



HAL
open science

Le punk, un mauvais genre?

Luc Robène, Solveig Serre

► **To cite this version:**

Luc Robène, Solveig Serre. Le punk, un mauvais genre?. Travestissement - Performances culturelles du genre, 2020. halshs-02474690

HAL Id: halshs-02474690

<https://shs.hal.science/halshs-02474690v1>

Submitted on 8 Apr 2020

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

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

CHAPITRE 9

Le punk, un « mauvais genre » ?

Luc Robène

Université de Bordeaux, THALIM

Solveig Serre

CNRS, CESR/CMBV

Dans *Gender Trouble* (1990), Judith Butler se concentre sur l'ambiguïté qui consiste à définir une politique féministe à partir des catégories sexuées disponibles (la femme, l'homme), faisant du trouble qui perturbe le genre son objet de recherche¹. Cet ouvrage, devenu un classique pour les sciences sociales et les études de genre, fonde la théorie *queer* qui vise à dénaturer l'hétérosexualité obligatoire. Butler analyse les failles qui témoignent du dysfonctionnement plus général de ce régime de pouvoir. Elle propose d'éclairer les cadres mêmes de la perception du réel, les conditions de la représentation de l'humain et les frontières idéologiques qui configurent les représentations de l'existence. Cette approche lui permet de questionner la légitimité du genre non comme « essence », mais comme catégorie normative sociale et culturelle. Car pour Butler le genre est performatif : c'est une dimension du discours et des actes qui a la capacité de produire ce qu'il nomme. Les identités de genre se construisent par le langage et le symbolique². Aucune identité n'est définie *a priori*. Les études de genre s'attachent donc à éclairer les normes de genre – et l'injonction hétérosexuelle – qui pèsent sur la société. En questionnant les injonctions normatives qui construisent les sujets sexuels, Butler identifie les failles qui témoignent du dysfonctionnement plus général de ce régime de pouvoir. Les acteurs n'entrent jamais totalement dans une conformité idéale ou idéalisée aux normes. Il subsiste un jeu entre genre et sexualité, un espace au cœur duquel il devient possible de penser de nouvelles formations du sujet.

Notre étude s'intéresse à ces interstices, à cette plasticité et aux identités envisagées comme effets³ à partir des modes de subversion générés plus ou moins brutalement par le punk, mouvement contre-culturel qui se développe dans le monde occidental à partir du milieu des

¹ Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990 (*Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005).

² Non seulement au sens de Lacan, dans la perspective des représentations liées au langage et d'un inconscient structuré comme un langage, mais également au regard de la conception anthropologique de Lévi-Strauss dans la perspective d'un ordre symbolique appréhendé comme ordonnancement du monde, présent dans tous les collectifs humains, et qui renvoie notamment, comme le souligne Fassin, à « l'ordre sexuel » et plus généralement aux normes (préface à l'édition française de Judith Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, 7).

³ « *Dire qu'une identité est un effet veut dire qu'elle n'est ni fatalement déterminée, ni complètement artificielle et arbitraire* », Judith Butler, *Gender Trouble*, *op. cit.*, 275.

années 1970, c'est-à-dire de manière relativement concomitante à l'élan critique (scientifique et socio-politique) porté par celles et ceux qui tentent de dénaturiser l'ordre du genre, prémices à la contestation des fondements ontologiques d'une identité féminine ou masculine fonctionnant au miroir du sexe biologique⁴. Elle cherche à éclairer la manière dont les dispositifs culturels punk vont se jouer des stéréotypes de genre et de l'hétéronormativité pour rebattre les cartes sociales, faisant de la parodie, de l'inversion ou de la transgression des outils de lutte, et de l'expression de cette lutte un moyen de se construire et de se reconnaître. Elle montre comment cette création en résistance génère immédiatement une scène bruyante et provocante, à l'aune de laquelle la performance scénique, artistique, esthétique et sociale devient le lieu d'une affirmation et d'une mise en scène de soi : l'espace partagé d'une potentielle contestation inscrite dans des modes spécifiques de déconstruction/reconstruction des identités. Elle participe enfin plus généralement à définir le travestissement comme forme essentielle de la mobilisation punk et le punk comme art de la subversion dans l'inversion. Ainsi, au-delà des modes de déconstruction ancrés dans la transgression des catégories socialement « établies » du masculin et du féminin, le travestissement construit par le punk joue plus généralement sur la destruction des équilibres traditionnels par l'inversion des codes qui structurent les représentations de la société traditionnelle : le laid devient le beau ; le sale devient le propre ; l'incorrect devient le correct et l'injure le compliment ; l'expression de la violence devient celle du plaisir (cracher sur les groupes que l'on aime ou leur jeter des canettes de bière) ; jusqu'à l'avenir qui, dans un premier temps au moins, est pensé « spectaculairement » au prisme de son inverse tragique : l'absence proclamée de futur.

Mise en tension du problème

La stratégie du mauvais genre

Le choix du punk, approché principalement à partir de la scène française (sans pour autant s'y réduire), n'est guère anodin. Ce courant musical qui prône l'opposition à l'ordre établi par la provocation, le détournement des codes artistiques et socio-politiques, la contestation du pouvoir et de l'ordre patriarcal⁶, constitue à l'intérieur même des cultures et des musiques populaires une échancre très nette dans le rapport conventionnel aux normes de genre. Il faut en effet considérer que la sphère rock, au-delà des vertus rebelles inscrites dans l'inflexion

⁴ Nicole-Claude Mathieu, *L'Anatomie politique*, Paris, Côté-femmes, 1991.

⁵ Au sens de la contestation de l'establishment : le refus de tout ce qui est « établi ».

⁶ Notons que l'approche généalogique de Butler, au sens foucauldien du terme cherche précisément à « *démontrer que les catégories fondamentales de sexe, de genre et de désir sont les effets d'une certaine formation du pouvoir* », Judith Butler, *Gender Trouble*, op. cit., 53.

générationnelle adolescente des années 1950-1960, participe en réalité à conforter les déterminismes et stéréotypes de genre. Les textes des chansons en sont un bon exemple, qui continuent encore au tournant des années 1970-1980 à traduire la force et le poids des modèles de féminité ou de masculinité hégémoniques⁷ : on y retrouve des modèles hétérosexués qui définissent ce que sont un garçon et une fille, et qui sont largement partagés au point de constituer une référence incontournable dans l'imaginaire collectif, à l'image de ces « garçons qui ne pleurent pas » des Cures⁸. À rebours de ces fictions, le punk propose une déchirure profonde tant dans la manière de construire un discours sur soi et sur l'autre que dans la façon de vivre et d'incorporer des codes comme autant d'ouvertures – figures de l'autodérision, mises en scènes de figures étiquetées déviantes et fièrement assumées, figures des marges glorifiées à l'excès dans un monde en perdition, figures de la déglingue et de la subversion. Le travesti, le « pédé », le clown, le laideron, l'androgynisme, la *drag-queen*, la fille qui fait « comme les garçons », la victime, etc., vont venir perturber cette stabilité trompeuse et questionner la dimension même d'univocité du genre⁹. Il nous semble donc pertinent de regarder comment le punk a pu initialement constituer le fer de lance d'une contre-fiction, voire d'une fiction dé-régulatrice, qui s'est emparée du cadre établi pour le tordre et perturber les lignes conventionnelles du masculin et du féminin, générant, à travers la déconstruction de ces catégories et de leur binarité, un trouble dans l'ordre du genre.

Rappelons qu'en 1977, le message du punk n'est pas encore politisé sous l'angle d'un féminisme activiste, comme le sera celui des mouvements des années 1990, à l'instar des Riot grrrl, ou des années 2000 avec les Femen et leur engagement « corporel », musical et politique. Mais il entre en résonance avec ce qui, dans la théorie de Butler, relève des enjeux attachés à la subversion des normes et des catégories de l'identité¹⁰. Les formes de déconstructions générées par le punk entre 1976 et 1978¹¹ relèvent initialement de cette dynamique, même s'il convient

⁷ Le terme de « masculinité hégémonique » est forgé par la sociologue australienne Raewyn Connell. Il désigne « la configuration des pratiques de genre visant à assurer la perpétuation du patriarcat et la domination des hommes sur les femmes » ; Raewyn Connell, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, (1995) 2005. 2014 pour la version française : *Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam.

