degree in environmental biology. I got married in 1995 and returned to NI to do a doctorate at the University of Ulster. My wife and i had two children-a boy and a girl- but we separated about 12 years ago. Our daughter is 19, trying to figure out what to do with the rst of her life, and our son is 17 and doing A levels.
Matthew	Youth work
Aidan	I am married with two sons.Im a part time punk musician with "protex" which reformed a few years ago.ive been lucky to recently play in japan london dublin sweden italy and usa....we are also recording a new album....i have a career in hospitality. Which is where i earn my wage!!!!!!...im proud of my sons, one is at school , the other studying medicine.
Davy	health care professional - still a punk though
Titch	bald
Gary	i have always been a punk- i have less hair and still very little money- but i still go to some gigs and i have a record label(punkerama records) thats why i have no money LOL. i love gigs now because we are too old now to hold grudges from the past- its more fun now in a way. we are all friends.bands like the outcasts and defects i talk to now. back in the day they were my heroes- i couldnt talk to them back then. so its great being old now- i have a drink with all these guys and its a real laugh
Fred	I work for government and provide advice on EU competition rules. I have advised the Icelandic Government on EU rules are part of their negotiations over whether to join the EU. I have 2 children in their 20s
Spud	Tattoo artist

	I'm still punk but now work as a Teacher
John S	Prop dresser
Michael	Civil servant
John Morgan	Finished university and progressed through a range of good jobs
Joanna	Journalist in London for two magazines - covering film and music
Rachel	Student
Marty	A father :-)
Tim	moved to Los Angeles and started my own business
Jim	Eventually, a mature student, researcher into the homeless in London, a freelance journalist, an IT consultant, a volunteer NSW surf lifesaver, trained in first aid and resuscitation. A grumpy old man married to a beautiful Italian philosopher, with 3 great kids and two dogs.

9.4. Did punk have a lasting impact on your life? If so, how would you describe it?

William	Yes. Could I add to this later?!
Tony	Lifelong friends that I would trust 100% to this day
Louanne	Yes. It gave me a sense of belonging that I never experienced before though I didn't have to compromise my identity to belong. That is a powerful experience.
Frank	I still believe in Punk values. live and let live, accept people for who they are and not what status they hold.

Jack	Yes liked the attitude music and still feel I am a punk
Gerry	Still go to Strangler gigs at least twice a year - so that impacts my wallet!! Think it has made me a more politically aware, mistrusting, questioning individual - but more open to other opinions.
Fionnuala	mates music attitude and confidence. question the politicians and dont stand back
Sheena	absolutely, we just were at a 50th party for one of my punk friends at the weekend and everyone was there, all the old punks. I t was amazing. everyone enjoying a few drinks and having a great time, I loved being part of the punk scene, it made so many friends for me and so many experiences which I adore to talk about as im sure you can tell lol
Julia	Yes. I still have punk friends all over the world. I will never find a community that's as strong and committed as my punk community in Belfast.
Rick	Real punk doesn't die nor does it exist in the waves of populist soft nationalist bullshit they call 'peace'. I think for myself and this makes me an outsider - so be it!
Maureen	It created a new world view attitude for me which I have kept throughout my whole life.. It affected my decisions regarding my attitude to people, jobs, politics, parenting and travel... in fact everything.
Peter	Yes it did-it dragged me out of a hole-a slough of despond-in the mid 70s-when I really thought that my life may as well be over, and it set me on a rollercoaster ride for many years to come. I fell off a few times and got damaged but I enjoyed a lot of it and think that i may not have survived if it hadn't been for punk coming along and giving me something to help me to my feet again. Melodramatic sounding I know, but pretty true.

Matthew	Yes. Have written about it elsewhere!
Aidan	Its made me the person i am. It shaped my attitude.
Davy	confidence building
Gary	it made me realise that in the midst of [complete] terror there are other people who just like you want to block out all the horrors- we all watched out for each other just like friends are supposed to do.
Fred	Yes - it reinforced attitudes and interests in art, music etc. At least in part it has helped develop me as (I hope) an interesting and open-minded individual.
Spud	Yep,still putting up 2 fingers to a[u]thority
John S	Alcoholism
Michael	Broadened horizons as above
John Morgan	Liberation - just do it mentality
Derek	I don't think it had a lasting impact. I haven't seen any of the punks from college since probably the year after I left.
Joanna	Yes - outlook
Rachel	Shocks the life out of my kids
Marty	Yes - I still love the music, I still remember all the good times and experiences and all the bad times have been a huge lesson in human nature at its worst
Tim	I still keep in touch with friends from then and I think it still affects my worldview

Jim	I discovered myself and the power of refusing to obey orders; the joy of refusing to swallow bullshit suburban conformity
-----	---

9.5. Would you still consider yourself a punk today, in some way? Why / why not?

William	Yes!
Tony	Yes in the sense that I still participate in the punk scene in terms of gigs and clubs and most importantly friends. Yes in that I still have the same attitudes to music and to society and yes in that I still love all those bands and records to this day
Louanne	Yes. It represents a way of being that means that you take responsibility for yourself combined with being part of a community of interest. I don't see that many people from punk days but I'm in touch with a few. I feel that we shared something special. I am very proud of what the Warzone Collective created. I feel privileged to have been part of it. My experience of feeling like I finally belonged has had a lasting impact. Up the punks!
Frank	Yes in my attitude...
Jack	Yes
Gerry	Yeah. Once a punk at heart, always a punk at heart. Still get the same buzz listening to the records now as I did in 77 and still think of myself as 'young' even though I know I would have called myself an old foggie.
Fionnuala	i dont define myself with a single title its too restrictive , but i think im still a punk

Sheena	oh yes, ive just dyed my hair pink tonight in fact yes I do definatly, I am called sheena after all!!!(as in sheena is a punk rocker by the ramones)
Julia	I would say I think and act like a punk in a political sense. I don't dress like a punk and don't go to gigs, though I would if I was in Belfast. I'm just not part of the punk community here and to me that's what it's all about.
Rick	Fuck punk it is a meaningless term to describe collective teenage angst which gets marshalled and packaged as rebellion as part of Nationalist ideologies - this is not punk!
Maureen	Yes I would consider myself to still have the same punk attitude. I still go to punk gigs and have gone to the Rebellion festival for the last 5 years when the Belfast bands reformed and were invited to play.
Peter	In some ways-I was never really what I would have described as a punk, just someone who was affiliated to it in some way, but I still have a more proactive approach to political and social matters that stems from being involved in punk and its poitical spin-offs (anti-thatcherism and pro-socialism being the main one)
Matthew	In some ways.
Aidan	Yes..im a rebel inside.
Davy	attitude - be heard
Titch	Yes
Gary	yes i am very much so;WHY, because i still hate anyone who is in charge of me- who gave you the right to dictate and tell me i have to do what you say !!!? WHY !!!? this is not the land of the free- i hate religion and politicians- they all take your life away from you.fuck them all !!!

Fred	No I don't - I'm 55 years old!
Spud	Yep, don't think it leaves you
John-Paul	Yes at heart but i never liked labels then and still don't i am me, an individual, labels are for jam jars etc was what we said back then and i hold with that
John S	Skinhead
Michael	No. Labels are for cans man.
John Morgan	Yes - attitude not the hair style
Derek	No, I conform.
Joanna	Yes - outlook
Rachel	In spirit - yes!
Marty	Not really - being a punk is a way of life and I am totally settled now - with grand children!
Tim	in some ways
Jim	Yes, I am still a punk. My arms are still tattooed and my heart beats faster when I hear some good music from that era - and I tell my kids that they should feel under no pressure to conform

10. Remembering punk

10.1. A mythology has developed surrounding certain events and people in the Northern Irish punk scene. What are your thoughts regarding this? Do you think anything or anyone is left out?

