

*England's Dreaming*

JON SAVAGE

*England's Dreaming*

LES SEX PISTOLS ET LE PUNK

Traduit de l'anglais par  
DENYS RIDRIMONT

I D E M • V E L L E



A C • I D E M • N O L L E

EDITIONS ALLIA  
16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IV<sup>e</sup>  
2006

TITRE ORIGINAL  
*England's Dreaming :*  
*Sex Pistols and Punk Rock*

A mon grand-père,  
Malcolm James Grant  
(1/01/1904 -2/12/1977)

© 1991 by Jon Savage.  
© D. R. pour les illustrations.  
© Editions Allia, Paris, 2002, 2005, pour la traduction française.

## INTRODUCTION

L'ASSOCIATION est simple et cependant assez complexe pour servir d'emblème : la parade monolithique du vainqueur de la guerre, Winston Churchill – aussi imposant que les falaises de Douvres dans son grand manteau militaire – coiffé d'une crête de Mohican partant du front jusqu'à la nuque, réalisée avec le meilleur gazon de Parliament Square. Ce n'est certes pas une coupe du meilleur goût, mais un vinaigre punk de qualité supérieure : une tâche vert fluo sur la sculpture, grise comme le métal d'une arme. Conçue par des artistes anonymes pendant la manifestation anticapitaliste du 1<sup>er</sup> mai 2000 dans le centre de Londres, la presse en fit l'image emblématique de cette journée, pour certains symbole de violence et de profanation, pour d'autres exemple de protestation créative – une icône nationale détournée.

La crête de Mohican aura fait un long voyage depuis son origine chez les Indiens d'Amérique. Les histoires d'Indiens par des auteurs comme Karl May, Buffalo Bill ou Edward Sylvester Ellis étaient déjà un thème récurrent dans la littérature pour jeunes garçons depuis le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, à l'époque où les derniers territoires ancestraux disparaissaient aux USA. Dans ces histoires pleines d'action, les Indiens étaient les perdants : méchants, exotiques et sauvages – identification parfaite pour les adolescents insatisfaits et pour tous ceux qui se sentaient abusés. Les attributs indiens sont devenus populaires parmi les délinquants dans le Londres des années 1890, le Paris de 1900 et le Berlin de 1930, et parmi tous ceux-ci, le Mohican était la référence ultime. Il l'est toujours.

Quand Travis Bickle déborde de rage dans *Taxi Driver* de Martin Scorsese en 1976, sa métamorphose en une machine à tuer est brutalement symbolisée par une crête de Mohican : une idée que retint le mouvement punk émergent – qui portait lui-même beaucoup du dégoût incandescent du film. Adoptant la forme d'une bande de scalp fraîchement tondue, la crête signifie la guerre pure et simple. Il existe une photographie célèbre de Robert Capa où l'on voit des paras américains dans le nord de la France en mars 1945, les cheveux coupés "à la mode Mohawk pour favoriser la chance et l'esprit



PARLIAMENT SQUARE,  
LONDRES, 1<sup>er</sup> MAI 2000

de corps”, en prévision de leur saut le jour suivant sur le Rhin, en Allemagne. De toute évidence, comme tout symbole puissant, cela pouvait marcher de plusieurs manières.

Réunissant 4000 manifestants et 5500 policiers, les émeutes du 1<sup>er</sup> mai 2000 provoquèrent un débat national enflammé, le Churchill “punkisé” fournissant un terrain de ralliement parfait pour toutes les parties. Une lettre d’un lecteur au *Guardian* osait suggérer que si Churchill avait vraiment eu une telle crête, il aurait botté le cul d’Hitler en deux coups de cuillère à pot plutôt qu’en six ans. Dans un article vibrant d’émotion, Emma Sloanes parlait des “photographies de [son] grand-père tellement défiguré et déshonoré qu’[elle pouvait] à peine en croire [ses] yeux”. Il y eut même une longue controverse sur la vie et les crimes du grand homme dans les pages “courrier” de la presse musicale. Et le *Mirror* mettait carrément les pieds dans le plat par cette simple question : “Où est-ce que seraient ces loubarbs si les Nazis avaient gagné ?”

Pour les enfants des années 50 et 60, Churchill était l’archétype du noble grand-père – ses funérailles en juin 1965 furent un événement national comparable à celles de la princesse Diana. Depuis soixante ans, il était considéré comme un héros national, encore plus sacré peut-être que la famille royale elle-même (jusqu’à ce que les Sex Pistols y mettent leur grain de sel... mais vous remarquerez que même eux n’ont pas mis en doute le statut “d’être humain” de Churchill <sup>1</sup>). Il compte des milliers, des millions peut-être d’admirateurs inconditionnels, et à bon droit, car comme Michael Korda l’observait dans le *Harpers* de mai 2000, “on peut authentiquement dire de lui, comme peut-être d’aucun autre personnage du xx<sup>e</sup> siècle, qu’il sauva le monde occidental (...) sans lui, il y a de fortes probabilités pour que nous vivions dans un monde dominé par les héritiers d’Hitler et par ses idées. Grâce à lui ce n’est pas le cas.”