⁸ The Cure, 45 tours *Boys don't cry*, label Fiction Records, 1979. Le titre de cette chanson sert du reste de référence à l'ouvrage *Boys don't cry ! Les coûts de la domination masculine*, Delphine Dulong, Christine Guionnet et Érik Neveu (dir.), Rennes, PUR, 2012. (Et aussi très certainement, mais de façon détournée, au film éponyme, sorti en 1999, de Kimberly Pierce).

⁹ Rappelons ici que pour Butler, « la cohérence interne du genre et le cadre binaire qui régit à la fois le sexe et le genre sont des fictions régulatrices qui consolident et naturalisent les régimes de pouvoir convergents de l'oppression masculine et hétérosexiste » ; Judith Butler, *op. cit.*, 146.

¹⁰ Dans ses travaux, Butler souligne en effet le risque couru par les féministes de réifier, en voulant la déconstruire, l'identité féminine en soi (qu'elle critique comme un présupposé chez Simone de Beauvoir) ; son projet vise à réinventer une pensée féministe orientée par une subversion des normes de genre ; Judith Butler, *ibid.*

¹¹ Ce travail reprend des questionnements qui nourrissent le projet PIND (*Punk is not dead. Une histoire de la scène punk en France. 1976-2016*. <http://pind.univ-tours.fr/>), et en particulier le chantier consacré au genre.

d'emblée de dire qu'elles furent en ce sens provisoires et problématiques, au regard des cadres sociaux et du régime culturel et identitaire fortement hétérosexués, voire machistes, du rock and roll. Le refus des stéréotypes et des convenances sociales, la critique des injonctions à la beauté, des attributs et/ou formes d'assujettissement, la déconstruction des canons du bon goût et des repères traditionnels de la virilité constituent autant d'ingrédients essentiels d'un projet de dé-corsetage de la société et d'affirmation de soi porté par le punk au milieu des années 1970. Ces formes d'inversion assumées, qu'elles relèvent des codes genrés ou du basculement du regard, du beau au laid, du laid au beau, du sain au malsain, constituent l'essentiel du travestissement manié comme arme de subversion massive par le punk. En assumant ces bouleversements dans l'ordre du genre et en instillant la contestation et le brouillage dans le régime stable des identités, en luttant contre l'ordre moral et les soubassements du patriarcat, contre la religion et contre les déterminismes qui conduisent à réifier les destins sociaux de sexe, l'aventure punk¹² constitue autant le lieu d'une expérience de la transgression qu'un espace de vérité au cœur duquel les acteurs entendent assumer pleinement leur identité : un lieu de performance qui délimite les frontières subversives d'un « mauvais genre ».

Punk et performance : retour vers de nouveaux possibles

C'est l'absence de perspectives et les formes de désespérance de la jeunesse confrontée un peu partout en Europe à la crise économique, politique et sociale, ainsi qu'au déclin des utopies contre-culturelles, des luttes pacifistes et du paradigme de l'amour libre, qui marquent socialement et artistiquement l'avènement du punk. Au moment où de nouvelles convulsions socio-politiques contemporaines de la montée de fractions radicales ouvrent sur les années de plomb (Fraction armée rouge, Brigades rouges, Action directe, Bande à Baader) s'impose l'idée de déconstruire un monde sans avenir. Les années 1976-1978 voient ainsi brutalement émerger une multitude de formations musicales qui s'auto-revendiquent ou sont désignées comme « punk », un phénomène qui embrase simultanément, quoique dans des contextes politiques spécifiques, les États-Unis, le Royaume-Uni, l'Australie et de nombreux pays d'Europe. Décrit par Dick Hebdige comme un virage fondamental¹³, le punk ramasse un héritage complexe et riche dont il se nourrit et qu'il cherche aussitôt à dépasser dans un refus des codes, des formes académiques de la culture et des modèles « établis » de la contre-culture¹⁴. Cette « nouvelle

¹² Nous empruntons l'expression à Patrick Eudeline, acteur aux multiples visages (musicien, journaliste et écrivain) de ce mouvement.

¹³ Hebdige en fait le cas princeps de son étude sur les sous-cultures ; Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, La Découverte, 2008.

¹⁴ « Un nouveau style était en train d'émerger, empruntant des éléments disparates à toute une série de cultures juvéniles hétérogènes. De fait, la généalogie du punk était pour le moins baroque. On y croisait les échos pailletés

vague¹⁵ » se caractérise par des prises de positions radicales et crée les conditions de nouvelles performances culturelles bientôt relayées par un activisme artistique et socio-politique soutenu. Les musiciens revendiquent en premier lieu le droit de jouer ici et maintenant, dans une urgence inédite qui marque par sa spontanéité, sa fraîcheur, son mépris pour le « savoir bien jouer » et son désir d'en finir avec la pesanteur des institutions académiques et des mondes savants de la musique. Non contents de prôner l'autonomie, la débrouille (*Do It Yourself*) ou l'indépendance, d'opposer à une musique sage et sophistiquée une musique simple, directe, dense, abordable par tous, les punks refusent l'esthétique et la beauté normalisées. Ils conspuent les représentations et les emblèmes du pouvoir, détournent et brandissent en guise de provocation les signes honnis du nazisme, crachent sur les musiciens qu'ils aiment, dansent de manière curieuse (pogo) et apparemment violente, et jettent leurs bouteilles de bière sur scène pour marquer leur satisfaction. Ils montrent leurs fesses, valorisent le grotesque, le torturé, le percé, le clownesque. Aux codes traditionnels du masculin et du féminin ils opposent la perte des repères, l'échange et le brouillage des traits et des identités, l'inversion des codes, des couleurs et des tenues, génèrent et inventent des formes de parodies et de travestissement avec lesquelles ils entendent subvertir les structures d'une société sans avenir (*No Future*). Dès lors, déconstruire les codes genrés revient à s'opposer délibérément aux normes établies et aux rapports de pouvoir qui ont défini l'ordre d'un monde en perdition. L'absence de perspectives devient ainsi le moteur de la déconstruction, qui devient elle-même le prélude aux formes alternatives. Cette dynamique de résistance et de refus croise structurellement une opportunité nouvelle d'activisme, de liberté et de mouvement, qui se cristallise d'abord dans l'engagement musical de la jeunesse sur la scène rock, y compris des filles, ce qui est nouveau. Une partie de cette jeunesse se trouve donc d'emblée impliquée en ce milieu des années 1970 dans une vague hautement subversive qui prône à la fois la prise en main de son destin sous l'angle de l'autonomie et de la débrouille, et le dépassement/détournement des valeurs qui structuraient l'ordre ancien.

L'espace de contestation ainsi créé par le punk permet d'observer comment se renégocient et se « performant » des identités, c'est-à-dire, pour reprendre Butler, comment l'acteur (celui/celle-là) « *se construit de toute sorte de manières dans et par l'acte* »¹⁶, comment se

de David Bowie et du glitterrock, la rage des groupes protopunk d'outre-Atlantique (les Ramones, les Heartbreakers, Iggy Pop, Richard Hell), 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 & blues du Southend (Dr Feelgood, Lew Lewis), le beat de la soul britannique des années 1960 et les syncopes du reggae » ; Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, op. cit., 27.

¹⁵ Le terme « New Wave » a d'abord servi à étiqueter le punk avant que le terme même de « punk » ne s'impose.