William	Fair enough...all movements demanding change, born from a desire to change things will gather myths and stories!
Tony	It's difficult to say - everyone has their own story to tell and all you can tell is how you seen it and what your own experiences are.
Louanne	I'm not sure what you mean specifically so it's hard to comment. I think that there are many people who have great stories to tell but sometimes they choose not to tell that story. I don't know why. It's a loss. There are a few who tell their story a lot but that's what they like to do. It is difficult to access everyone. I'm going to alert some people to your research as it may be a good way of them having a voice as your research is anonymous and that might be easier. I don't think those people have criticism to make but they have great stories!
Jack	Yes the regional punks Carrick newtownards Antrim Bangor Lisburn
Gerry	<p>Some people have told so many stories that they now actually believe their versions to be the truth - legends in their own lunchtime. Everyone has different memories about certain events and when you hear them you would think off them as two separate events. Everyone involved had a part to play - just some did bigger things in the scene, but without everyone's contribution adding up, the whole scene may not have been what it was.</p> <p>I think Kyle Leitch from Caroline Music gets the short end of the stick when it comes to recognition</p>

Fionnuala	terri hooley is a legend and wrote his own history and fair play to him. revisionist history happens all the time.
Sheena	well im not sure what the mythology is so im not sure I can comment
Maureen	but yes im sure people have felt left out. there were always accusations of cliques etc, but generally most people were very welcoming and friendly and if they weren't its because they weren't a nice person not because they were a punk
Julia	Since I don't live in Belfast, I'm not sure what you're referring to so I don't have any comments to offer on this.
Rick	Yes me and many working class punks from Protestant areas who put their lives on the line everyday but that's part of the deal to not upset the dominant narrative story around the 'alternative' punk scene. The ayatollahs of punk that you have already consulted have done a great job of 'shaping the narrative'. Thanks for asking the question!
Maureen	I think its quite sad a lot of people have been left out. The story leading up to punk has been forgotten and the main fore runner are never mentioned. There is a book coming out called 'The Punk Trilogy' which is trying to rectify the events leading up to punk and the people who led the way, but that still has to be released. A lot still needs to be addressed and maybe a few more personal stories to be told. I started the Harp Bar face book page so I could write about the time it was opened how people came to punk, what it meant to them and encourage people to send in photos, antidotes and memories from that time.
Peter	I don't know what mythology you have read. From what I can see, the truth has been largely preserved. Terri Hooley is still as mad as a box of frogs-that's all that matters. Sorry Terri. Terri's part in it all can never be over-emphasised-punk might have withered and died here before it ever got going

	if Terri hadn't been there. Ricky Flanagan deserves a big mention too. There were some great bands that should maybe have had more exposure and gone on to greater things.
Matthew	We all remember it differently - who's [whose] truth?
Aidan	Punk in belfast was different from england and was more about attitude and music...not so much fashion...some events have become distorted over the years..some accepted historical stories about hrrre are incorrect...The focus has now tended to be on 3 or 4 bands but actually there were many many bands....in recent years local journalists have twisted the story of belfast punk...they often refer to a handful of personalities and bands.others are forgotten.
Davy	some might moan that they haven't had their side of the story told but everyone involved at the time had a part to play in some shape or form
Gary	there probably is but nothing will get in the way of a story- there are people who got praise that maybe didnt deserve so much and others left out- not everyone wants to be in the spotlight- is this just the story of HE who shouts loudest gets all the praise !! there will always be people who will feel left out- but if they dont speak up they will never be heard
Fred	I think too much is made of Terri Hooley's role in the NI punk scene. It was well established before he ever got involved. He did however help by putting out local music on vinyl and provided support to bands. He warrants a place at the table but it is IMO over-stated. One of the true originals in the Belfast scene was Des Potter of Stage B. Des doesn't push himself forward but he was streets ahead of the pack both in fashion and musical ideas back then.
Spud	A lot of bands and people think they invented punk & that it ended when they stopped, bollox to them ,& now they are cashing in they can fuck off they've nothing new to add

John S	Bollocks there are no legends just heros
Michael	They were just bands they were just people.
John Morgan	Never let the truth get between a good story.
Derek	Everyone has stories and memories of those days and I think if we all put it on paper the memories would be different.
Joanna	Yes, some degree of urban mythology - but generally the narrative is real in my view
Marty	Not really - all the real punks from the seventies know each other still and they are the people who really count
Tim	not sure
Jim	Honestly dunno

10.2. Are you satisfied with the way the NI punk scene is covered in the media, books and/or academic articles?

William	No! Though the illustrated book 'It Makes You Want To Spit' comes pretty close!
Tony	I think that there is good coverage of it especially in the past few years with the release of the Good Vibrations movie. Social media has contributed greatly to the scene in terms of gigs and events and also putting old friends back in touch
Louanne	I think that it is always a bit or hearing about something that you lived through told by another. We all have our own narrative and story to tell. It's up to us to tell it as best we can. I'm glad that there is interest because it was a special time.

Jack	A bit glorified it wasn't that good
Gerry	I don't agree with it all - it certainly wasn't all lovey-dovey between the opposite sides of the political divide, but it wasn't 'war' either. It makes a much better story to saw punk brought the communities together. And to certain degree it did, but we all went back to them again at the end of the gig. I certainly didn't all off a sudden decide to go and stay in some guys house outside my own area.
Fionnuala	some people do feature a lot but if they need the limelight go for it, i do think some of the women have been overlooked though, mainly men write the article. julia blakeney, hilary midgely,louanne martin,kate wimpres were all influential in their own way and time, rarely mentioned , and im sure there are others not known to me
Sheena	personally I feel terry hooleys part in the punk scene is overplayed,its not down to just one person, and there are many unsung heros who brought music to the masses. but that's just my opinion, ive not seen the film for that reason x
Julia	I'm not familiar with this either, so I'll need to pass on this question too.
Rick	absolutely not! Mainstream bullshit! Rathcoole was a mecca for dissent hardly even acknowledged by the Irish nationalist media machine!
Maureen	Some of the books touch on certain parts and leave out other important bits. Its good we have something but there is more to NI Punk than just Stiff Little Fingers and Terri Hooley.
Peter	Fairly-I think its been well-represented. My part in the downfall of Margaret Thatcher has never received enough attention though (joking)

Matthew	revisionists seek to sanitise it from a distance - it wasn't as uniform as it has been presented
Aidan	Not exactly, as it is all based on Terri hooley, and a few bands.
Davy	mostly - the story of the early years and the lead up to punk in NI needs told but that is being looked after
Gary	yeah- pretty much ok with it
Fred	I don't really bother reading these now. I've been over that ground too many times before however again I think its too narrowly focused on several of the Good Vibes bands. I also think that while it changed some peoples attitudes to each other I do not think it led to widespread changes in attitude (though if it kept one person alive or out of the sectarian mess it was worth it)
Spud	No it's the same balls every time;undertones blah slf , rudi , outcasts blah blah terry hooly [Hooley] blah fucking blah ,, ask the fans not the bands
Derek	I haven't read any academic articles or books so I can't comment really.
Joanna	Not entirely sure of the question - 'satisfied' isn't really something I'd given any thought about to be fair - I'm in my early fifties now and like anyone, view my youth through a vague prism of nostalgia perhaps; but always remember ed with affection and fondness and humour. I certainly was a lot cheekier and feistier back then - over three decades of lie experience have mellowed that.
Marty	It's ok - but you needed to be a part of it to really understand it

10.3. If you've seen the *Good Vibrations* film (2013), how well does it reflect your own experience with the Northern Ireland punk scene?