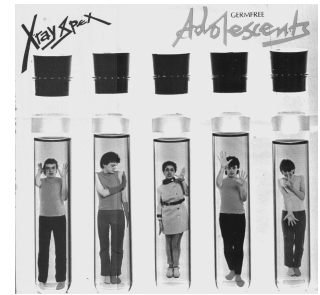
Et cependant, c’est un colosse comme tous les autres : aux pieds d’argile. Un aspect de la peinture du 1<sup>er</sup> mai n’a pas été mentionné mais a son importance (outre le sang coulant de la mâchoire de bull-dog de Churchill) : l’existence d’un simple graffiti acronymique – TIKB – placé là par le Turkish Communist Party, protestant contre l’invasion bâclée de la Turquie à Gallipoli en 1915, dont Churchill, en tant que Premier Lord de l’Amirauté, était responsable. Et puis il y avait son comportement durant la grève des mineurs de 1926,

quand, en tant que ministre des Finances, il orchestra ce que Robert Graves a appelé “le contrôle des informations du parti de la Loi et de l’Ordre”. Pour d’autres, la vue de Churchill affublé d’insignes punks anarchistes était une délicieuse revanche du siège de Sidney Street en janvier 1911, quand Churchill – en tant que ministre de l’Intérieur – avait fait donner les armes contre des tueurs de policiers, lesquels, avec l’hystérie qui s’était entre-temps emparée d’eux, s’étaient transformés en une armée d’anarchistes conduite par le Russe Peter The Painter.

Pour beaucoup d’opposants, Churchill faisait figure de premier avatar de la classe dominante. La mise à sac de sa statue pourrait bien avoir servi à obscurcir la nature globale de cette manifestation urgente d’une part, mais elle permit d’autre part de réintroduire le spectre punk en tant que démon de la bourgeoisie, signe avant-coureur de l’apocalypse anarchiste – exactement comme ce croque-mitaine de 1911, Peter the Painter, qui ne fut jamais clairement identifié ni retrouvé. Tout cela plongeait au cœur du débat sur l’identité nationale, entre les possédants et les autres, les inclus et les exclus, ceux qui acceptent et ceux qui rejettent la perception dominante. Comme le chantaient les Sex Pistols : “Now is the time to realize, to have real eyes”.

Un quart de siècle après le punk, l’Angleterre continue de rêver, avec son fragile et craintif consensus New Labour (nouvelle gauche) hanté par des démons aussi bien imaginaires que réels. On peut légitimement identifier le gouvernement au pays, en partie à cause de l’ampleur de la victoire aux élections de 1997, mais aussi parce que l’identité nationale est un projet explicite du New Labour – la “revendication du drapeau” pour l’âme britannique moderne –, qui l’arrache au nationalisme malsain à la Thatcher. Il n’y a qu’à regarder l’incidence de l’Union Jack dans l’iconographie politique et pop pour voir que l’identité nationale fut un sujet brûlant durant les années 90 : que ce soit la *party platform* de Neil Kinnock en 1992, la guitare de Noel Gallagher, ou les oreillers et duvets de Liam et Patsy pour la couverture de *Vanity fair* : “London Swings Again”.

L’Union Jack est le symbole de l’union politique entre l’Angleterre, l’Ecosse, le Pays de Galle et l’Irlande du Nord. C’est loin d’être un partenariat égalitaire. L’Angleterre, et le Sud-Est en particulier, domine l’économie, le système de classes et la mentalité de ces îles.



Maintenant il est temps de réaliser, d’avoir des yeux réels.

1. Référence aux paroles de “God Save the Queen” : “She ain’t no Human Being”. (Toutes les notes sont du traducteur.)

L'usage fait de l'Union Jack dans la pop britannique – exemple typique – ne reflétait pas la réalité pluriculturelle de la Grande-Bretagne mais éclairait presque exclusivement les groupes de rock blancs du Sud-Est. Il ne s'agissait donc pas de pop britannique – car la musique pour danser est le courant dominant – mais de rock anglais, et ce n'est qu'un exemple parmi tant d'autres. Cependant, cette supériorité anglaise tacite est sous le feu d'une attaque constitutionnelle telle qu'elle n'en avait jamais connu auparavant, avec le succès de l'institution des assemblées d'Ecosse et de Galles ainsi que la centralisation grandissante de l'Europe.

La réalité de la situation, c'est que l'Angleterre va devoir réexaminer quelques-uns de ses principes arbitraires les plus chers. Hugo Young a raison de dire – dans le *Guardian* de mars 2000 – que “la Grande-Bretagne ne peut survivre si l'Angleterre reste le sous-Etat central et dominant”. Les ressentiments mutuels la mettront en pièce. Cette mentalité de petite île qui hait l'Europe et ferait n'importe quoi pour saboter toute consolidation des liens européens ignore aussi bien les espoirs d'une part substantielle de la jeunesse britannique que le fait que la “relation particulière” de la Grande-Bretagne avec des Etats-Unis de plus en plus isolationnistes n'est pas une garantie absolue. L'histoire va dans le sens de la décentralisation et de l'union monétaire, bien qu'il y en ait beaucoup, à commencer par le leader conservateur William Hague – avec sa xénophobie et son anti-européanisme – pour prendre la pose du Roi Canut devant les flots.

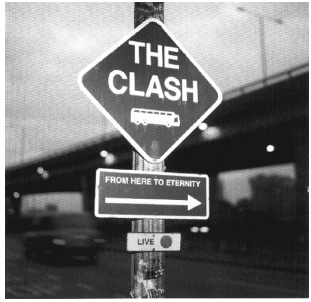
Cette vieille Angleterre éclata au grand jour en juin 2000, quand un contingent fortement nationaliste se déchaîna à Bruxelles et à Charleroi pendant l'Euro. Bien qu'il n'y ait eu parmi eux qu'une faible part d'admirateurs du football anglais, il fut envisagé d'exclure le pays du championnat. Le football fait partie intégrante de la nouvelle Angleterre depuis l'été extatique de 1990 – marqué par la chanson officielle de l'Angleterre, “World in Motion”, composée par le groupe New Order – mais là, l'admiration de la classe moyenne et des médias pour ce grand jeu et ses pires attitudes se trouvait confrontée à la réalité de son croupion de hooligans. Dans la vénération, fortement exploitée par le marché, du sexisme, de l'alcool et du machisme, on pouvait voir cette crise de morosité comme la conclusion logique de toute cette idée pourrie.