¹⁶ Judith Butler, *Gender Trouble*, op. cit., 267-268.

forment des apparences et des comportements « en rupture », comment enfin se construisent des formes de féminités et de masculinités non-hégémoniques et/ou atypiques. Ce qu'en paraphrasant Goffmann, nous pourrions nommer les arrangements dans l'ordre du genre¹⁷ intègre le régime d'une nouvelle utopie qui cherche, dans une ivresse nouvelle marquée par la perte assumée des repères et cette fuite « no-futuriste », à imaginer paradoxalement un futur recomposé dans l'instant et la vérité quasi transcendante de la transgression, ici et maintenant. Du reste, les registres normatifs de l'hétérosexualité et des identités stables ne constituent pas directement les seules cibles de cette déconstruction/reconstruction. Le travestissement et l'enlaidissement, c'est-à-dire le rejet de la beauté telle qu'elle est communément admise dans la société établie au regard des normes esthétiques dominantes, l'engagement et l'activisme des filles punk au rebours du silence et de l'immobilité qui fondent historiquement la position des femmes dans la société, y compris au cœur de la scène rock, représentent également des horizons essentiels de transformation¹⁸. Cette transfiguration devient le moteur originel d'une création en résistance dans laquelle la manière d'être soi, de se tenir face à l'autre, se modifie radicalement.

Subvertir le genre

Brouillage des codes

Historiquement, comme l'a bien montré Hebdige, les références de l'esthétique punk embrassent aussi bien l'androgynie de Bowie que les codes esthétiques et vestimentaires non moins ambigus des New York Dolls. Le nom même de ce groupe précurseur new-yorkais, d'où sortiront Johnny Thunders et ses Heartbreakers, renvoie à cette posture du « trouble » dans le genre : les « poupées de New York », toutes des hommes, constituent un groupe de référence (avec les Stooges emmenés par Iggy Pop) pour toute la première génération punk américaine et européenne. Les Dolls produisent deux disques rapidement devenus cultes pour toute une frange de la jeunesse. Sur les pochettes, le nom du groupe, stylisé, est tracé au rouge à lèvres. Sur les photos comme sur scène, les musiciens arborent des tenues efféminées – voire le plus souvent des tenues de femmes –, des maquillages outranciers, prennent des poses alanguies tout en produisant une musique efficace, ravageuse et moderne par sa violence et sa dimension incisive. L'impression troublante de féminité masculine rehausse l'éclat subversif du groupe. La mise en œuvre de cette inversion de genre qui joue sur le contraste implicite entre douceur

¹⁷ Erving Goffmann, *L'Arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, 2002.

¹⁸ Dans la France post-68, il est à noter que ce silence commence à être rompu par les minorités agissantes, à l'instar du Mouvement de libération des femmes (MLF), créé en 1970.

féminine et violence électrique au cœur de performances explosives, trouve son parèdre dans les textes du groupe. Le premier album éponyme (1973) ouvre ainsi sur le titre « *Personality Crisis* » qui interroge symboliquement les frontières poreuses des identités : « *And you're a prima ballerina on a spring afternoon / Change into the wolfman howling at the moon, ooh* ». Dès le milieu des années 1970, ce type de jeu avec les codes se développe au fil de performances remarquables par les ambiguïtés qu'elles génèrent. Captain Sensible (le pseudonyme de ce grand gaillard roux étant en lui-même une ode à la déconstruction des stéréotypes de genre), bassiste du groupe britannique The Damned, monte sur scène affublé d'un tutu ou habillé en vêtements de nurse. L'utilisation d'attributs féminins intègre à la fois une critique de l'*Establishment*, par le détournement des codes du ballet romantique supposé représenter les goûts de l'élite conservatrice, et la mise en déroute des symboles de la virilité au prisme d'une représentation caricaturale de la féminité. Cette stratégie spectaculaire et provocante sera réutilisée assez régulièrement des deux côtés de l'Atlantique, comme en témoignent les poses sidérantes des Plasmatics, connus pour leurs concerts sauvages et provocateurs, qui brisent tous les tabous de la culture populaire américaine. Leur chanteuse, Wendy Orlean Williams, monte sur scène seins nus, avec du scotch sur les tétons. Ses diverses tenues constituent autant d'archétypes du désir et de la soumission tels que les a créés l'industrie des films érotiques – tenue de nurse ou de collégienne – pour mieux performer les contradictions inhérentes à ces formes de domination intégrées par les femmes. Les musiciens du groupe, quant à eux – tous des hommes –, entrent en scène en mobilisant les codes gay camp¹⁹, excentriques, privilégiant dans cette performance du genre tantôt de petits shorts en latex et cuir moulant, tantôt des tutus, non sans générer une nouvelle perturbation dans la perturbation en coiffant par exemple une casquette de haut dignitaire nazi pour une mascarade proche des scènes du film *Portier de nuit*.

Hypersexualisation

Le punk a également subverti les codes du genre en construisant et en véhiculant une image d'hypersexualité. En Angleterre, l'entourage des Sex Pistols, plus connu sous le nom de Bromley Contingent, et les musiciens eux-mêmes, ont largement contribué à cet élan. Le nom même des Sex Pistols (« les bites »), les tenues inspirées du bondage et du fétichisme lancées, puis commercialisées, par Vivian Westwood et Malcolm McLaren dans leur boutique *Sex* de King's Road, participent à instaurer les bases d'une esthétique nouvelle (colliers à clous, bas

¹⁹ Voir Susan Sontag, *L'Œuvre parle*, Paris, Christian Bourgois, 2010, 309 : « Le camp est fondamentalement ennemi du naturel, porté vers l'artifice et l'exagération ».

résilles, colliers de chiens, cuir et latex), qui devient l'un des traits dominants du punk naissant. Alors que la contre-culture hippie avait ouvert pour la génération précédente des espaces de permissivité en termes de mœurs et d'amour, le punk suggère à ce moment que cet idéal de liberté a été récupéré par un nouveau régime de domination bien plus dangereux, pervers et séduisant en ce qu'il porte le masque trompeur de l'hédonisme. Le terme bondage, littéralement « asservissement », caractérise un certain nombre d'accessoires sado-masochistes détournés par Westwood et McLaren, et bientôt visibles sur les premiers punks (Bondage sera d'ailleurs aussi le nom d'un des principaux labels indépendants français de la scène alternative, incluant le punk). Parmi les éléments que le punk impose et transforme en éléments incontournables figure le bracelet de force. Il s'agit de la déclinaison d'un élément de base du SM, lui-même emprunté au code vestimentaire des dockers. Cet accessoire figure en bonne place dans le magasin *Sex* : Johnny Rotten, chanteur des Pistols, en porte un modèle assez sophistiqué, avec une longue lanière enroulée autour du poignet. Ce bracelet devient rapidement l'un des gadgets préférés des fripiers, de Soho (Londres) à Clignancourt (Paris), que les punks de la deuxième et troisième génération dévaliseront.

Le premier à incarner, aux Etats-Unis, cet encodage artistique de la perversion des normes de genre est Lou Reed. Sur la pochette de l'album *Rock and Roll Animal* (1974), l'artiste vit pleinement ce brouillage des identités augmenté du côté sulfureux des attributs de l'hypersexualité : look androgyne, maquillé, collier de cuir clouté autour du cou, bracelets cloutés aux poignets, teint blafard, pose SM. Membre du groupe Velvet Underground, musicien reconnu de la scène new yorkaise, familier d'Andy Warhol et de Bowie, Lou Reed est perçu comme une source d'inspiration pour les punks, au même titre que les Dolls ou les Stooges. Et cette source n'est pas simplement musicale ou poétique : elle réside précisément dans ce remodelage culturel et politique des modes de vie (drogue, excentricités, création underground) et dans le jeu avec les apparences. Elle devient partie prenante de ce pas de côté, de cette identité décalée, composite, et des postures sur-jouées qui confèrent une dimension politique et performative à ce qui ne pourrait apparaître que comme une triste parodie. Avec Lou Reed, ses poses androgynes et SM provocantes, avec Patti Smith et ses tenues masculines, avec Blondie et son look sur-joué de poupée sexy, la scène new yorkaise devient au milieu des années 1970 l'un des espaces essentiels de la création avant-gardiste où s'expose le désir de « l'autrement » : un lieu de performances qui, en Europe et en France²⁰ notamment, va avoir une influence majeure sur certains artistes.