William	very well, exceptionally well produced. Good imitation of the ambience and vibe of the time. Having known Terri Hooley since 1976 I believe it's a gem...as he is!
Tony	I would say a good bit of it is relatively accurate but that some things lend heavily from poetic licence and some peoples view of things
Louanne	I loved the film! Terri Hooley was a friend of mine before I became a punk. He's a great story teller. He created opportunities for people, he is a laugh. He was very kind to me. The story is a little before my time but I loved the film and am delighted that it was made.
Frank	Excellent film
Jack	Not at all
Gerry	I recognise some of the 'lesser' characters in the film who have been re-named. It has the feel and look of the times - BUT as the film states, this is based on the stories of Terri Hooley Don't believe all you hear or see.
Fionnuala	brilliantly, but i am a bit biased my partner has been good mates with glenn leyburn for about 35 yrs (they had a bmx company and shared an office while glenn worked on davis holmes early albums) , that said i do think it was a fantastic movie and earned the critical acclaim it got.it was well cast and the acting/direction and editing really showed the atmosphere of northern ireland at the time and the background to the punk scene here. also the notion of the unreliable narrator was very well portrayed from the outset. loved it and think it stands up against films like slackers etc

Rick	I made a documentary Big Time before this in 2006 as a DIY project but this was ignored - stupid me!
Maureen	The film is Terri's story. Punk for me started in 1976 and way before Terri became involved. Although he did have the shop, he gave money to the bands and yes... he recorded them in a true DIY way so we have him to thank for that. However Terri wouldn't have been anything without the bands and like wise the bands without Terri. Everyone has their punk story to tell and mine goes back to 1976 when life was difficult in Belfast and Punk was my salvation. When it showed the was crowd scenes in the film, I was there, in the Harp I was there, but it didn't show the detailed life of a 17 year old punk, making clothes, hanging off the bed with head phones on to listen John Peel late at night. Taking abuse, , drinking cider, going to gigs only to have to leave early to catch the last bus at 11pm. Living in a world were they thought they were someone.. someone special, an individual, not the norm and trying to live in a bigoted society. I enjoyed the film, it was the tracks of my years and showed the camaraderie between the punks and the bands.
Peter	Pretty true to life
Matthew	I cried when I came out of the cinema
Aidan	Parts of it were like it was...but it was a movie made by a producer and writers who were not about in the punk days...it was all about terrigood entertainment.
Davy	good love story - enjoyed it - too clean and nice though
Gary	it was strange stepping back into the bad old days.it made me see what i was living in- i guess we black out a lot of it, it was a reminder of the old days- it was done in a way to a[p]peal to a young audience also. but it was not a bad little film. not as violent as it was in real life

Fred	I thought it was a great feel-good film. It captured some of the excitement I felt at the early gigs. It didn't portray the violence evident at many gigs or the hostility directed towards the early punks in any real way.
Spud	It doesn't
Michael	Somewhat fanciful but there's nothing wrong with that. Wasn't mad about it as a film.
John Morgan	Very well - it showed a spirit and it was tastefully done
Derek	Pretty close. I was talking to Terry a few weeks ago - he's still as mad crazy as ever he was. A brilliant man.
Joanna	Quite well - there's this bit in Good Vibes where they have the bargain shoe box on the counter - and that almost made me quite emotional when i first saw the film for going through that box and buying a whack of 10p singles was a joyful recollection. it was such a small thing, but garnered quite potent sensory recall.
Marty	I was at most of the gigs mentioned in the film and I'm in some of the historical footage in the film - so is my brother. The film put a sort of romantic slant on the punk scene - but it wasn't really romantic at the time - at the time it was crazy, frantic, exhilarating, frightening, fast ant very memorable - it was a true life learning curve.
Tim	i thought it was pretty realistic

11. Final words

11.1. Is there anything else you would like to add?

William	Punk was change personified! Faster than society or politics would have us believe was possible or feasible!
---------	--

Jack	Overall it was good
Gerry	<p>Even though the Troubles was the back-drop and it seems quite 'romantic' that out of the hardship grew this special 'thing'. it was just life - we didn't know any different. As kids growing up in the Troubles it was all natural. Would punk have developed in Belfast without the Troubles? Hell yeah. It would have developed here just as it did in any other town/city in the UK.</p> <p>The only difference would have been SLF would not have been taken half as seriously and probably just remained a covers band.</p>
Fionnuala	i wouldnt change my experiences as a punk , it still makes me smile and i think if i hadnt had punk i would probably have got into more trouble :D
Rick	The punk scene in Belfast turned its back on its own ambition and instead embraced the politics of sectarianism therefore it failed! The potential of the 1980's held real momentum which was subverted by the Irish Nationalist movement - this was a real shame as we could have made a difference!
Maureen	Myself and another punk friend negotiated with Belfast City Council for a plaque to be erected in Hill Street, where the Harp Bar was for Terri, Good Vibrations, the punks who went there and the bands who played there. We felt Punk should be acknowledged and no where better to have it than on Hill Street. Brian Young of Rudi sang Big Time at the unveiling and then we had a party afterwards. It was something to be celebrated and now people make the pilgrimage to that place and send me their photo under the plaque. I wouldn't have changed a thing. Punk was great fun but gave me a sense of who I am and make no apology for it.
Gary	we are all getting old now- all we have is memories.dont be a stranger and come out to some reunion gigs. its nice to see people i aint seen in years- it

	wont be long before we are all to old to do anything- life is now short,enjoy it !!!
Fred	Too many people now claim they were part of the Belfast punk scene who simply weren't there at all or were on the periphery at best.
Spud	Bands are fuck all without fans; we had a laugh without them !
Marty	Yes - I had an absolutely fantastic few years in the punk scene - it made me a very open and non- judgemental person.
Jim	It saved my life - that's what i thought. I was anxious and depressed, felt I didn't fit in at all - and punk gave me hope. I felt I had been freed from a weight of expectation and conformity. It was so good. People of my age were committing suicide, or joining the paramilitaries, just to have some kind of identity, to be someone. Punk gave me my own identity, and freedom

Annexe G : Entretien avec Greg Cowan

Extraits de l'entretien mené à Belfast le 02/08/14 avec Greg Cowan, le chanteur des Outcasts.