Les moments les plus révélateurs du fracas général survinrent pendant un reportage spécial dans un Panorama de la BBC : pour ces “fans”, le fait que la Grande-Bretagne ait gagné la guerre suffisait à justifier leur comportement. “Sans l'Angleterre, vous seriez boches”, hurlaient-ils à Amsterdam. Comme Billy Bragg en fit peu après la remarque : “la mythologie de 1940, nourrie par des films de guerre historiques et les stéréotypes plus doux de *'Allo, 'Allo* et de *Dad's Army* (l'armée de papa) est profondément enracinée dans notre conscience nationale.” Cependant c'était ce mythe très Churchillien, trente ans après l'armistice, que le punk entreprit de combattre sur un large front : l'Angleterre n'avait pas gagné la guerre, mais l'avait perdue. On ne pouvait plus se reposer sur l'Empire, il ne restait plus que des rêves de gloires passées, de Douglas Bader et de Jack Warner, du jubilé d'argent, et tout cela agrémenté de rouge, de blanc et de bleu.

Et donc Winston Churchill apparaît soudain comme un punk de King's Road du début des années 80. Vous savez, un de ceux qui vous délestaient de quelques billets pour être pris en photo afin que vous puissiez avoir votre carte postale punk bien à vous. Les punks ne ressemblaient pas à ça en 1976, mais tout le monde s'en fout maintenant : ça fait vingt-cinq ans – au moins cinq générations pop – et le lien direct, existentiel, a disparu. Les ados d'aujourd'hui n'étaient même pas nés quand Mme Thatcher a été élue : nous sommes maintenant aussi loin des Sex Pistols que les Sex Pistols eux-mêmes l'étaient de Johnnie Ray. Le punk existe en tant que style pop passé pouvant à la rigueur servir d'inspiration, comme il reste dans les médias en tant que cruauté occasionnelle nourrissant la méchanceté de l'élite anglaise, mais sa longue période de domination sur la pop britannique est derrière lui, balayée par l'explosion dance de la fin des années 80. Le punk insistait sur le fait de vivre un présent hyper intensif, mais aujourd'hui, cela fait partie de l'histoire – un autre rêve anglais.

Ce processus était inévitable dès l'apparition du punk – comme Wire le chantait en 1977 : “don't just watch, hours happen, get in there kid and snap them” – et il était confirmé par les polaroids géniaux des Sex Pistols pris par Fred et Judy Vermorel début 1978. Pendant longtemps, le sujet était hors limites – il était trop rapproché pour ça, tout le monde savait tout – mais, au début des années 90, des ribambelles

Ne te contente pas de regarder les heures arriver, rentre-leur dedans et dévore-les.



de livres sont sortis, dont le *Lipstick Traces* de Greil Marcus et le présent ouvrage, qui ont contribué à faire du punk une matière à publications. La décennie suivante a vu fleurir beaucoup de biographies de groupes, des histoires révisionnistes (il n'y a qu'à regarder le ridicule *El Sid : Saint Vicious* de David Dalton), des livres de photos (*Vacant* de Nils et Ray Stevenson a les meilleurs textes et les meilleures photos) et des autobiographies – parmi lesquelles celle de Lydon en 1994, *Rot-ten : No Irish, No Blacks, No Dogs*, est à lire absolument.

La plupart des principaux punks anglais – qui ont maintenant tous la quarantaine – ont dû se confronter au problème de la nouvelle technologie et de leur passé pendant la dernière décennie. Les Buzzcocks continuent de jouer de nouvelles chansons et ont le meilleur site Web officiel. Les Clash ont mis de côté leurs différends en 1999 pour travailler sur une histoire bicéphale : le CD live *From here to Eternity* et le documentaire réalisé par Don Letts, *From the Westway to the World*. Lancé par une grand messe médiatique, le film apportait peu, tant par sa forme que par son contenu : les contradictions au sein du groupe (qui étaient pour beaucoup dans leur puissance originelle) étaient dissimulées, les contributions de femmes comme Caroline Coon ignorées, tout ce grand moment explosif se retrouvait rangé parmi les modes d'une période du rock bien lourd.

Avec leur sens aigu de la rivalité demeuré intact, les Sex Pistols ont attendu que le package des Clash ait cessé d'occuper le champ culturel pour délivrer leur propre documentaire en mai 2000. Intitulé *The Filth and the Fury* (L'Obscénité et la Fureur), d'après le fameux gros titre du *Daily Mirror* en décembre 1976 qui fit du groupe le bouc émissaire national, le film réunissait le réalisateur Julien Temple et le groupe pour raconter à nouveau l'histoire de cette "Great Rock'n'Roll Swindle" (grande escroquerie du rock'n'roll) inspirée par McLaren, mais cette fois du point de vue de John Lydon. Le fait que Temple réécrive sa propre contribution à la Grande Escroquerie n'a pas semblé le gêner le moins du monde ; ça aurait pourtant dû : l'insistance de Lydon à raconter l'histoire à sa manière – ce qui veut dire en ignorant McLaren sauf pour l'insulter – est psychologiquement compréhensible (ce terrible combat que mènent les artistes pop pour obtenir le contrôle de leur œuvre) mais en définitive rapetissant.