²⁰ Cette scène bigarrée, jouissive, insolente, qui ose la transgression des normes de genre et met en scène la déconstruction des identités, parvient à rencontrer son public par l'entremise de Michel Esteban et de sa compagne

La trajectoire d'Alain Kan, chanteur du groupe punk Gazoline et inventeur d'un modèle de performance subversif, le « punk de pédale », en est un bon exemple. Kan, qui a trouvé dans le punk le vaisseau idéal de ses propres aspirations à se jouer des normes de genre, revendique en effet une identité d'artiste construite au prisme d'un transformisme totalement assumé dans la veine subversive du punk. Sa carrière prend un premier départ en 1968 alors que s'est ouvert dans le quartier latin l'Alcazar, cabaret effervescent connu pour ses numéros de music-hall excentriques et pour la présence de Marie-France, stripteaseuse haute en couleur que l'on retrouve au milieu des années 1970 dans le microcosme punk parisien – elle figure de manière troublante sur la pochette du deuxième album de Bijou. Sur scène, Alain Kan performe sous le nom d'Amédée Jr. en collants résille, make-up de *drag-queen* et canotier. Il fréquente Gainsbourg, Barbara, Dani et Régine, et décide alors d'écrire ses propres chansons plutôt que d'interpréter des reprises. Il publie, dans les années 1970, deux disques insolents à la poésie incendiaire – *Et Gary Cooper s'éloigna dans le désert* (1975) et *Heureusement qu'en France on ne se drogue pas* (1976) – avant d'être interdit d'antenne et de promotion pour incitation à la consommation de drogues. Il profite néanmoins de sa tournée française qui a été maintenue pour chanter, travesti, une version de *La Marseillaise* bien plus subversive encore que celle de Gainsbourg. En 1976, il fonde ce qu'il nomme lui-même un groupe de « punk pédé », Gazoline, dont le nom s'inspire des postures et discours des gays qui manifestent à l'époque contre les représentations stéréotypées du film *La Cage aux folles*. Après bien des collaborations (notamment avec Taxi Girl), l'alcool et les stupéfiants ont raison de son inspiration et de sa créativité. Condamné à la confidentialité, le chanteur disparaît le 14 avril 1990, vraisemblablement victime d'un règlement de compte lié à la consommation de cocaïne²¹. L'artiste punk aura incarné pleinement en France ce dynamitage des identités au fil de mises en scènes dont l'excentricité ne doit pas occulter l'expression profonde d'une vie consacrée au recul des limites et au refus des normes et des cadres imposés.

Laide, agitée et gueularde

Côté filles, des figures émergent. Elles servent de référence tant sur la scène musicale à proprement parler que, de manière plus générale, en s'appropriant le cœur de la révolte, en s'exposant et en exhibant le refus de la « beauté normale », évidente, attendue. Il y a dans ce

la chanteuse et poétesse Lizzy Mercier-Descloux, tous deux fins connaisseurs de la scène new-yorkaise dont ils décrivent les acteurs et la vie dans le fanzine *Rock News* créé par Esteban. Le New Yorkais Richard Hell (Television, Voidoids) écrit « *(I could live with you) In Another World* » en hommage à Lizzy Mercier-Descloux, célébrant la fusion et l'évanescence des identités : « *Erasing my face. I want you so bad. I want to be you* ».

²¹ Christian Eudeline, entretien avec Luc Robène et Solveig Serre, 2015.

refus une forme de rejet attaché aux codes de soumission, de silence, d'immobilité des femmes réglés par la société des hommes²². Loin du « Sois belle et tais-toi », la punkette se veut atypique – sinon laide –, non conventionnelle dans ses atours, ses traits et ses formes, agitée, énervée et gueularde. Rappelons ici les débuts de Nina Hagen, échappée d'Allemagne de l'Est, personnalité tout en grandiloquence, exubérances, clowneries et provocations sexuellement explicites, pour comprendre à quel point ce modèle de la « femme punk » est pertinent pour analyser le déplacement des frontières entre les anciens territoires de la féminité (docilité, calme, douceur, quiétude, *babyliss*) et les nouvelles contrées offertes à la construction de féminités non conventionnelles et non attendues²³. Cette liberté acquise dans le refus du silence et dans le choix du mouvement et de l'engagement est une liberté qui passe par l'expression de la différence en tant que celle-ci est expression de la subversion. Siouxsie Sioux, égérie du Bromley Contingent des Pistols, qui s'apprête en 1977 à lancer sa propre carrière avec les Banshees, porte les cheveux courts à la « garçonne » et gère un look volontiers provocateur, entre garçon manqué et androgyne. Au miroir de ces apparences, Dave Vanian, chanteur de The Damned, adopte un maquillage féminin, sombre, et des tenues qui rejoignent ces lignes aux contours équivoques. Ces deux figures du punk émergeant incarnent ensemble symboliquement, dans cette neutralisation du genre par la neutralisation des codes, un mode de subversion spécifique des identités de genre. Cette stratégie peut emprunter d'autres voies, comme le fait de porter des vêtements dénués de toute connotation sexuée. L'uniforme reste un grand classique en ce domaine, quitte à surajouter la provocation à la neutralisation ou l'inversion, par exemple en arborant une tenue concentrationnaire²⁴.

Autre exemple, autre stratégie : Soo Catwoman. Cette jeune Londonienne, devenue par la suite une célèbre égérie punk des Sex Pistols, et plus largement de la scène punk²⁵, invente une apparence atypique, refusant tout ce qui relève des modes de consommation *mainstream*, des codes de la normalité culturelle et des formes hégémoniques inscrites dans l'ordre du genre.

²² Bard C. (dir.), *Le Genre des territoires*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2004.

²³ Ces modèles de douceur, d'invisibilité, de silence ou de docilité, relèvent d'une construction sociale (éducation, science, culture) qui se donne comme naturelle et intangible (comme le souligne Foucault, la force de l'assujettissement est d'autant plus grande que le pouvoir est masqué). Il s'agit de considérer les stéréotypes dans lesquels se niche cette naturalisation du féminin et d'analyser les transformations qui les subvertissent dans la continuité des travaux de Christine Bard, d'Anne-Marie Sohn ou de Juliette Rennes, en confrontant ces normes attendues aux transgressions qui les révèlent : transgression des frontières, investissement par les femmes de territoires et de bastions masculins, transfigurations d'espaces normés par les codes qui tendent à définir les destins sociaux de sexe et les modèles hégémoniques de masculinité et de féminité.

²⁴ D'une manière plus générale, l'usage des uniformes par les punks propose des perspectives d'analyse stimulantes. Le port uniformisant des treillis par exemple, qui devient beaucoup plus visible à partir des années 1980, invite à questionner l'usage punk du militaire comme déconstruction de l'ordre et stigmatisation des faillites qu'il incarne dans une Europe encore très marquée par l'histoire de la seconde guerre mondiale.

²⁵ On la retrouve sur bien des pochettes, affiches, flyers, mugs.

Elle déclare avoir construit son apparence et son identité de femme punk en réaction aux codes dominants de la musique disco, des paillettes de « Saturday Night Fever », de la musique commerciale des Bee Gees (perçu comme l'archétype du groupe établi), mais également par rejet des coupes de cheveux jugées hideuses de l'actrice Farrah Fawcett. L'actrice phare de la série *Charlie's Angels (Drôles de dames)*, au sommet de sa gloire, incarne alors un modèle de féminité hégémonique (beauté blonde et dynamique à la sauce « barbecue »). Soo Catwoman ne veut devoir à personne son apparence. Elle fabrique elle-même sa coupe de cheveux atypique (deux crêtes sur le côté du crâne) et ses vêtements. Dans le prolongement de l'hypersexualité jouée, elle pose nue et devient occasionnellement un modèle de la boutique *Sex*. Son image atypique et androgyne est largement véhiculée, puis iconisée, dans les réseaux punk et bien au-delà, au cœur d'une culture de masse pour laquelle elle incarne l'un des contre-modèles identitaires majeurs. Cette contre-fiction du genre devient une référence qui subvertit le modèle de féminité hégémonique.