Beginnings

We [The Outcasts] started earlier and kept going. Most other bands split up. Obviously people like RUDI and stuff split up quite soon. We started... everybody lies about when they started... I think we got... we called ourselves the Outcasts for seven months before we got instruments y'know so... you have to remember that punk rock wasn't like any other scene now. Especially in Belfast we wanted to be punks but didn't know what that actually meant, y'know, you got the occasional fleeting thing about the Sex Pistols in some of the music papers. My two elder brothers of course went to London quite a lot, they'd been sort of – well me too – most punks you'd find would have been into Bowie and into people like Roxy Music and anything to do with fashion and that stuff there so... and they went to London quite a lot, kept coming back, and even they at the start didn't know what they were looking at, they were seeing these people with spiky hair and torn clothes and stuff. Obviously, I mean like most kids I was sixteen, when the band started y'know. I was a huge Bowie freak, more so than ever they [my brothers] were. But it was through them, you copy your big brothers' fashions. They used to go to a nightclub in Bangor called the Viking and that's where... remember Belfast then you're talking about '74, '75, '76, there was no night life in Belfast. Belfast basically closed up at half seven at night, as far as the city centre was concerned, most people stayed within their own areas, so anybody who wanted to go out went to Bangor, that was the social [life]... everybody went to Bangor on Friday and Saturday night... [...] The Viking was like the trendy... it was Northern Ireland's what you'd call trendy nightclub as in people would go... people were into fashion which would have been... pre-punk would have been Bowie or... that's where the military sorta look, the Young American look [...].

[My brother] Colin picked drums 'cause Colin never learnt even, my brother that died, when he died he'd been playing then for about four years. He was possibly the worst drummer...

looking back now we should never have left him pick drums. Martin had played guitar a bit. Me and Getty we were younger and we run about together so I picked bass 'cause there was four strings. That's the only reason why. I figured I could get away with one finger on it. Getty picked guitar. Martin basically then, because he had a wee bit of ability and then when we started playing his songs so Martin showed *us*. But you have to remember, it was punk rock, and it was *early* punk rock y'know. If ye made a mistake it was part of it, y'know. We used to have this thing, Colin would set up his drums, [...] and he'd just kick them over half-way through the song. That was all funny at the start. When we started... it wasn't that long before we started... y'know we practised an awful lot. We were playing very early y'know... you learnt on stage... If you spend six months... with Terri's thing ya see... we played at least once or twice a week y'know. We would of thought nothing on a Wednesday night to drive to somewhere like Newry playing, coming back, getting up for work the next day and stuff like that there y'know. You were so into it... [...]

We thought we were the only punk band. There is no sort of punk scene ... if there was one in Bangor it was more of a fashion-based thing. There were no records no one knew what you were supposed to sound like, sort of, until really 'Anarchy' came out y'know, and then we had formed the Outcasts as I said but started calling ourselves the Outcasts slightly before that and what we didn't know is that... we were from the Upper Malone road like (laughs) we were doing this... RUDI were in East Belfast and SLF [Stiff Little Fingers] up in Ballygamorton sort of area, the Undertones were in Derry so we were all going at the same time. The Undertones had been going really since '75 as more of a glam [band], it's hard to believe looking at them like but once doing the T. Rex Bowie cover things, they were good musicians. SLF had been like a cover band Highway Star like some heavy metal band; RUDI were doing glam stuff, we unfortunately were the proper punk... you couldn't play anything so you just decided to form a band and pick [up] an instrument... [...] In our first early gigs and things... fuck me, we couldn't play a note, we didn't know anything about equipment, anything, we just had these songs, and it was only when we first started... I think our first gig was a place called Paddy Lambs in East Belfast. Stiff Little Fingers turned up... Jake [Burns] and Ali [McMordie] turned up at the soundcheck and without them we couldn't even have got the PA to work. We were all standing in this room with the little leads and stuff and then we met RUDI and stuff afterwards. [...] You were sixteen... My brother Colin was a couple years older than me and Mark is a couple of years older than him. It was all about next week you know. You wanted to be .. Once you decided you wanted to be a punk... There's a lot

of fanzines and things in England that showed you one chord, a bar chord as it's known [...]. We started as originally like most bands trying to do "Anarchy in the UK", trying to do the Ramones... when we... nobody could tell what we were playing 'cause we didn't know we were just inventing... we invented chords and everything. So [my brother] Martin started writing his own songs incredibly early y'know because he just went "this is fucking rubbish", he told me if we're going to do this we may as well do our own songs then nobody knows if you're playing them right or wrong and it was all about getting on stage within a week or two weeks y'know....it was never... god ye have to remember what... records then... look, records then were people liked Led Zeppelin and ELP and y'know there was no *question* of DIY or doing it yourself like... records were like a [rarity]. There was [showbands].. Everybody had a local band that done cover versions or something that you'd see in the YMCA or [somewhere]... And then there were bands that made records, but that gulf was... think about it then y'had to be signed to a record label, how if you were in Belfast would you ever, y'know...I mean even then all we wanted to do was be in a punk band and play. I mean that was as far as your ambitions went. Then it was...God y'know what if you could make a record, y'know? That was... 'cause then by that stage you realized that people were starting to do this with themselves. Well of course the whole thing in the early days was trying to get a deal and get out of Belfast but that was never gonna happen.

Recording

[...] The thing is you have to listen to Northern... I mean when I listen to our old records we always thought we were a heavy punk band but then as I said before you didn't get to see a punk band, you didn't get to see English punk bands. Very rarely they appeared on TV unless you made an effort and went to England, that's why the importance of some of the first Clash gigs, these things such had a resonance here. The Pistols never played here. The Damned didn't play here till the early eighties. Very few bands, even, it was very hard for English bands to come here. Number one, it was the height of the Troubles: who the fuck wanted to come? So we all grew up... and if you listen, when you listen back now to certainly the Undertones, RUDI and ourselves, Protex.... we were all power pop, but we didn't know. We also all recorded in the same studios which was Wizard studio where we all ended up sounding very similar anyway 'cause Davy Whiz... nobody knew really anything anyway about... we were in the hands... looking back now, y'know... in that first album when we listen to it now is completely out of tune... there was no such

thing as electrical tuners then. So we just used to tune to Martin's guitar 'cause Martin had a slight more ability than the rest of us so years later when we tried to relearn the songs there's nothing that's a proper note in anything, my bass is slightly out of tune for the whole fuckin' album. But then, it wasn't, y'never imagined then that you'd be sitting talking about this thirty-five years later or whatever it is y'know it really was about the next stage is "let's do a gig... let's do another gig" y'know... [...]

Well you were ashamed of them [the recordings] now. We were so ashamed... You'd be sitting waiting.... 'cause... you'd record and stuff... there wasn't digital recording. And three months later this record would come. And you'd sit, you'd put it on your record player and you'd just look at each other and say "oh holy fuck", there's nothing you could do, we didn't know anything about mastering... but then again now when you look back, because there were so naive recordings is the actual charm that they have y'know, they're not polished they are out of tune, they're fucking... and they're quite poppy which I find... and we tend even now when we play now people are looking for the sort of earlier stuff – the stuff involved in Good Vibes and with the film and stuff like that there... like we carried on for a long time so the later... by the time, years and years later, like in the sort of '83, '84, we could fuckin' play and we could record really well. You didn't *have* the songs y'know you'd used all your best songs in the early days, like... [...]