Tout comme la tournée "Filthy Lucre", *The Filth and the Fury* continue de jouer avec le cynisme et l'agressivité des tabloïds dans

son titre. C'est comme si tout le scandale que les Sex Pistols ont traversé en 1976 et 1977 avait tant marqué ses participants, Lydon en particulier, qu'ils ne s'en étaient jamais remis. Mais qui le pourrait ? Cependant, le film marque aussi le moment où les Sex Pistols sont devenus une obsession nationale, et *The Filth and the Fury* raconte assez bien leur histoire dans cette perspective, en les reliant à cette très chaotique fin des années 70, qui allait devenir un pivot dans l'histoire sociale et politique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Malgré les défauts du film – un prologue interminable, plusieurs tics de mise en scène irritants – *The Filth and The Fury* montre les Sex Pistols racontant leur propre histoire, et quelle histoire !

"No Feelings" était l'une des trois grandes négations des Sex Pistols – les deux autres étant "No Fun" et "No Future" – et beaucoup de gens se sont servis de l'authenticité personnelle habituellement requise par le rock pour l'appliquer aux membres du groupe eux-mêmes. Les passages les plus mémorables du film – outre les images d'archives inédites – sont ceux où Paul Cook, Steve Jones, John Lydon et Glen Matlock dégèlent des émotions depuis longtemps contenues tout en restant très calmes. Ils parlent des traumatismes de leur enfance (l'absence d'un père et d'une famille pour Steve Jones, la méningite grave de Lydon) ; des difficultés qu'ils ont eues pour s'entendre les uns avec les autres (J.L. : "une *tea party* pour sales gosses"), du scandale national (P.C. : "nous étions les ennemis publics n° 1"), du problème de Vicious (S.J. : "Sid était sacrément sombre, mec") ; de sa mort affreuse (Lydon pleure devant la caméra), et de l'héritage (G.M. : "c'est un grand albatros tu sais").

Deux remarques de Steve Jones vont au cœur des choses. La fierté d'être dans le groupe balaye le cynisme qu'impliquait son emballage : "Nous nous sommes donnés à 200 pour cent pendant deux putains d'années, et c'est tout. On s'est essouffés. J'aimais être un Sex Pistol. Je serai toujours un Sex Pistol. Au moins, quand je mourrai, je pourrai dire "j'ai fait quelque chose". Et il révèle le coût humain du chaos : "J'ai pas eu de vie. J'avais rien à perdre. J'étais un pauvre type au fond. Alors plus je causais de ravages, mieux je me sentais, parce que j'étais une âme torturée. Je crois qu'on a choisi la bagarre parce qu'on manquait de capacités musicales. C'était du genre : 'Oh, c'est comme ça que tu auras les gros titres'."





INSANE IN THE CITY :  
FÉVRIER 1977

Rapprochez “No feelings” de la fameuse invective de “Pretty Vacant” : “nous savons ce que nous sentons !” Du point de vue actuel – après un quart de siècle de thérapie – la fin des années 70 ressemble, pour citer Ian Curtis et Margaret Drabble, à l’âge de Glace. Ce n’était pas seulement les Sex Pistols qui ne pouvaient faire face : c’était presque tous les gens impliqués dans le punk, puisque la culture pop qu’ils aimaient exprimait des émotions rageuses derrière une façade hostile et une impassibilité sarcastique. Dans le *Blade Runner* saturé de punk de Ridley Scott (il suffit de regarder le costume et la gestuelle de Pris), les humanoïdes Lexus 6 se retournent, comme Frankenstein, contre leurs créateurs. Ce qu’ils veulent s’apparente directement au punk : une espérance de vie plus longue (“la lumière qui brille deux fois plus fort brûle moitié moins longtemps”), et de la manière la plus urgente, des émotions du passé et du présent. Ils n’ont pas de sentiments mais reconnaissent leur nécessité.

Le punk était porteur d’un sacré paquet de blessures et de ravages qu’on n’a pas décelés, et qui, passés sous silence, ont mis plusieurs décennies à faire surface – que ce soit dans *The Filth and the Fury*, les mémoires de Deborah Curtis sur son mari Ian et le groupe Joy Division (*Touching From A Distance*), ou l’impitoyable *Nothing* de Paul Morley, un examen glacé du suicide de son père en juin 1977, à l’apogée du punk. La plupart étaient des douleurs adolescentes classiques : les problèmes habituels qu’ont les jeunes à faire entendre leur voix et leur point de vue. Mais il y avait aussi des problèmes spécifiques à la fin des années 70 : le début de la cassure de la famille, l’effondrement du mode de vie hippie des années 60, l’usage de drogues dures suivant les fluctuations de l’offre, un environnement social et politique nouveau et dur.

Les Clash ont fourré tout cela dans une de leurs chansons des débuts les plus célèbres, “London’s Burning” :

The wind howls through the empty blocks looking for a home  
I run through the empty stone because I’m all alone

Le punk était une esthétique marginale internationale : sombre, tribale, aliénée, étrangère, pleine d’humour noir. Elle s’est répandue des Etats-Unis au Royaume-Uni et à la France, puis à travers

l’Europe, le Japon et l’Australie à partir de 1975. Pour quiconque au Royaume-Uni à ce moment-là se sentait rejeté à cause de problèmes de classe, de sexualité, de perception, de genre ou même de choix, quiconque se sentait inutile, déprécié, humilié, les Sex Pistols étaient un mécanisme d’attraction/répulsion doué, comme le note Paul Morley, d’une puissance “infernale” qui permettait de passer à l’action, fut-ce pour se rendre – à quelque chose de plus grand que vous – et offrait ainsi une transcendance possible. En devenant un cauchemar, vous pouviez trouver vos rêves.