Punks et détestés à la fois : la première violence en retour

La plupart des provocations et des ambiguïtés qui constituent une partie essentielle de la matrice initiale de rupture du punk ne semble pas avoir été soutenue avec la même intensité sur le long terme, ou du moins semble avoir subi une érosion. La subversion punk, inscrite dans le trouble du genre, ébranle la société dans ses certitudes patriarcales. Elle mérite donc d'être interrogée à la fois parce qu'elle constitue le véhicule d'une résistance investie différemment par les deux sexes, produisant des masculinités et des féminités contrastées, et parce qu'elle se trouve en permanence remise socialement en cause, y compris dans le cadre du rock, confrontée aux formes de machisme du rock and roll lui-même appréhendé comme un bastion de masculinité²⁶. Jon Savage constate à propos de la scène londonienne que, contre toute attente, la fraîcheur et la permissivité révolutionnaires du punk sont en permanence, et très tôt (dès 1977), battus en brèche par une tendance, au moins équivalente en force, à réintégrer les codes hégémoniques de l'hétérosexualité comme grille de référence :

Au milieu de l'année 1977, la scène de Londres était remplie de poseurs à la Génération X. [...] En plus de ça, la scène était devenue très macho ; les Clash se baladaient constamment avec leur horrible entourage. Il n'y en avait plus que pour les mecs à la dure. Les seuls bons groupes londoniens c'était Subway Sect, Siouxsie and the Banshees et les Adverts. [...] Les gays occupaient une grande place dans le mouvement punk. Ça s'explique surtout par l'origine du nom. Je n'ai jamais compris pourquoi c'était devenu si macho. Comme tout le monde le sait, un punk, à l'origine, c'est un prisonnier qui s'en prend dans le cul. Va savoir²⁷.

²⁶ L'expression « cock rock » renvoie à cette forme musicale et scénique de la domination masculine : voir Simon Frith, Angela Mac Robbie, « Rock and sexuality », *Screen Education*, 29, 1978, 3-19, 5.

²⁷ Jon Savage, *Manchester Music City, 1976-1996*, Paris, Rivages rouges, 2009, 97.

En France, Patrick Eudeline remarque lui aussi que les punks sont pris à partie par les gangs plus anciens et plus conservateurs de la mouvance rock (Teddy Boys et Rockers notamment) qui ne supportent pas ce brouillage des codes et qui, sans que cela soit clairement exprimé, veulent voir sur scène ou dans la rue des « vrais » mecs et des « vraies » filles. En tant que chanteur d'Asphalt Jungle, Eudeline est ainsi violemment pris à partie et tabassé en 1977. Il retraduit ce choc dans une œuvre personnelle, entre journalisme, témoignage et poésie urbaine :

Et... mec quel est ton gang ?

Et... un monde MECS puant la sueur et le cirage noir. Un monde de mecs à l'entrejambes brûlant. Aux muscles durs roulant sous le cuir. Un monde mecs avec briquet sous la fermeture éclair (zip. zip. zip) du jean top serré. Douleurs aux gencives. Nez arraché. Nez mal remis [...] UN MONDE DE GARCONS ! et avec le beat toujours. Le beat toujours. UN MONDE DE GARCONS !... The girl can't help it²⁸.

Quelques années plus tard, François Guillemot, chanteur de Bérurier Noir, évoque à son tour cette problématique lorsqu'il est confronté aux « rockers » des Halles ayant décidé de casser du « painque » :

C'était le temps des Christs retournés sur nos vestes, des croix gammées graffitées sur les portraits de Marx, des chemises aux slogans nihilistes, des coupes de cheveux courts et bariolés. Tout ceci n'allait jamais très loin car nos accoutrements excentriques attiraient parfois les rockers bananeux de l'école de Boucherie à proximité du lycée qui escaladaient la grille et cherchaient à casser du « painque ». Le chef de cette bande de blousons noirs portait comme beaucoup d'autres voyous gominés de cette époque croix de fer et badge d'Hitler comme prise de guerre à l'ennemi et trophées à arborer²⁹.

La lecture de la rubrique du courrier des lecteurs de *Rock & Folk* ou de *Best*, dans laquelle les récits de combats entre punks et rockers abondent, permet un constat similaire. Deux polémiques émergent principalement : le fait ou non de savoir jouer (le punk revendique et assume la simplicité de son jeu) ; le fait ou non d'endosser une identité rock'n'rollienne clairement définie en termes de virilité et de codes hétérosexués.

Retour sur une scène française en construction, 1976-1977 : où sont les filles ?

En France, et à la différence des scènes anglo-saxonnes, l'essor du punk coïncide avec une prise en considération et une visibilité nouvelles des groupes de rock dans le pays : la définition du « rock français » en tant que telle est contemporaine du punk, auquel elle doit beaucoup. L'énergie nouvelle qui se cristallise dans la création de groupes, l'invention de concerts et de festivals montés de bric et de broc (à l'image du festival de Mont-de-Marsan en 1976 et 1977) profitent globalement à la jeunesse, et sans doute plus encore aux filles qui constituent historiquement la population dominée, voire oubliée, de la scène rock. Pour autant, si les groupes de filles – ou plus exactement si quelques groupes intégrant une fille – commencent à

²⁸ Patrick Eudeline, *L'Aventure punk*, Paris, Grasset, 1977, 112.

²⁹ François Guillemot, « Sociogénèse culturelle et itinéraires personnel », *Volume !*, Luc Robène et Solveig Serre (dir.), *La Scène punk en France (1976-2016)*, 13/1, 2006, 61.

se faire connaître, le mouvement reste globalement marqué par une surreprésentation des garçons.

Sidérations : malades du punk ?

Et c'est d'abord à eux que pensent les parents lorsqu'ils s'inquiètent de voir poindre une nouvelle jeunesse en perdition marquée par de nouvelles apparences et de nouveaux refus. En 1976, un témoignage éloquent est publié dans les colonnes de *L'Humanité Dimanche*, celui d'une mère très inquiète du devenir de ses enfants qui sont en train de « devenir punk » :

Fidèle lectrice de votre journal, je me permets de vous adresser cette lettre pour vous suggérer une enquête sur les « punks ». Cela vous semblera peut-être un peu futile, mais je commence à m'inquiéter. Ayant quatre enfants (trois garçons, une fille) et les garçons dix-huit, seize et quinze ans devenant de plus en plus PUNKS – avec leurs petits amis – je me demande ce que cela veut dire, et d'où cela vient ! Y a-t-il lieu de s'inquiéter ? [...] Y a-t-il ou non danger ?³⁰.

Son questionnement nous renseigne sur plusieurs aspects essentiels : la capacité simultanée du punk à effrayer ceux qui sont perçus et se perçoivent comme les tenants de la norme (les parents), ainsi qu'à séduire la jeunesse (en particulier l'adolescence) ; le fait que les garçons soient les premières cibles apparentes de la contagion punk en France. Il met également en lumière les sous-entendus qui stigmatisent les orientations sexuelles de cette jeunesse perdue. Le punk semble être ainsi appréhendé comme une nouvelle « maladie » qui frappe la jeunesse – d'abord masculine – et sidère les aînés. Le refus du « beau » constitue la première forme de transgression. Celui-ci se manifeste tout d'abord dans ce qui peut être perçu comme un travestissement de l'esthétique classique³¹ : vêtements déchirés et floqués arborés avec fierté par les filles et les garçons, port des épingles à nourrice comme nouvel emblème de l'accomplissement personnel dans un monde à raccommode. Il se nourrit ensuite de l'appétence pour une esthétique urbaine de la déglingue (avant d'être celle de la défonce) : un univers qui valorise les rebuts, les déchets, les égouts, le plastique, le polystyrène, le bitume, tout en faisant de ces « objets » à la fois le fond de la toile punk, mais aussi son horizon comme « absence d'horizon » (plus de futur) ³².

