

ck Hebdige

SOUS- CULTURE



LE SENS DU STYLE

Ce texte fondateur des « cultural studies » mêle écriture poétique, enquêtes de terrain et développements théoriques au service d'un projet atypique : une authentique sociologie du punk, écrite sur le vif, à l'apogée du mouvement, en 1979.

Appliquant aux sous-cultures des concepts issus de la linguistique, Hebdige décrit de façon novatrice les conflits sociaux comme des luttes pour l'appropriation et la réinterprétation de signes, dans ce qu'il appelle, à la suite d'Umberto Eco, une « guérilla sémiotique ». Musiques, vêtements, argots, rituels et coupes de cheveux forment des panoplies signifiantes. Toujours menacés de récupération marchande, ces « styles » apparaissent comme des instruments de confrontation

ZONES

13 €
ISBN 978-2-35522-000-5



CHAPITRE 1. DE LA CULTURE À L'HÉGÉMONIE

Culture

« Culture : le fait de cultiver, d'entretenir ; chez les auteurs chrétiens, le culte ; l'action ou la pratique de l'agriculture ; labourage, économie agricole ; la culture ou l'élevage de certains animaux (comme les poissons) ; le développement artificiel de micro-organismes, les organismes engendrés par cette opération ; le fait de cultiver ou de développer son esprit, ses facultés ou ses manières, le perfectionnement ou le raffinement de l'individu à travers l'éducation ou la formation ; le résultat d'une telle formation ; l'aspect intellectuel de la civilisation ; la poursuite ou l'étude d'un sujet ou d'une occupation quelconques (ou bien l'attention particulière accordée à ce sujet ou cette occupation). » (*Oxford English Dictionary*)

Comme le montre la définition ci-dessus, l'ambiguïté de la notion de culture est avérée. À travers des siècles d'usage, le terme a acquis un certain nombre de significations distinctes et parfois contradictoires. Même dans son acception scientifique, il désigne tout à la fois un processus (le développement artificiel de micro-organismes) et le résultat de ce processus (les organismes engendrés par cette opération). Plus spécifiquement, depuis la fin du XVIII^e siècle, les intellectuels et les écrivains anglais s'en servent pour attirer l'attention critique sur toute une série de questions controversées. Ainsi, c'est dans le cadre du débat sur le thème « culture et société » (*cf.* l'ouvrage éponyme de Raymond Williams, 1961) que furent examinés des thèmes comme ceux de la « qualité de la vie » ou des effets de la mécanisation, de la division du travail et de la création d'une société de masse sur la condition humaine. C'est à travers cette tradition de critique

sociale et de dissidence que se maintint l'utopie d'une « société organique » – à savoir une totalité sociale intégrée et porteuse de sens. Cette utopie recouvrait deux courants principaux. Le premier était tourné vers le passé et vers l'idéal féodal d'une communauté organisée de façon hiérarchique. Dans un tel contexte, la culture jouait un rôle presque religieux. Sa « perfection harmonieuse » (Arnold, 1868) faisait contraste avec le désert spirituel de la vie contemporaine.

L'autre courant, moins populaire chez les lettrés, était tourné vers le futur, vers un horizon socialiste où la distinction entre travail et loisir était censée dépérir. De cette tradition critique émergèrent deux définitions de la culture, qui ne coïncidaient pas nécessairement avec les deux courants décrits ci-dessus. La première – qui est probablement la plus familière au lecteur – est essentiellement conservatrice : elle conçoit la culture comme une norme d'excellence esthétique, « le meilleur de ce que l'humanité a dit et pensé » (Arnold, 1868). Cette conception s'exprime par le biais d'une appréciation adéquate des formes esthétiques « classiques » (l'opéra, le ballet, le théâtre, la littérature, les arts plastiques). La seconde, dont Williams fait remonter l'origine au XVIII^e siècle et en particulier aux écrits de Herder (Williams, 1976), s'enracine dans l'anthropologie. Dans ce second cas, le terme « culture » renvoie à

« [...] un mode de vie spécifique exprimant une série de valeurs et de significations déterminées non seulement dans le domaine de l'art et de l'éducation, mais dans celui des institutions et des pratiques quotidiennes. Sous cet angle, l'analyse de la culture est la clarification des valeurs et des significations implicites et explicites d'un mode de vie spécifique, d'une culture particulière » (Williams, 1965).

Bien entendu, il s'agit là d'une définition beaucoup plus ample, qui évoque la formule de T. S. Eliot selon laquelle la culture embrasse

« [...] toutes les activités et les intérêts caractéristiques d'un peuple, le Derby d'Epsom, les régates de Henley et de Cowes, l'ouverture de la chasse au coq de bruyère, la finale de la Coupe, les courses de chiens, le billard japonais, le jeu de fléchettes, le fromage de Wens-

Sous-culture

leydale, le chou bouilli en morceaux, la betterave au vinaigre, les églises néo-gothiques du XIX^e siècle, la musique d'Elgar » (Eliot, 1948).