Comme l’exultaient les Adverts à l’été 1977 :

I found some friend with little faith  
Less money and no taste

En 1976 et 1977 le punk a rassemblé des stylistes de banlieue, des victimes de Bowie, des adolescents fugeurs, des radicaux endurcis des années 60, des gays hommes et femmes, des artistes, des poupées de discothèque, des criminels, des drogués, des prostituées de toutes les confessions, des hooligans, des intellectuels, des obsédés du gros beat, des parias de toutes les classes sociales. Il ne s’agissait pas que des groupes : le pouvoir qu’ils avaient venait de leur public (dans cette optique large, *Arena* “Punk and the Pistols”, de Paul Tickell en 1995 reste la plus ambitieuse des histoires du punk jamais filmées). Face à cette grande chapelle – qu’on retrouve avec des variations régionales partout aux Etats-Unis –, la nostalgie des trenaïres d’aujourd’hui, le genre qu’on peut voir dans des travestissements décérébrés comme *Never Mind the Buzzcocks* de la BBC 2, est risible. Le punk ne reproduisait pas les modes dominantes des beaufs : l’hérésie en matière de sexe et la politique du “genre” étaient les clefs de son impact original.

Soudain, on n’avait plus à rester seul. On *s’immergeait*. On prenait du bon temps en passant un mauvais moment. On débordait de poison. On agissait d’après le commandement d’Iggy dans “Death Trip” :

Sick boy, sick boy, learning to be cruel

Vous attaquiez la génération de la Seconde Guerre mondiale : tout ce qu’ils ne pouvaient pas exprimer, vous le leur jetiez au visage, la

J’ai trouvé un ami de peu de foi/  
Encore moins d’argent et aucun goût.

Garçon malade, garçon malade,  
apprenant à être cruel.



Donne-moi la Troisième Guerre mondiale, qu'on puisse vivre à nouveau.

lèvre supérieure bien raide laissant place à un regard vide et un geste violent. “Gimme World War Three we can live again”. C’étaient des trucs durs, qui disaient à l’Angleterre ce qu’elle ne voulait pas entendre. Le punk exigeait une implication que beaucoup de fans de pop et autres obsédés n’étaient pas prêts à donner ; et, en vérité, les dangers d’une telle esthétique sombre commencèrent à se faire sentir en nombres de morts, en dépendance aux drogues, en cynisme – un nuage noir qui en a hanté beaucoup depuis. Il y avait un horrible élan conscient, tête la première vers la destruction : “vous pouvez toujours dire”, chantaient les San Francisco Sleepers, “si vous allez en enfer”.

Cette complexité émotionnelle est culturellement spécifique au punk – et reste une réalité pour ceux qui y furent impliqués –, mais tombe dans la tendance habituelle de la pop à explorer ce qui relève de l’intime. Or le punk était aussi délibérément ancré dans le monde, et ce à partir du moment où John Lydon introduisait tous ces acronymes dans “Anarchy in the UK”. Les Sex Pistols atteignaient leur puissance maximale quand ils demeuraient indéfinis – “God Save the Queen” était un bras d’honneur de grande classe à l’Angleterre, qui semblait surgir du néant – mais ce qu’ils ont installé était si explosif que, dans la polarisation du climat politique de l’époque, il fallait vite que tout cela soit défini. Le punk s’est lancé dans la politique et la politique lui est revenue au visage pour le revendiquer, en se traduisant soit dans l’extrême droite, soit dans la gauche (Rock against Racism), soit dans l’anarchie (Crass), soit dans une forme plus large d’autonomie qui insistait sur l’indépendance sociale et culturelle.

Il est facile d’oublier, maintenant que la musique pop est diffusée par tous les médias, que le punk était activement entravé sinon banni en 1976 et 1977, d’abord par l’industrie musicale, puis par les journaux et les politiciens, et enfin par le public au sens large. Il en résulta une diffusion underground et un réseau de production qui faisait de nécessité vertu : c’est facile et bon marché, vas-y et fais-le. Ces idéaux d’accessibilité – qui ont, depuis, été étendus par Internet – se sont révélés être l’un des legs durables du punk. Les Sex Pistols avaient chanté “No Future” avec une telle force que cela ressemblait à une malédiction : tout faire par soi-même – enregistrer, produire et sortir votre propre disque/fanzine/livre/film (comme Crass) – et se fédérer avec d’autres esprits frères, voilà le

revers caché de la face négative revendiquée par le punk ; c’était une décentralisation en actes qui recelait une infinité de possibilités.

Un autre aspect oublié du punk est son anticonsumérisme.

Don’t be told what you want  
don’t be told what you need

avertissait John Lydon, pendant que les Buzzcocks notaient :

I used to only want, but now I need.

Dans “Germfree Adolescents”, de X-Ray Spex – un concept album de réalité virtuelle avant son temps, avec des chansons sur “l’Identité” et “l’Engineering Génétique” – Poly Styrene se projetait dans un avenir cauchemardesque. Bien que le punk soit devenue une industrie musicale après le début de 1978, en son cœur était un dégoût furieux de la consommation, et de la place de la culture pop et du punk lui-même en son sein. Comme John Lydon le dit le jour du dernier concert des Sex Pistols, “Je veux seulement tout pousser à la ruine, je n’aime pas la musique rock, je ne sais même pas ce que je fais là.”