La déconstruction des lignes du masculin et du féminin passe bien évidemment par la construction de cet univers (in)esthétique commun qui provoque par l'absurde et par la grossièreté. L'ensemble s'avive d'un langage de l'absolu, de la discorde, de la provocation, porté par une forme d'autodérision poussée à l'extrême. Au cœur de cette jeunesse qui assume

³⁰ Cité par Eudeline, *L'Aventure punk, op. cit.*, 9.

³¹ Comme nous l'avons souligné en introduction, au-delà de son acception genrée, le travestissement est plus largement entendu ici comme une inversion des codes qui structurent les représentations de la société traditionnelle : le laid devient le beau. Cette forme de déconstruction est l'arme de subversion massive du punk.

³² Cette esthétique génère des noms de scène : Edith Nylon (France), Poly Styrene (Angleterre).

son statut de « merde³³ », on se joue textuellement et poétiquement des grossièretés du monde dans lequel les filles sont des « salopes » et les garçons des « sales cons ». Le syndrome d'une jeunesse perdue se nourrit également des représentations qui font du punk un mouvement violent. Or, si la violence est effectivement présente, elle l'est plutôt comme une construction médiatique qui relève des représentations que la société a produit à propos de cette jeunesse et de ses excentricités, de sa soif d'exister ici et maintenant, loin des convenances, en se jouant des codes et des formes d'assujettissement. Le festival de Mont-de-Marsan (1976-1977) bénéficie d'une presse dont l'étude révèle ces tensions et ces peurs : les festivaliers, artistes et spectateurs, filles et garçons, français, hollandais, espagnols, anglais, y sont décrits comme des hordes barbares, délinquantes et droguées, vaguement efféminées, lesbiennes ou pédés³⁴.

La sidération s'enracine enfin de manière plus profonde encore dans l'incompréhension face aux comportements dont le sens repose sur l'inversion absolue. Loin d'être un détail, cette contestation des attitudes jugées déviantes et en totale rupture avec la grille de lecture sociale traduit, à plus grande échelle, une autre peur : l'inversion des rôles, du masculin et du féminin. Car dans ce mouvement de révolte perçu comme violent et subversif, la rupture n'est jamais tant choquante que lorsque les filles prennent à leur tour la parole et mettent en scène leurs engagements, qu'elles outrepassent la place que la société a construit pour elles au sein du foyer, dans la quiétude du clos, de l'immobile et du silence : elles se travestissent, s'affichent aux concerts, montent éventuellement sur scène, se masculinisent, s'enlaidissent, bougent, s'enhardissent. Elles prennent la parole et font des doigts d'honneur, montrent leurs fesses à la télévision, provoquent par l'accoutrement et par le geste. Ce ne sont plus des filles, ce sont des punks³⁵.

Performer la féminité : des réalités contrastées.

Le sentiment général qui domine est que le punk devient un accélérateur de tension, le lieu de tous les dangers car hautement rugueux et socio-subversif. Pour autant, l'engagement des filles reste problématique, ou du moins mérite d'être éclairé avec souplesse au regard des chemins parcourus par les punkettes dans un monde qui, au-delà de libertés assumées, reste relativement hermétique à toute forme de généralisation et demeure structurellement androcentré. Au-delà des brouillages de codes, les postures qui consistent à monter sur scène, à se « mettre en scène »,

³³ Fanzine *L'Écho des sauvages*, Mont-de-Marsan, 1977.

³⁴ Guy Sarrotte, « Au premier punk-rock festival. Dix-sept heures de rock and roll... et aucun incident », *Sud-Ouest*, 24 août 1976.

³⁵ Voir le reportage consacré aux « punks anglais » dans le journal de 20 heures du 7 août 1977, présenté par Gérard Holtz, consultable à l'adresse suivante : <https://www.ina.fr/video/CAB7700904001> [consulté le 1^{er} novembre 2017].

à chanter la révolte, à s'assumer en tant que personne aux marges de ce qui est socialement admis et à « performer » une identité choisie, relèvent de stratégies et de destins contrastés. Ces considérations amènent à interroger les manières dont les filles investissent réellement la scène punk.

Parmi les groupes remarquables de la scène punk française figurent les Lou's, formation entièrement composée de filles (à l'exception du batteur). Les Lou's jouent au festival punk de Mont-de-Marsan en 1977, assumant sur scène une féminité conquérante : cheveux coupés courts à la garçonne, colliers de cuir clouté, tenues sombres, blousons de cuir. L'analyse des poses et du répertoire de ce premier groupe punk féminin permet de saisir une parcelle de cette énergie nouvelle. Mais, plus encore, c'est leur performance dans le film de Puicouyoul *La Brune et moi*, tourné en 1979 et sorti en salle en 1981, parodie du film de Frank Tashlin, *La Blonde et moi* (1956), qui permet d'identifier la façon dont se formule une volonté à exister autrement en privilégiant une présentation de soi qui rompt avec les codes habituels du féminin. Une scène en particulier retient l'attention : l'actrice principale (Anouschka), en punkette fatale, cheveux hérissés, maquillage prononcé, bracelets de cuir, accompagnée du groupe de filles, se tient face à un homme en costume, un banquier, vague sosie de Valéry Giscard d'Estaing. L'homme représente le pouvoir et l'argent ; elle, le désir et l'insolence : « Il faudra que tu fasses de moi une star, une rock star, une punk star ! ». L'injonction est provocante, les poses lascives sont sur-jouées, les tenues punk et la violence de la musique accompagnent les mouvements et postures de la jeune fille qui danse, lèche le visage du monsieur, montre ses dessous, provoque sans limites. Le contraste entre cette bande de punkettes déchainées et le modèle traditionnel de la féminité incarnée par la secrétaire du banquier, femme docile et modèle idéal du tertiaire en termes d'horizons sociaux de sexe (le patron, la secrétaire), est saisissant³⁶.

La scène punk française compte également des formations plus éphémères, comme le groupe féminin L.U.V. Le nom du groupe, fondé par Aphrodisia (Laurence Grumbach) et Fury, s'inspire d'une chanson des New York Dolls. Les filles jouent de manière provocante sur le contraste entre l'acronyme LUV (transcription de la prononciation du mot « love ») et les interprétations changeantes qu'elles en donnent au prisme de la transgression de l'idéal féminin (la violence, le vice) : « Ladies United Violently », puis « Lipstick Used Viciously ». Faut-il conclure sur un retour de flamme ? En 1979, le groupe lyonnais Marie et les Garçons connaît un succès d'estime qui le conduit aux États-Unis pour enregistrer un disque. Lors de cette séquence américaine inespérée, nimbée d'une réussite qui structurellement reste un

³⁶ Scène consultable à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=zgmejJo3-A> [consulté le 1^{er} novembre 2017].

problème paradoxal pour le punk en général, le producteur, cofondateur du label ZE Records (M. Esteban) propose que le groupe se sépare de sa batteuse (Marie), dont les performances sont jugées médiocres. L'achèvement de la première carrière du groupe sur un disco commercial contestable incarne bien le rapport de force qui, même au cœur de la scène punk, invite à relativiser le vent d'émancipation soufflant sur cette aventure. Si les identités se négocient, se déconstruisent et se recomposent à l'aune d'une rupture assumée, le rapport de force qui assigne aux femmes des rôles et des places spécifiques et les écarte éventuellement des scènes et des performances, reste malgré tout prégnant. Les territoires du féminin et du masculin retrouvent donc, au-delà de la révolte, des frontières qui n'ont pas disparu. Les représentations construites par les médias à l'égard des postures féminines dans le punk, et plus largement dans le rock, constituent à cet égard un prisme fondamental pour comprendre le sens et la nature de cette contre-résistance androcentrée et largement hétérosexuée.