Playing concerts in Northern Ireland

The big thing that happened to Belfast... Stiffs [Stiff Little Fingers] got signed very early on so they left they went to London. RUDI even got a small deal and went to London. Terri... By that stage the Undertones got signed, went to London – or went to England. With us it was slightly different we didn't believe that we were ever going to be a band that you could make a living at and I had, we had a family business and stuff like that there so... y'know we didn't... but and then Terri he came to us and said 'look I want to put an album out, look I want to put an album out, I want you'se to do the album' but on the understanding that we're not gonna run off to England if someone signs ya, you're gonna tour Ireland. [...] Terri, he called it bringing punk to the provinces. Probably Terri is a manager who didn't involve himself in anything. He didn't involve himself. I know, ah... Have you seen the film [*Good Vibrations*]? There's a clip with the Undertonesn they're in the studio recording "Teenage Kicks"... [and Terri is there too]. Why the *fuck* was Terri in the studio? He never went near the studio. And fair play to him. He paid, he facilitated, but Terri had

very few hands-on ideas... yes about publicity y'know and pushing the label and organizing gigs for us and stuff like that there but never about music. But Terri did have this idea "I want a band, they are gonna be here, if I bring out an album we're gonna treat Northern Ireland like English bands treat England, who are going to play fuckin' [all over the country]... y'have to remember this really is the height of the "Troubles" with places like Strabane and Newry... The Miami Showband had been killed... and it was the best thing we ever did y'know 'cause we had no following in Belfast whatsoever. And you'd suddenly go out and play places like... ough, it's hard to explain, Crossmaglen [Catholic village], a lot of [villages in the] West [...]. We made a conscious decision to go out and play Northern Ireland and down south, and ok you would turn up in some town that... [chuckles] you would turn up and remember there'd be nothing on, there'd be no cinemas, bars close at half ten at night. There were no clubs, we would play in these big showband halls which would have held about a fuckin' thousand people. We would have a PA the size of your portable... of your mobile phone. But the whole town would come 'cause there was fuck-all else on – and we were a novelty – but you would find then ye'd maybe three or four people would catch on y'know or they'd be three or four punk y'could never tell them in Newry or somewhere 'cause like they'd have long hair and moustaches and wee badges. They all looked like the Undertones... but then the next time you'd go there'd be... and it was very clever of Terri y'know, that we ended up with this *huge* Northern Ireland following that nobody else had 'cause everybody else had... just went to England [...].

As far as Belfast was concerned in the very early early days y'know venues... I mean punk had such a bad name. If you phoned up and said I'm a punk band and you'd be told to fuck off and wise up. What everybody did was you would hire somewhere as a private party, not let on, and print tickets as a private party. Y'could never go back twice, but there was quite a lot of hotels down and round the outskirts of Belfast. [...] By the time we were actually starting to be in a proper band I was seventeen and stuff but... yeah and there was no underage place, you didn't play a youth club, no one would *let* you play... the very first time we were due to play Ballymena, Ballymena Council had a *special* meeting the night before. They didn't know anything about us but there was all the punk headlines then y'know, and y'can imagine what fuckin' [conservative] Ballymena was like, I mean we got barred from Ballymena without ever [playing there]... but that was all good, I mean it also helped towards our name. Bangor council barred it, Belfast City Council tried to ban all punk things from *any* venue.[...]

Punk, a cross-community scene?

I culminated more when the Harp came together, 'cause every scene needs two things, it needs a Terri Hooley. It needs somebody to be... Manchester with Tony Wilson or Malcolm MacLaren in London... every scene has to have somebody like Terri, who.... so... we needed a venue, which quite by accident, the Harp bar was this wrecked bar just outside the barricades in Belfast, y'remember y'have to remember Belfast was a... was, the ring of steel as it was called. The end of every major street had a barricade which closed at eight o'clock at night. The Harp just sat outside that there. And most bars would, say, close at half six at night 'cause there was no city centre. So this – strip bar it was – y'know there'd put on strippers on a Friday and Saturday – and the guy just... somebody put them on. It wasn't us, there was a punk showband then, called Pretty Boys Floyd and the Gems that was like a showband, but they also got a punk showband, where they done all covers... and they done it better than we, than the rest of us could. So they had played there, and *we* approached *them* about playing and then Terri approached and it became *the* punk venue in Belfast. So at that stage if you were a punk up the Shankill, if you were a punk in West Belfast, wherever you were you had somewhere outside your own area. As I tried to say earlier, people didn't [usually] go into town, y'know, if you were a Catholic up the Shankill... it wasn't really your fault, you only mixed, y'know, [with people from your own community]... they went to the club at the bottom of your street y'know.. you didn't get to meet anybody from the other side. [...] There was a lot of killin' and stuff. You went to school in your own area, you socialized in your own area, you married the girl from the bottom of the street. And your kids grew up and y'know... punk changed Belfast in one thing it's that all of a sudden – in that period, like I'm not saying there's [not] been other teenage movements beforethat did that but all of a sudden your punk in the [Protestant] Shankill, your punk in [Catholic] Andersonstown, your punk in anywhere... you're hated within your own area, you're fuckin' hated. I mean those guys... not me like I was from the Upper Malone road, my mummy left me fuckin' down in the Volvo to the Harp and picked me up y'know what I mean. These guys run a gauntlet, they fuckin'... there were hard guys, I mean the punk scene in Belfast was not... it was a very hard scene. I'm not talking about like the way the stabbings and things now... but as far as... these guys... y'know when you said... and you went out of your house as a fuckin' punk you were making a hell of a statement. [...] You *have* to remember what Belfast was like. Guys in Belfast wore a uniform. Y'know you dressed the same as your mates. When you got to a certain age you dressed as a man. [...] When I remember

back to the seventies I remember it almost in black and white in a way, it was *so* colourless. And then all of a sudden you have guys... okay the punk scene wasn't London here you had to make your own [clothes] but all of a sudden everybody's in... y'know and ripped up clothes... ahma lot of stuff about the Queen, y'know , with... Queen with Satan eyes... I remember gonna get fuckin' killed one night, the three of us, 'cause a Catholic guy was gonna beat us up 'cause we got the Queen on our t-shirt and prods were gonna beat us up 'cause the Queen had a safety pin through her nose, y'know... you were sending a mixed message. [...] All of a sudden guys from the Shankill were meeting somebody from the other side for the first time in their life. It wasn't like one of those scenes where you bring people from cross-communities together. It was happening for a different reason. You were universally hated everywhere, it was the only safe place you had then all of a sudden y'had kids coming in from the provinces y'know. [...] Now don't get me wrong we weren't rolling around going "hello I'm a Prod you're a Catholic". I mean y'know it wasn't... if it was like that it wouldn't have happened. But when you do look back now it's possibly the most... why, punk suited Belfast so much, I don't know, y'know... but it is probably the proudest thing that came out of it was that... for you of your age, I'm not trying to run you down here, it's impossible for you to know how isolated areas were then y'know. If you take the centre out of a city – which every city has a centre and that's where you go for your entertainment for your social life – you take that out, all you have is isolated ghettos really, and it's as I said it's not that the people were... y'know if you wanted where did you meet somebody? What, I'm going up the Falls and meet somebody? After the Harp what would happen too was that – 'cause everything closed, the Harp closed at eleven you were thrown out at half eleven – so there was always, there was no... the last bus was... so people went to people's houses so all of a sudden you had Tommy from [Protestant] Glencairns waking up the next morning on the fuckin' [Catholic] Lower Falls y'know. How do I get home? Y'know. [chuckles] That's... I mean it's a very proud... it is, it's one of the things I'm really really really proud of. But nobody was consciously *doing* this. It was a universal hatred of everybody else. And punk gave you such a bond y'know. It wasn't just about listening to a particular record y'know. You were taking on a look, a way of music, you were rejecting everything that went before, y'know, so there's nothing that brings people together than animosity from outside, if this making sense, d'y'know what I mean? That's why I always think Belfast... there is a line from the [*Good Vibrations*] film, what was it... "New York had the haircuts, London had the jackets but Belfast had the reason". There is a truth there y'know. [...] You would still get