Dans *The Man Who Fell to Earth* de Nic Roeg, sorti en 1976 et qui eut un grand impact sur le punk, Newton, interprété par David Bowie, commence à perdre ses repères. Il oublie pourquoi il est sur terre et se met à succomber à la tentation du plaisir. Dans une des scènes les plus mémorables du film, Newton se prélassait sur sa chaise, pété comme un coing. Il s’immerge dans un vaste océan de son blanc qui provient de douzaines de télévisions projetant une myriade d’images mouvantes. Dans l’Angleterre de 1976, c’était terriblement futuriste – à la fois excitant et terrifiant –, et cette dualité de réaction correspondait à la fascination doublée de condamnation qu’avait le punk pour les médias : une contradiction qui se révélerait avec ses résultats prévisibles lorsque le punk serait assimilé par les industries médiatiques. Et maintenant que nous sommes tous des Newton, est-ce que ce n’est pas terriblement chiant ?

Mais, de même que le mouvement hippie a mis en lumière les inquiétudes sur l’écologie et sa propre version de l’autonomie, ces idéaux punks restent vigoureux parce que non réalisés. La contradiction sur laquelle se fondait le punk était sa tentative de critiquer

Ne te laisse pas dire ce que tu veux / ne te laisse pas dire ce dont tu as besoin.

Avant, je me contentais de vouloir mais maintenant j’ai besoin.

et de changer le consumérisme et les médias de l'intérieur – une tentative vouée à l'échec. Dans les années 90, l'équivalent des Sex Pistols aux USA, Nirvana, se fondait exactement sur la même contradiction, à partir cette fois de l'intérieur d'une économie globale pop / média implacable et inédite, et donc avec des conséquences plus graves. Les problèmes centraux restent les mêmes pour ceux qui veulent remettre les bases de la société en question : comment éviter de devenir partie intégrante de ce contre quoi vous protestez ? Si tout existe à travers les médias et que vous les rejetez, comment faire pour exister ?

C'est peut-être le message réel des émeutes du 1<sup>er</sup> mai qui, tout comme l'action du 30 novembre 1999 contre l'Organisation Mondiale du Commerce, jaillissait d'une critique tous azimuts du capitalisme global dont les racines plongent dans les rivages punks de l'anarchie, de l'anticonsumérisme, des organisations fédérées et de la participation. Alors qu'aucune organisation n'assumait le plein leadership, les idéaux exprimés par les participants avaient un noyau commun : "Toute une série de groupes protestataires se bâtissent sur un malaise toujours plus grand par rapport aux dégradations de l'environnement, à la croissance de grands groupes, et à ce qui est vu comme une lézarde grandissante entre les possédants et les autres. Décidément, quelque chose se passe. Les gens savent que le monde est menacé par une crise écologique. A la différence des années 60, ils désespèrent des partis politiques conventionnels pour faire quoi que ce soit. Alors ça dépend de nous. C'est là-dessus que porte l'action directe." (*Observer*, 30 avril 2000)

En dépit des théories habituelles de la conspiration alignées dans les tabloïds, l'action du 1<sup>er</sup> mai n'avait aucun leader manifeste. La manifestation contenait violence et vandalisme, réflexion et jeu subversif, si on prend en compte la transformation de Winston Churchill et la plantation de graines de cannabis à Parliament Square un peu plus tard. L'absence d'une idéologie globale et définie fut lourdement critiquée, et cependant, tout comme l'était le punk à son apogée quand il était indéfinissable, ce n'était pas une faiblesse mais une source de force. Dans des phrases fortes comme "le capitalisme en son cœur récompense le côté le plus sombre de la nature humaine – cupidité et égotisme", on peut entendre quelque chose de grand, de quelque chose qui fait écho à l'agression paroxystique

de John Lydon à la fin de *The Filth and the Fury* : "Tout ce que je veux c'est pour les générations à venir, 'Plein le cul. J'en ai eu assez. C'est la vérité.'" Eh bien, nous y voilà.

Le simple détournement temporaire de la statue de Winston Churchill dans le sens du radicalisme punk est l'un de ces moments archétypaux qui révèlent une déchirure profonde dans la perception : de 1940 à 2000, entre ceux qui pensent que c'est un blasphème et ceux qui pensent que c'est une métaphore parfaite pour un pays, l'Angleterre, qui refuse de regarder le présent en face, vraiment, et même d'admettre que le présent existe. Cela affirme aussi la vigueur persistante – environ vingt-cinq ans après son jour de gloire – de l'ADN punk, non en tant que musique ou culture, ou groupe particulier, mais en tant que symbole global du mécontentement de la jeunesse, de la rébellion, et du désordre total. Après tout, si rien n'est défié, rien ne change.

I  
DÉCEMBRE 1971 À AOÛT 1975

## CHAPITRE I

Dans la ville nous pouvons changer nos identités à volonté, comme Dickens l'a prouvé à l'envi et triomphalement dans ses fictions ; sa discontinuité favorise à proportion égale l'apparition de héros et de criminels. La nature tapageuse et théâtrale de la ville tend constamment au mélodrame.

Jonathan Raban, *Soft City* (1974)

Nous errons au travers de Londres ; qui sait ce que nous pourrions trouver ?

Lionel Bart, "It's a Fine Life", *Oliver !* (1960)

NOUS sommes au début des années 70. Tous les participants à ce qui sera appelé le "punk" sont vivants, mais peu d'entre eux se connaissent. Ils se rejoindront en 1976 et 1977 dans un enchevêtrement de relations aussi compliqué que le dédale des bas-fonds de Londres dans les romans de Dickens. Les autres prémises du punk – les textes de chansons, les manifestes d'avant-garde, les bandes dessinées – existent déjà, mais avant tout nous avons besoin du lieu, de l'espace vacant sur lequel, à l'instar des buddleias sur le site d'un bombardement, ces fleurs puissent éclore.