Médiatisation : regards d'hommes sur des femmes

Dans le secteur des médias globalement maîtrisé par les hommes, et dont l'appareil produit un discours masculin, la représentation des filles et l'appréciation de leurs performances sont autant d'indices pertinents pour analyser la teneur des changements et celle des formes d'inerties qui marquent la scène punk. La représentation médiatique de la scène punk³⁷ s'intègre plus largement aux transformations qui marquent les développements du rock au milieu des années 1970. La première remarque porte sur la construction d'une catégorie : le rock féminin. Dans la presse spécialisée française, le rock des filles devient un objet identifiable avec lequel on peut jouer. La revue *Rock & Folk*, par exemple, publie dès 1977 un numéro spécial intitulé « Les filles du rock³⁸ ». Le magazine n'hésite pas à faire sa couverture sur ce phénomène qu'il juge nouveau et intéressant. Toutefois, un examen attentif des commentaires des journalistes révèle un discours chargé de stéréotypes. Une accroche au début de l'article principal du dossier consacré aux filles du rock est particulièrement éclairante :

À peine libérées, elles prennent déjà le pouvoir. Et le rock, ce vieux phallocrate de toujours, se sent tout à coup pousser des rondeurs délicieuses, seins blancs et croupes superbes. Mais les rockeuses d'aujourd'hui ne veulent plus être des mamans ou des putains, filles-fleurs ou femmes-objets : juste des filles qui s'amusent. En voici quatre aussi belles que bonnes³⁹.

³⁷ S'agissant des rapports entre le punk et la presse, on pourra se rapporter aux articles suivants : Luc Robène et Solveig Serre, « À l'heure du punk ! Quand la presse musicale française s'emparait de la nouveauté (1976-1978) », *Raisons Politiques*, 62, 2016, 83-99 ; Luc Robène et Solveig Serre, « Le punk est mort. Vive le punk ! La construction médiatique de l'âge d'or du punk dans la presse musicale spécialisée en France », *Le Temps des médias*, 27, 2016, 124-138.

³⁸ *Rock & Folk*, 125, juin 1977.

³⁹ *Rock & Folk*, 125, juin 1977, 58.

La dimension machiste du commentaire réside ici dans le discours que les membres de la rédaction construisent sur ces femmes. Le pouvoir de dire et de décrire évacue la qualité artistique des musiciennes au profit de leur esthétique : elles ne sont pas compétentes, habiles guitaristes ou chanteuses, mais toute en rondeurs et en seins, des femmes belles et bonnes⁴⁰. Certes, une ouverture semble se dessiner pour décrire finalement juste des filles qui s’amusent et redonner ainsi une parcelle de l’esprit du moment : agir, être soi, se libérer des stéréotypes, sortir du silence.

Il faut attendre la rubrique « Béret Punk » de Stéphane Piétri, qui expérimente là une première version de cet espace dédié plus spécifiquement au punk en France, pour voir le discours s’infléchir légèrement. Lorsque Piétri présente les Stinky Toys, son appréciation porte sur les performances du groupe parisien qui est décrit comme le fer de lance de la scène rock française émergente. Une photo représente la chanteuse Elli Meideros, esthétique cuir, lunettes noires, pose presque masculine. Les textes qu’elle chante sont commentés. Les paroles incarnent le punk 1977 *No Future* dans lequel se glisse une chanteuse qui réutilise les codes de la scène punk « masculine » – ni dieu ni maître, la bière et les décibels : « *Have no religion, need no god... Have no illusion and no dreams... Give us lots of beer and let us play loud*⁴¹ ». Le ton de la chronique témoigne bien d’une forme d’activisme féminin au sens de l’engagement jouissif des filles dans le punk, même si celui-ci semble se calquer sur le modèle et les codes du rock masculin, « un rock direct et dur où l’électricité passe sans trucage ni surcharge⁴² » : une musique sans concessions dont les performances – agir, faire du bruit – font du punk une arme qui brise soudain les silences de l’histoire⁴³.

Plus intéressante encore est la mise en scène dont va user *Rock & Folk* pour présenter le punk français à ses lecteurs. Le dispositif de médiation employé s’adosse à un genre spécifique : le roman photo. Ce pied de nez éditorial renvoie bien évidemment aux formes de détournement dont le punk s’est fait une spécialité : détourner les codes du roman photo, c’est détourner les valeurs et les codes de la vieille garde, la romance des collections Harlequin et les frontières qui définissent de manière déterminée les territoires du masculin et du féminin. La mise en scène est supposée représenter, en la théâtralisant, la nouvelle réalité punk (essentiellement

⁴⁰ On peut penser que le terme « désirable » serait ici préférable, mais le mot « bonne », employé par le journaliste, joue de manière ambiguë sur la qualité de musicienne... (une bonne chanteuse).

⁴¹ Single *Boozy Creed*, Polydor Records, 1977.

⁴² *Rock & Folk*, 125, juin 1977, 36.

⁴³ Après les mouvements féministes des années post 1968, le punk constitue potentiellement une tribune accessible aux femmes. Ce mouvement laisse des traces (notamment sous la forme d’archives) et constitue à bien des égards un lieu de mémoire fondamental pour l’histoire des femmes, brisant les silences de l’histoire conceptualisés, par exemple, par Michelle Perrot

parisienne) en 1977. L'analyse des séquences et des photos, de ce qui est mis en scène et de ce qui est performé, révèle, au-delà de la vie du groupe punk « idéal-typique », la posture de sa chanteuse, devenue l'héroïne de cette histoire. Elli Meideros incarne la fille punk dans une féminité soudain transcendée par le miracle de la rupture punk : une femme qui boit au goulot (comme un mec), qui sort tard le soir (comme un mec), qui embrasse à pleine bouche (un mec), qui se saoule (comme un mec), qui occupe la scène (comme un mec). Les photos de concerts accentuent encore ce jeu avec les codes, ce rôle assumé jusque dans l'excès aux limites de la vulgarité masculine : pose assurée, virile, les bras levés, presque un bras d'honneur.

Si le discours médiatique s'intéresse aux femmes dans le rock et aux identités performées, s'il prend en compte les mouvements qui participent de manière insolente à faire bouger les frontières et brouiller un tant soit peu les codes, il traduit aussi et représente ces phénomènes à sa manière. L'univers rock demeure soumis au regard des hommes et construit sur des représentations spécifiques largement androcentrées et hétérosexuées.

Conclusion

En janvier 1978, la séparation des Sex Pistols sonne le glas de la première vague punk dans le monde. Pour autant, cette scène va, durant quarante ans, se réinventer et réinventer les façons de vivre ensemble – filles et garçons –, une aventure dont le défi artistique et sociopolitique demeure globalement marqué par des idéaux de déconstruction/reconstruction du monde.

De nombreuses interrogations demeurent cependant. Une première série d'entre elles concerne la faible participation des filles à la dimension artistique du mouvement. Ainsi, sur scène, les filles restent sous-représentées. Les pochettes des deux volumes de la compilation *Chaos en France* (1983-1984), auxquels participent 27 groupes, soit 108 musiciens, ne comptent aucune fille ! Ce ratio pour le moins confondant est confirmé par une étude de la scène rock à Bordeaux, réalisée en 1985 auprès de 27 groupes de rock, soit 115 musiciens⁴⁴ : on n'y compte aucun groupe exclusivement féminin, et seulement six filles (trois chanteuses, deux claviéristes, une guitariste⁴⁵). La dimension corrosive, insolente et libertaire qui a fait la force du punk peut ainsi être questionnée à l'aune de ce déficit féminin, quand par ailleurs la surreprésentation masculine fait finalement planer un doute provoquant sur la dimension violente des rapports

⁴⁴ Luc Robène, *Le Rôle du rock*, mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux, Bordeaux, 1985.