y'know somebody from the Shankil goings [mutters, imitates hard guy] "where are you from", y'know, I mean.... It didn't just happen that everybody y'know ran about with roses but it did slowly happen y'know and friendships were made that could never have been made, relationships were made. Even myself, I mean, I married my wife y'know I mean. I'm not saying it's a mixed... the amount of mixed marriages from that period compared to what went before must be huge y'know. But not done consciously. Then there was places like I dunno if you ever heard of a place called Corrymeela [Community] where they brought a schoolkids from the Shankill and they tried to put together... but the beauty of the punk was that there was nothing to do with the religion thing. I do think there's a bit of truth to... I don't remember ever having political discussions. You were outside that there. I mean you were totally outside. And a lot of the paramilitaries once they caught on that it *was* bringing people together were really anti. [...] Terrorists liked to keep the "Troubles" going y'know what I mean y'know it's in their interest to keep it on both sides. They didn't want you to find out that Catholics were just the same as Protestants y'know [...]. Prods [Protestants] then used to think they were slightly better than Catholics and all of a sudden you were finding you went to your mate's house from the Harp and go "fuck me this is like the house we're living in, what the fuck's going on" y'know. It's slightly a simplified the thing but that is I suppose the biggest legacy to come out of it [punk]. The next one being then of course that DIY attitude that when I look back now at that age I'm thinking where the fuck did ya get that energy from but... it was as if something wasn't there.

Terri Hooley and Good Vibrations

People say you signed to Good Vibes but you didn't work, you walked into Terri's shop and you went "Terri would you do a record with us" and he'd go "Aye okay". [...] There was no formal, agreement, we did I suppose more than any band 'cause he did I suppose he managed us more than he managed anybody else 'cause by that stage, say, RUDI had gone, the Undertones were only ever... Terri, like even Terri in his innocence... when everybody heard 'Teenage Kicks' for the first time you knew "holy fuck that's a classic" y'know. I remember hearing it in Terri's shop for the first time... or even worse the first time meeting the Undertones Terri had brought them down before they had ever recorded anything and there was a Battle of Bands going on in the Whitla Hall at Queens so we were all there with our spiky heads [sic] and clothes and stuff and these fuckin' guys walked in... I swear... and you were just looking at them going... "Is that the

biggest dicks...?” I always remember Feargal had a mixing desk. We didn’t even know what a mixing desk was... and then we heard them soundcheck. There was us, there was RUDI, there was Ruefrefex... we’re not going to fuck on after them! Are you kidding me? I’d never heard anything like it. So professional. So so so so good. Then the first time, I remember hearing Teenage Kicks and then Terri put it on. I just look at him. [Choking sound, expression of shock]. “Wha-?”. I mean I’d never heard anything like it. And you knew it was an instant classic y’know. They were always gonna have just one record of Good Vibes. Whereas we were there for the while, like. [...]

[Terri Hooley] is a very divisive figure. He’s a very strong character. Terri was always a larger than life character. The [*Good Vibrations*] film is 99.9% true. Before I’d seen the film we were sitting there “y’can’t believe a world Terri [says]”... Terri exaggerates everything, changes everything to himself. The guys that made the film, especially David Holmes and stuff like that there got to know Terri well enough to go like... at one stage they were actually going to do dream sequences in it ‘cause they just couldn’t tell out what’s true and what’s not. The one thing about Terri is that he was never interested in money. Never interested *at all*. To this day if you have him a thousand pounds he’d walk out of that door he’d lend somebody five hundred and lose the rest of it y’know. That old hippie ethic is real. That’s absolutely the one thing they got completely right. Never interested... and *then* he wasn’t interested in his own publicity and stuff, *now* Terri’s a professional Terri Hooley y’know. That’s how he lives. And fair play to him. He has done his dues. But he belongs to the problem. As a manager and record label... he was useless. And as a shop owner. But that’s because... but without him the Belfast scene would’ve just been famous in Belfast. What Terri *did* do... he *did* found his own record label and *did* lose a lot of money doing it. And he *did* put those records out, to great... he didn’t sell an awful lot of those records. I mean he did that for the scene and that’s true. You can’t *take* that away from him, he *did* it. He was a bit.. It wasn’t for his own personal gain, for his own personal publicity. He did it, ‘cause y’know what? As the film shows y’know he was a bit lost in his life and came across something for the first time in years and he did and he backed it. He’d been sitting there in the shop and some guy walked in and went “look, I wanna form a band but I need a tenner to buy a guitar”. If Terri had it, he’d give it y’know.

Parents

My dad also supported us financially greatly y'know. It was him bought... well we had use of a van. And he bought us our instruments, let's be honest I mean he did. [...] My mum and dad were from the [Protestant] Donegal Pass [in Belfast], they both lived in the same street. My dad just happened to be a fuckin' brilliant good businessman, he started off as a painter, built his own firm and we ended up living in the Upper Malone road. My dad gave us... we used to have a rehearsal room. Then, when you were a punk, you were put out. Very early early on my dad just cornered off a part of the house and that was the Outcasts. Very, very incredibly supported. I think he'd been a semi-professional boxer in his life, gave it up for work and always spent his life wondering y'know 'what if I'd {gone?}' so with us there was no... 'look, you can go and do the band stuff but when the band stuff is over...' I remember playing Paris the first time for five nights. I was 20, I'd met a girl, the most beautiful girl I'd ever met. I'd never been to Paris and we done five nights in a club called the Gibus. Everybbody played the Gibus. The Pistols had played the Gibus, the Clash had played the Gibus. And we got signed to a French record label, New Rose records. So I flew back on that Sunday night and y'know and the next morning my Dad woke me up and handed me my overalls and took me to Ormeau Park and we started painting the railings. And like at half ten I was crying my eyes out: "You don't understand, that is not how life..." So he never fought about he always was very supportive of the band, but in between things... you'd just go to work, and I'd be saying "You know Dad we've been signed and we'll be going to..." and [he'd go] "Awk that's great son but just go to work tomorrow then sure and we'll just see about the band". Thank fuck he did like or I'd be destitute.

The French connection

There was a [French] guy called Marc Boulet who had this wonderful idea. It doesn't sound as true now but there was no French local scene at the beginning. Punk had been, believe it or not, quite big before... [...]. So there's this very arty upper class punk scene happened in Paris and that died very very quickly. And this guy Marc Boulet realized that French people loved English music but didn't like the English. Well that's true. You know if you've lived in France. So he thought he would go and get a band from Ireland, from Northern Ireland, he would play on the fact that they were from Northern Ireland but he'd also play on the Gaelic, the connection between the French... so we'd be playing English music but we'd be an Irish band. And he came, he seen Terri and for some reason... the Undertones were already signed, Stiff Little Fingers were