L'endroit est petit, c'est une boutique de forme étrange située au n° 430 de King's Road, à World's End (la fin du monde) ; elle occupe tout le rez-de-chaussée d'un bâtiment de quatre étages datant de l'époque victorienne tardive, transformé à l'économie dans les premières années du siècle. Un pilier en acier supporte le plafond au beau milieu de la pièce. La seule lumière naturelle vient de la vitrine. Il n'y a pas de toilettes à l'intérieur. La boutique se dresse comme une tête de pont au bout d'un alignement d'échoppes un peu plus grandes ; immédiatement à l'est se trouve le siège du parti conservateur local.

Les destins successifs des immeubles illustrent bien les mutations sociales dans ce quartier à demi abandonné : on y retrouve un microcosme de ce que Malcolm McLaren a appelé "l'architecture humaine de la ville". La boutique se situe à un angle qui marque la première



430 KING'S ROAD,  
LONDRES, OCTOBRE 1976

grande bifurcation dans King's Road. "World's End" doit son nom à un grand pub des environs. Lui-même fut ainsi baptisé non pas en raison de l'Apocalypse, mais parce qu'à l'époque où elle a été construite, au XVIII<sup>e</sup> siècle, cette maison était la dernière des faubourgs de la ville : une limite se déplaçant inexorablement vers l'ouest à partir du World's End de Congreve, près de Markham Square.

Durant la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle, ce quartier composé de rues sans vie a été associé aux jardins de Cremorne, une bande de terrain délimitée par Lots Road au sud-ouest, et la "World's End" au nord-est. Un moment à la mode, les jardins dégénérent par la suite, comme tous les espaces publics urbains, en lieux de prostitution et de perdition en tout genre ; ils furent fermés en 1877. Durant les deux dernières décennies victoriennes, World's End devint un quartier pauvre, dont l'atmosphère particulière perdure, en dépit de l'embourgeoisement, dans les agencements des tours des années 70.

Après la Première Guerre mondiale, le 430, King's Road fut occupé par Joseph Thorn, qui y mena son affaire de prêteur sur gages pendant plus de trente ans. Au début des années 50, c'était devenu un café, tenu par Mme Ida Docker. World's End était toujours un coin désolé appartenant aux pauvres, à la bohème, aux gens de passage décrits par Pamela Hansford Johnson dans son roman *World's End* en 1937, une population, selon les termes d'Evelyn Waugh (qui rendit compte du livre dans la revue *Night and Day* de Graham Greene), "économiquement, politiquement, socialement, théologiquement dans le pétrin".

Quand le haut de King's Road devint à la mode au milieu des années 50, des coffee bars, boutiques et autres lieux de rencontre commencèrent lentement à faire leur apparition dans les rues de l'est du quartier. C'est ainsi que le n° 430 cessa d'être une simple boutique de quartier. Il abrita pour un temps une agence de location de voiliers, puis les locaux d'un vendeur de scooters du nom de Stanley G. Raper. A l'hiver 1967, quand Michael Rainey et son "Hung on You" (pendu à toi) quittèrent Chelsea Green pour s'y installer, l'endroit devint chic.

Hung On You est un bon exemple du mélange social qui a nourri cette synthèse de mode, de musique et de politique, devenue le principal objet d'exportation de Londres vers le reste du monde. Avec

David Mlinaric, Tara Browne (immortalisée par la chanson des Beatles "A Day in the Life") et Christopher Gibbs, Michael Rainey fut l'un des premiers stylistes aristocratiques de Chelsea : une élite reposant non pas sur l'éducation et les bonnes manières, mais sur les valeurs pop du look et du glamour.

Au milieu des années 60, la musique anglaise et les industries culturelles connaissaient un développement exponentiel (un processus inauguré officiellement avec l'accession des Beatles au titre de "membres de l'Empire britannique" en octobre 1965). Les groupes pop comme les Beatles, les Animals et les Rolling Stones (dont les racines allaient de la simple banlieue aux milieux réellement pauvres) ne devenaient pas seulement riches et célèbres, ils constituaient la nouvelle aristocratie : "les rois de la jungle", pour citer John Lennon. Quels meilleurs modèles auraient-ils pu avoir que les dandies de Chelsea, dont le goût pour l'exotisme était déjà bien affirmé ?

Il suffit de voir les vêtements des Beatles ou des Rolling Stones au début de l'année 1966 : coupe étroite, costumes croisés très haut, en velours ou à rayures, portés avec des cravates voyantes peintes à la main héritées des années 40, ou des écharpes en crêpe de Chine des années 30. C'était le modernisme pop du milieu des années 60, le dernier croissant du collage hippie. A mesure que ce style se répandait, il était principalement vendu à Carnaby Street ou sur Portobello Road. Trop excentrée, la "World's End" ne profita pas directement de l'aubaine. Bien que d'autres boutiques comme "Granny Takes A Trip" (grand-mère se paye un voyage) aient ouvert en 1966, le coin n'était vraiment pas un vaste marché mais un lieu dévolu aux drogues, à l'excentricité ou aux pèlerinages particuliers.