⁴⁵ Un article de Mary Ann Clawson montre que les femmes, lorsqu'elles occupent la scène au sein de groupes mixtes, sont plus régulièrement astreintes à des rôles subalternes comme celui de tenir la basse, instrument jugé moins prestigieux et dont l'apprentissage prend moins de temps, lorsque les tâches ménagères et les contraintes familiales occupent *a contrario* le temps qui pourrait être dévolu à l'apprentissage technique sérieux de la guitare ou de la batterie : Mary Ann Clawson, « When Women Play the Bass : Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music », *Gender and Society*, 13/2, 1999, 193-210.

hommes/femmes au prisme de thèmes récurrents : « Crève salope » (Métal Urbain, 1977), « Salope » (Reich Orgasm, 1981), mais aussi la « salope » de la reprise de « Poupée de Cire » d'Oberkampf (1982). Cette violence symbolique jouée sur le mode du détournement, du « Je suis venu te dire que tu t'en vas » (Sales Majestés), jusqu'à l'extrême « Le viol, mon instinct ! » (Viol), questionne moins la distance au rôle (car nul doute que les punks parlent au second degré) que la systématisation des thèmes masculins dans le langage de la révolte et du *destroy*. Les filles seraient-elles devenues les « victimes » du détournement punk, dans le sens où l'on se moque d'elles dès lors que l'on veut moquer la société ? Reste à imaginer ce que serait une scène punk dominée par les femmes et par la représentation des obsessions transgressives chantées au féminin. Une deuxième série de questions porte sur le phénomène d'uniformisation du mouvement autour de traits culturels et esthétiques spécifiques désormais largement partagés par les filles et les garçons, et qui donne naissance à un « look punk » relativement asexué – des garçons et des filles en cuir et à crêtes – le masculin et le féminin se confondant dans un style commun. Le trouble dans le genre reposerait donc sur ce partage des codes au sein du mouvement, sans échapper paradoxalement à ce qui est perçu comme une forme de re-masculinisation des looks (qui inspirent au cinéma le film *Mad Max 2*) et des comportements appréhendés comme plus violents, y compris de la part des filles.

Ce segment du rock qu'est le punk apparaît donc comme une sphère de masculinité, au même titre que d'autres domaines de la vie économique ou culturelle : l'ensemble du système est dominé par les hommes⁴⁶. Paradoxalement, au regard de la longue durée, cette révolte engagée sur fond de déconstruction et inscrite dans le travestissement, demeure une affaire d'hommes, au cœur de laquelle la rébellion des femmes n'est peut-être qu'une illusion visant à masquer les effets de domination sans doute au moins aussi violents que ceux de la société civile. Dans ces circonstances, rien d'étonnant à ce que l'identité artistique des filles dans le punk ne devienne une identité construite et performée au prisme du militantisme et du féminisme de combat – Riot grrl ou Femen. Rares sont les musiciennes punk qui se contentent de vivre aujourd'hui un engagement détaché de ces formes de lutte.

Bibliographie

Christine BARD (dir.), *Le Genre des territoires*, Angers, Presses de l'université d'Angers, 2004.
Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990 (*Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005).

⁴⁶ Simon Frith, *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock and Roll*, Londres, Pantheon Books, 1981, 85.

Mary Ann CLAWSON, « When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music », *Gender and Society*, 13/2, 1999.

Raewyn CONNELL, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 1995 (*Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2014).

Delphine DULONG, Christine GUIONNET et Érik NEVEU (dir.), *Boys don't cry ! Les coûts de la domination masculine*, Rennes, PUR, 2012.

Patrick EUDELIN, *L'Aventure punk*, Paris, Grasset, 1977.

Simon FRITH, *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock and Roll*, Londres, Pantheon books, 1981.

Erving GOFFMANN, *L'Arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, 2002.

François GUILLEMOT, « Sociogenèse culturelle et itinéraires personnel », *Volume !*, Luc Robène et Solveig Serre (dir.), *La Scène punk en France (1976-2016)*, 13/1, 2016.

Nicole-Claude MATHIEU, *L'Anatomie politique*, Paris, Côté-femmes, 1991.

Susan MC CLARY, *Ouvertures féministes. Musique, genre, sexualité*, Paris, Philharmonie de Paris, 2015.

Luc ROBENE, *Le Rôle du rock*, mémoire de maîtrise, Université de Bordeaux, Bordeaux, 1985.

Luc ROBENE et Solveig SERRE, « À l'heure du punk ! Quand la presse musicale française s'emparait de la nouveauté (1976-1978) », *Raisons Politiques*, 62, 2016.

Luc ROBENE et Solveig SERRE « Le punk est mort. Vive le punk ! La construction médiatique de l'âge d'or du punk dans la presse musicale spécialisée en France », *Le Temps des médias*, 27, 2016.

Rock & Folk, 125, juin 1977.

Guy SARROTTE, « Au premier punk-rock festival. Dix-sept heures de rock and roll... et aucun incident », *Sud-Ouest*, 24 août 1976.

Jon SAVAGE, *Manchester Music City, 1976-1996*, Paris, Rivages rouges, 2009.

Susan SONTAG, *L'Œuvre parle*, Paris, Christian Bourgois, 2010.

Résumé

Cet article présente des éléments de réflexion qui constituent des pistes majeures pour interroger l'histoire des scènes punk au prisme du genre en renouvelant les questions autour des paradoxes constitutifs de l'être punk. L'angle du travestissement est particulièrement pertinent. Car le punk, art du détournement et de la subversion, renvoie bien à des modalités spécifiques de travestissement et permet de questionner la construction des masculinités et des féminités punk dans un mouvement qui prône une torsion du réel comme horizon culturel, social et politique. Simultanément, cet univers est traversé par des effets de réalités et des équilibres qui touchent à « l'ordre du genre punk ». Le punk, mouvement sensible au bousculement des codes, tend néanmoins à reproduire un certain nombre d'inégalités, voire de violences « ordinaires » : place subalterne des femmes malgré les réactions hyper militantes de quelques-unes (Riot grrrl, Femen), représentations souvent caricaturales des femmes et de ce qu'elles incarnent dans les textes punk, images des féminités du punk inscrites dans des registres figés, tantôt sexuellement explicites, tantôt fortement masculinisés. Autant de tensions qui questionnent les manières par lesquelles les femmes ont « réellement » investi de manière libertaire et autonome le punk et qui invitent à réinterroger les processus du travestissement. Jusqu'à quel point, en effet, ne participe-t-il pas d'une autre forme de détournement, non attendue, masquant, derrière le jeu supposé subversif de l'apparat punk, des effets de contraintes ou de domination ? Jusqu'à quel point le punk travestit-il des réalités genrées paradoxalement plus violentes qu'elles ne se disent ?

Mots-clé

Punk, scène, rock, féminisme, subversion, domination

Abstract

This article pursues several lines of enquiry which enable to approach the history of punk scenes through the lens of gender; it raises questions about some of the paradoxes which are inherent to punk. Cross-dressing is a particularly pertinent angle from which to study this issue. Indeed, punk – which is adept at the art of *détournement* and subversion – makes use of specific forms of cross-dressing and allows us to raise questions about the construction of masculinity and femininity within a movement which calls for the disruption of cultural, social and political realities. At the same time, the punk world is also permeated by gender realities and dynamics which come to bear upon the “gender order of punk”. Punk, a movement which seems to encourage the transgression of social and cultural codes, nevertheless reproduces a certain number of inequalities and even forms of “ordinary” violence: for instance, the subaltern place of women (despite hyper-militant actions by some of them: the riot grrrl movement, Femen), the caricatural representation of women and of what they embody in many punk lyrics, the recourse to stereotypical images of femininity (women are sometimes highly sexualised, sometimes heavily masculinised). These tensions raise questions about the extent to which women “really” enjoy a liberated, autonomous position within punk, and invite renewed discussion about the processes of cross-dressing. Indeed, to what extent can punk be said to engage in a different, unexpected form of masquerade, whose subversive facade actually conceals forms of coercion and of domination? To what extent does punk “dress up” and “cover up” gendered realities which are paradoxically more violent than they appear?