already signed, so he picked us, took us to Paris for that first... we did five nights. Monday I think there was about ten people there. By the Saturday, it was fuckin' ... really it sounds like a film script now but it really was on the Monday we were sitting [inaudible] going 'What the fuck are we *doing* here?' Y'know there was about ten people and then Tuesday then Wednesday and then Thursday and Friday and by the Saturday it was absolutely brilliant y'know and we signed to New Rose records that week. It was the first time anybody had ever taken us out for a meal. Ya signed... they got us drunk that night over dinner. We signed a contract that I tried to... when Polydor wanted to sign us... 'cause we then became, not big like the way...but certainly in Paris, I mean that first album on its first pressing was seven and a half thousand and we sold that in three weeks y'know so Polydor... nobody wanted to sign us in Britain we were never approached by anybody. Polydor then approached their English company and went "Look, there's a band making a bit of waves here in France". Then Polydor had, each country had their... they were called French Polydor. They said "We would like to sign them" so next thing I was thrown off to London to meet whoever... the thing from Polydor. They kept saying "Have you signed any other contracts?"... "My God y'know... we signed *somethin*". Little did we know that your man Marc Boulet had also sent the contracts to Terri and Terri had counter-signed them on our behalf as well. We didn't *know* any of this y'know. So we signed away for five years then, which was a long time, the rights to all French... and all French speaking-countries so it covered Switzerland, it covered anywhere French-speaking and we signed that away for five years to this teeny teeny alternative company. [...] So Polydor... we actually signed the contracts with Polydor but they were completely... and I... Polydor, I'll never forget, Polydor took me to see proper musical barrister in London, y'know proper guy in a wig and everything, and he looked at our contract and he just... this man was in his seventies and he just started to laugh and [said], "Go, get out, go on!" You were tied into everything so that was our only brush. *But*... d'you know what, at the end of the day, we were signed to New... We did eventually two years later a different... sorry, that wasn't, it was called Big Beat, and there was a proper French label started called New Rose and they, I think through... they were a bit more *street* [punk]. I think they just threatened Marc Boulet to be honest, so they did [chuckles] but they got us out. I mean we at least were signed to a proper French label. Part of our deal, when we signed with them, was that we had to guarantee to go to France, which was an imposition, at least four or five times a year.

Punk violence

As far as the Stiffs [Stiff Little Fingers] and the Undertones y'know, we spent years incredibly jealous y'know and a lot of the slagging off you see were for local bands. Oh I could tell you some awful stories. One of our first gigs... we genuinely got a bit caught up on the cartoon violence of punk where you thought you were supposed to be... it's hard to look back now and say I stood on stage and people spat on me. And that's what they did. [...]. And the spitting was huge. Even when it had died away in England it was still huge in Northern Ireland. I remember playing with the Clash for the first time in the Ulster Hall and it was the biggest gig we'd ever done. The Ulster Hall, even to play in the Ulster Hall was another one of those dreams y'know now you get to play a real fuckin' venue and we were supporting the Clash and I remember plugging in, y'know your back's to the audience, plugging in your guitar and when I turned round and I thought I saw a wave, a wave of fuckin' spittle, and this would go in your hair and in your face and on your hands and on your guitar. How did you tell anybody about that. Aye it did die off quite early on but it hung on in Belfast. [inaudible] when English bands *did* come here they'd just been baffled that they were getting spat on y'know. [...]

Then, [in the 1970s], at that stage the only thing you were either a punk or what we called a *spiderman*, it was just your average Belfast guy... Belfast was a violent city, we thought, until you went to other places. What we didn't have in Belfast was real street violence. You had political violence, you had bombs, but you had massive police and army presence on the streets, you didn't really get... see the first time I remember going to England, first tour of England thinking 'we're from Belfast we must be the hardest guys in the whole world' to find England as far as, just violence at gigs, violence outside gigs, they'd kill you in England because you supported a different football team. I remember touring with the Adicts, it was this English band from Sheffield, every other gig apart from Sheffield they went to – they were very obviously Sheffield supporters – so they got beat up in Ipswich 'cause they were from Sheffield. Everybody was going 'Northern Ireland's fuckin' bad but I don't even understand England'. England's a far more violent place. Yes there was a lot of trouble but I look back on it as more cartoon violence. I don't remember anybody getting critically hurt and stuff. When you were at the Harp we had a siege mentality and you *would* get groups of guys would come in at a certain [imitates *spides*, slapping his fist] 'Come on there and we'll fuck the punks' but as I said to you earlier the punks then were guys who fought their way down from their y'know... they came in gangs. People operated in gangs, as I said before you didn't really have, buses weren't like they are now, buses closed, the last bus I think was at

ten to eleven or something like that there, it really was. So you walked a lot of places and they walked y'know. There'd be the Antrim road punks maybe thirty of them walked down, they all met up and down, and come down the New Lodge road to the Harp. The Shankill punks would've done the same, the Falls, they came in little groups. People weren't trying to stab... there'd be street fighting, there'd be punches and kicks. In the Harp, the amount of times that guys arrived down at the Harp bar thinking they were coming in to cause trouble, and just getting their fuckin' wheels [?] knocked in y'know what I mean. [They were] *spides*, yeah, just guys maybe out for a couple of drinks, going [imitates *spides*] 'oh you fuckin' [inaudible], we'll go in and we'll fuck them about a bit' and always got really really really surprised. As I said these guys were hard guys. The guys that followed us personally the Outcasts, we had a *terrible* reputation. Plus I was always a big simp. My two brothers weren't y'know. My brother Martin was fuckin' [insane], Martin actually believed at one stage if you were in a punk band your job was to beat up every other punk bad, we dunno where he got that, he fought with everybody, he fought with Souxsie and the Banshees. He did the [Salt?], the Stiffs, RUDI... they hated us. In the really really early days we were doing one of those parties somewhere in the Windsor Hotel, it hasn't existed for years but we'd booked it as a private party. So we were putting up these wee handmade posters around the town, everywhere we went there were Stiff Little Finger posters. They were doing the Pound. So we kept pulling their posters off and as were driving we seen them with their posters so we just started over and beat them up and took their posters off them so they couldn't put any more up. [laughs] So you're not proud of those things. But it wasn't like you y'know you *assaulted* them y'know, there was a lot of pushing and hair pulling y'know and I remember taking those posters off them and... it was things like that. The first time we met RUDI we fought. It was a Joan Jett gig. Or the Runaways gig. In the Whitla Hall. And we started fighting... when I saw we... I always joined [in the end. I never] fuckin' threw a punch in my life. But Colin and Martin and stuff started fighting and they all got thrown out except there were about ten others thrown out and there was only Ronnie out of RUDI who [remained?]. And then you went 'awk sorry about that and all' y'know. It was cartoony violence. Sort of. [...] We were hated by almost every other band. And the people that followed us, then we did attract... they used to call themselves the fuckin' "Locusts" 'cause everywhere they went they destroyed everything in it. Then in Dublin we had this *fuckin'* skinhead gang called the Black Catholics that followed us everywhere. [...] Street violence [in Belfast] was not the way it was in London not the way it was in Manchester not the

way it was in any of those places. You think of football matches then y'know the amount of organized [violence]. If you remember that there if you're old enough y'know. The fans, the English fans were barred all across Europe they had organized fights during the fights [sic] and stuff. The English were fuckin' violent people

Drugs

But you *have* to remember, two things Belfast didn't have during the 70s and 80s, it didn't have a drug problem and it didn't have a street violence [problem]... it had very low crime if you took out the... 'cause there was a fuckin' cop car at every corner, there was an army checkpoint y'know, we had no drugs, there was no drugs... [...] Belfast is the only capital city even now that never developed a heroin problem. Dublin developed a huge problem. Lots of small towns in England developed [a heroin problem]. You couldn't move, how the fuck would you move drugs about, how could you get them in, the border was a sealed border, you had to go through checkpoints, on virtually every street there was army checkpoints. We literally... I'm not saying there wasn't small amounts but the whole... we didn't understand the whole English punk scene was based on speed. Why English punk bands played so fast was 'cause they were speedin' out of their fuckin' heads. Two drugs: speed and Tuinal. Tuinal was this antidepressant drug that made you incredibly violent. We didn't know any of this. I don't think I was offered a joint until I was fuckin' 22 or something like that there! [...]