Michael Rainey ferma Hung on You début 1969. Il avait contribué à introduire l'idée d'une mode aux identités multiples – des vêtements qui ne correspondaient pas à une caste ou à un goût bien définis, mais qui se portaient dans une confusion délirante de couleurs, d'époques et de nationalités – mais les occupants suivants du 430 reprirent l'idée des "Fun Clothes" et l'amènèrent jusqu'à une conclusion malsaine. Trevor Miles avait fourni des caftans à Hung on You ; plus récemment, il avait fait des gilets pour Kleptomania de Tommy Roberts. Ensemble, ils décidèrent de monter un magasin, avec un nouveau nom emprunté au titre d'un film underground.

Mr Freedom était comme un gigantesque parc à jeux. Une fois à l'intérieur, passée la coupe de crème glacée qui servait de déco à la devanture, les clients étaient accueillis par un gorille géant qui semblait empaillé, fait de fourrure fantaisie teinte en bleu fluo. Sous la boule à facettes tournant au plafond, qui donnait à l'endroit une authentique allure de salle de danse, on pouvait acheter des bocaux de bonbons au comptoir parmi des télévisions qui scintillaient partout. Influencés par les années 50, les vêtements étaient bon marché, voyants et fantastiques, pastichant trente années de "bandes dessinées *Hollywood vulgar*".

"J'ai cousu des éclairs sur des T-shirts longs avec des fusées qui les traversaient, des T-shirts Mickey Mouse et ce genre de trucs", raconte Miles. On trouvait aussi des robes imprimées dans le style Lucie Mabel Atwell, surchargées de phrases accrocheuses comme "enfile-la moi" ou "P.O.W" (prisonnier de guerre) et portées par des mannequins délibérément choisis pour leur laideur ; des vestes "Superman" et de la fausse peau de léopard partout. Dès l'ouverture, la boutique fut un succès. "Je n'ai jamais vu autant de publicité pour quoi que ce soit d'autre", dit Miles d'un ton songeur : "il n'y avait pas d'autre endroit pour dénicher des fringues. C'était vraiment d'enfer."

C'était là une des sources de l'atmosphère qui envahissait la culture pop du début des années 70 : un mélange d'affectation et d'infantilisme engendré par la glorification de l'enfance comme état idéal par les hippies. Des évocations de l'environnement des années 30, caractéristiques de l'enfance des "baby boomers" (un processus qui atteindrait son apogée avec le temple de la joie, "Biba's superstore"), allaient de pair avec la codification par les beaux-arts en 1968 du style des années 30 sous le terme d'art-déco. L'élan fulgurant du modernisme pop commençant à chanceler, le temps d'une décennie de style *revival* était venu. Le style remplaça le contenu ; l'habillement, à lui seul, devenait tout ce qui comptait.

Un phénomène de culture pop comme "Mr Freedom" libéra les créations personnelles des références temporelles comme "les années 30" ou "les années 50" et agit sans vergogne sur le passé, comme un enfant dans une boutique d'antiquités. Aux yeux d'esthètes comme Nik Cohn, ce joyeux pillage était un anathème total : "pour le moment, le Fun règne sans partage. Dans les soirées de fumeurs de joints d'âge moyen, de gros lards souffrant de calvitie

déboulent comme Johnny Weissmuller, et leurs femmes jouent les Rita Hayworth. Ce n'est pas un très joli spectacle."

Pour Miles, cette exposition totale entraînait un danger bien plus pressant : l'escroquerie. La chose arriva avec sa création la plus célèbre, le T-shirt imprimé "STAR", instantanément reproduit par les ateliers de confection qui inondaient alors le marché avec des imitations à bas prix. C'est un problème récurrent pour les entrepreneurs à succès mais de trop petite taille : Tommy Roberts rompit l'association et partit ouvrir une boutique plus belle, plus grande, tout en bas de Kensington Church Street, pendant que Miles, bien moins homme d'affaires, restait au 430 : "nous nous sommes fâchés et j'ai gardé la Mustang et la boutique."

Il était temps de trouver un nouveau concept : Pacific Exotic. Miles se tira à New York avec cinq mille livres et acheta des piles de jeans usagés, des bleus de travail de chez Oshkosh et des chemises hawaïennes. Pour coller à la nouvelle incarnation du 430, la devanture de la boutique fut refaite en tôle ondulée peinte en vert, avec un lettrage en bambous style hawaïen, et arborait une antique pompe à essence. A l'intérieur, la "Electric Colour Company" mit des bambous partout, des tapis tressés sur le sol et recouvrit la Mustang de Miles avec du tissu peau de tigre rembourré.

Paradise Garage fut l'une des premières boutiques à donner dans le pop rétro et à rassembler une collection de vieux vêtements avec un goût si résolu. Miles était de nouveau en avance sur son temps, mais les problèmes familiaux réapparurent. Non seulement des commerçants plus entreprenants coupaient l'herbe sous le pied de la boutique, mais lui-même commençait à s'ennuyer. "J'ai pensé : 'bon, les fringues usagées, c'est fait, idée suivante'. J'ai donc repeint le sol en noir, j'ai mis un juke box et une estrade, de sorte que les gens avaient la possibilité de venir danser. Ensuite, je suis tout simplement parti quelques mois. Ça a l'air extraordinaire maintenant, mais c'était comme ça qu'on faisait des affaires à l'époque."

A partir de 1971, le lustre avait déserté King's Road, et la boutique dut faire face à la compétition acharnée des voisins immédiats comme "Alkasura" et "Granny Takes A Trip", qui cassaient la baraque, vendant un tas d'atours en velours aux musiciens anglais qui tournaient dans le lucratif circuit américain. A l'époque où le



TREVOR MILES DEVANT LE NUMÉRO 430, 1970