Glue-sniffing was very big in the punk scene. Not in the early days but from about 1981 on, because there was drink, cider and beer, everyone drank carry-outs before you went into the Harp. I mean the Harp only lasted until I think about 1980. By that stage there were various other venues but by that stage we were also running off and playing an awful lot in France and stuff. Glue-sniffing was huge here [in Northern Ireland]. And it wasn't just glue. I don't know if you've ever taken glue but... glue's one of the strongest fuckin' drugs, the most hallucinogenic drug I ever took. It was the drummer Raymond [Falls], my brother died but before my brother died we had two drummers for like a while, and Raymond's still our drummer. Raymond was a fuckin' wild glue-head. He was a wee skinhead from fuckin' Glencurran. So glue-sniffing was absolutely huge. It was cheap. And you couldn't get [any other] drugs. [...]. I think [glue] grew up on its own here y'know. There was felt tip sniffing. Petrol sniffing. Gas bottle sniffing. It was access, y'know. [Glue] was huge among punks and the skinhead scene. It really was. Y'know, even in Europe glue-

sniffing was quite big. I remember you'd be playing in some small town in France and all the local punks would turn up before the gig. And was like a rite of [passage]... you had to go out and sniff glue with them y'know and... we just used to send Raymond out y'know, it didn't bother him. And the good thing about glue like, it only lasts 30 seconds and then the hit's gone, but... drugs were something hippy and we were almost anti-drug y'know because to us, smoking dope, that's what hippies did y'know and you hated them. Didn't know that everyone in London was taking speed. Didn't know any of that there until years and years later.

Clothes

We made them [clothes]. In Belfast, y'made [them]. Everybody had friends who went to London. Now London had... on the King's Road y'had Malcolm MacLaren's shop "Seditionaries" and y'had various things so you knew what you were supposed to look like. But mainly you made your own. Like my mum used to sew... we used to be like a wee cottage industry y'know. Especially me and Getty, we used to stud everybody's jackets. Getty was very good at stud jackets. And we would have Outcasts on stencils so we would stencil every single thing. The [*Good Vibrations*] movie's very very good. You know what I really liked about the Good Vibes movie is that they made... several months before they started filming they were gonna make the promo. You make a three minute promo to then get other funding, and they spent two or three months... even my wife was an advisor. The whole thing we'd explained to them was "Please don't look at photographs y'know of punks in London" and stuff like that there. Everything was home made. And when you look in the film at the crowd and they have the band and you knew what you want to look like but you had to give it to you, buy a jacket, cut off the sleeves, stick studs on the arms and then you'd write "Outcasts". See that's how you did it. *We* [the Outcasts] always looked a bit showy. The Undertones were slightly different in that they went for a completely counter-look. They purposefully decided "we're going to look like *spides*" y'know and that was their look. RUDI used to always wear in the very early days these big blue boiler suits they'd painted and they were *fuckin'* awful so RUDI would actually arrive at the gig looking like a pop band and then put these big blue boiler suits on and look worse than before they were wearing [these things] and we'd often go "we hope they're [not] gonna wear their fuckin' boiler seats tonight, that [spoil it]". You had to do yourself... years now later once you'd started playing you had a few quid and you

started [inaudible] and I'd fuckin', I'd get my month's wages and fly to London, just walk up the King's Road and buy everything. I wish I'd kept a lot of that.

After punk

I think punk more than anything, and it's quite established now, I do think it was a turn in people for the first time, number one we broke down the barriers of nightclubs of the city centre. Y'have to remember after punk you had the New Romantic[s] and you had mod[s] and you had... but they learnt a lot of things from us. And then y'had the dance scene which was huge in Northern Ireland and that really became all cross[-community]. It was all drug related so religion was out the window. But I do think if we look back on it we kinda started that there y'know where the music was more important than where you were from and stuff like that there. And if there was no club to go to you'd form your own club. I mean that became very apparent with... less with... the New Romantic scene lasted a while. The mod scene was huge here. But it wasn't even a real scene. It was just a copy of the sixties. The dance scene became huge. People like David Holmes and various people will all say that they took their cue from punk as in, if there's no club let's do the club. Let's make our own records, let's do our own... y'know. And that's why Holmes and stuff were very keen to make [the film] *Good Vibes*.

« Alternative Ulster » : Le punk en Irlande du Nord (1976-1983)

En 1976, le phénomène punk surgit à Londres, semble remettre en cause certains des codes sociaux et des normes culturelles de la société britannique, et est le sujet d'une « panique morale ». La même année, en Irlande du Nord, 297 personnes sont tuées à cause du conflit. Les Sex Pistols invoquent l'anarchie dans leurs textes, mais pour les nord-irlandais, « Anarchy in the UK » est bien plus qu'une chanson : il s'agit de leur quotidien. Pourtant, alors que le conflit fait rage, alors que protestants et catholiques restent cantonnés dans leurs quartiers respectifs, des centaines de jeunes issus de deux communautés que tout semble opposer se retrouvent semaine après semaine dans les mêmes lieux pour partager une passion commune : celle du punk rock. Quelles sont les spécificités que présentent le punk en Irlande du Nord ? Quel impact ce phénomène de culture populaire a-t-il sur les pratiques des jeunes Nord-Irlandais qui participent à cette scène et à cette subculture alors que le conflit bat son plein ? Quels mécanismes permettent aux punks d'imaginer et d'incarner une « Alternative Ulster » ? Afin d'apporter des réponses à ces questions, le présent travail s'attache à retracer l'émergence de la scène punk nord-irlandaise (1976-1983), à analyser les manières dont sont « pratiqués » les lieux sur lesquels elle repose, à interroger l'importance de la tenue et du corps punk et, finalement, à mettre en lumière les thématiques qui traversent la chanson punk.

Irlande, Irlande du Nord, Royaume-Uni, culture populaire, musique populaire, punk, subculture.

“Alternative Ulster” : Punk in Northern Ireland (1976-1983)

In 1976, punk took the United Kingdom by surprise, and for one brief moment, challenged some of the cultural and social assumptions of British society, shocking public opinion and causing an outbreak of moral panic in its wake. The Sex Pistols could sing about it, but for people living in Northern Ireland, “Anarchy in the UK” was more than just a song, it was what they experienced in their everyday lives. Yet, while the conflict raged on, and at a time when cross-community contact had become uncommon, a minority of the North's youth turned to punk. These young Catholics and Protestants ignored their political and religious differences and met up in streets and record shops during the day, and at night crowded into the few bars and pubs that allowed punk bands to play. What specific features did Northern Ireland punk display? What impact did this popular culture phenomenon have on the practices of the young participants who took part in this scene and subculture in the midst of the “Troubles”? What mechanisms enabled punks to imagine and embody an “Alternative Ulster”? In order to find answers to these questions, we will provide an account of the emergence of the punk scene in Northern Ireland (1976-1983), analyse the ways in which its spaces were “practiced”, examine the importance of punk dress and, finally, explore the themes which appear in punk rock songs.

Ireland, Northern Ireland, United Kingdom, popular culture, popular music, punk, subculture, cultural studies.

Discipline : LANGUES ET LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

Spécialité : Etudes Anglophones - Etudes Irlandaises

Université de Reims Champagne-Ardenne

EA 4299

CIRLEP, UFR Lettres et Sciences Humaines
57 rue Pierre Taittinger 51096 Reims