Comme le signalait Williams, une telle définition n'était soutenable qu'au prix d'une certaine innovation théorique. La théorie de la culture impliquait désormais l'« étude des relations entre tous les éléments d'un mode de vie déterminé » (Williams, 1965). Du point de vue de cette nouvelle approche, il ne s'agissait plus d'un phénomène immuable et insensible aux variations historiques :

« [...] l'étude des valeurs et des significations spécifiques de telle ou telle culture ne cherche plus tant à les comparer pour établir une échelle d'évaluation, mais à analyser les modalités de leur évolution pour découvrir certaines causes ou certaines "tendances" générales permettant de mieux comprendre les développements sociaux et culturels dans leur globalité » (Williams, 1965).

Ce que proposait ainsi Williams, c'était une reformulation intégrale des rapports entre culture et société. À travers l'analyse « des valeurs et des significations spécifiques », il s'agissait désormais de mettre à jour les « fondamentaux » de l'évolution historique, les « causes générales » et les « tendances » sociales lourdes qui se dissimulent derrière les apparences de la « vie quotidienne ».

Pendant les premières années de leur développement, alors qu'elles commençaient tout juste à pénétrer l'université, les *cultural studies* occupaient une position incommode, à cheval entre ces deux définitions – la culture comme norme d'excellence et la culture comme « intégralité d'un mode de vie » –, sans être capables de décider quelle était la ligne de recherche la plus fructueuse. Richard Hoggart et Raymond Williams traçaient un portrait affectueux et nostalgique de la culture ouvrière de leur enfance et de leur adolescence (celle de Leeds dans le cas de Hoggart [1958], celle d'un village minier du Pays de Galles chez Williams [1960]), mais leurs écrits trahissaient un fort préjugé en faveur de la culture littéraire légitime¹ et n'étaient pas dénués de

1. Bien que Williams ait avancé une nouvelle définition, plus ample, de la notion de culture, il entendait compléter plutôt que contredire les définitions antérieures : « Il me semble que cha-

sous-entendus moralisateurs. Hoggart déplorait l'érosion des valeurs de la communauté ouvrière traditionnelle – des valeurs qui avaient résisté à l'épreuve du temps malgré l'âpreté de ses conditions d'existence –, désormais remplacées par un univers frelaté de sensationnalisme bon marché et de romances à la guimauve qui réussissait l'exploit d'être tout à la fois insignifiant et insidieux. Williams, pour sa part, acceptait non sans quelques réserves l'essor des nouveaux moyens de communication de masse, mais restait soucieux d'établir des critères éthiques et esthétiques permettant de distinguer les productions valides, comme le jazz – « une forme musicale authentique » – et le football – « un jeu magnifique » –, d'« ersatz » comme « le roman graveleux, la presse à sensation et le dernier tube de variétés » (Williams, 1965). En 1966, Hoggart définit les prémisses fondamentales sur lesquelles allaient reposer les *cultural studies* :

« En premier lieu, sans une capacité d'apprécier la bonne littérature, il est impossible de vraiment comprendre la nature de la société ; deuxièmement, l'analyse critique littéraire peut être appliquée à des phénomènes sociaux autres que la littérature "académiquement respectable" (comme par exemple la culture populaire et les mass media) afin d'éclairer leurs significations du point de vue de l'individu et de la société. » (Hoggart, 1966.)

Paradoxalement, l'hypothèse implicite de Hoggart, à savoir qu'une certaine sensibilité littéraire continuait d'être nécessaire pour « lire » la société avec suffisamment de subtilité et qu'en dernière instance les deux conceptions de la culture pouvaient être réconciliées, informait également l'œuvre de jeunesse de l'écrivain français Roland Barthes, même si, chez ce dernier, elle était validée par le recours à une méthode spécifique de déchiffrement des signes, la sémiotique (Hawkes, 1977).

cune de ces définitions a sa valeur propre [...] le degré dont nous dépendons, pour notre connaissance de nombreuses sociétés du passé et des étapes passées de notre propre société, de l'ensemble des œuvres de l'intelligence et de l'imagination dont le pouvoir expressif continue

à nous interpeller le plus vivement, fait que cette conception de la culture, si elle est insuffisante, reste du moins raisonnable [...] il y a dans la définition "idéale" [de la notion de culture] des éléments [...] qui me semblent valables. » (Williams, 1965.)

Barthes : mythes et signes

À l'aide de modèles dérivés de l'œuvre du linguiste suisse Ferdinand de Saussure², Barthes s'employait à mettre à jour le caractère *arbitraire* des phénomènes culturels et à dévoiler la signification latente d'une vie quotidienne qui revêtait toutes les apparences de la naturalité. Contrairement à Hoggart, Barthes ne cherchait pas à distinguer la bonne culture de masse de la mauvaise, mais plutôt à montrer que *toutes les formes et tous les rituels* censément spontanés des sociétés bourgeoises contemporaines étaient l'objet d'une distorsion systématique, susceptibles d'être à tout moment déshistoricisés, « naturalisés », transformés en mythes :

« La France tout entière baigne dans cette idéologie anonyme : notre presse, notre cinéma, notre théâtre, notre littérature de grand usage, nos cérémoniaux, notre Justice, notre diplomatie, nos conversations, le temps qu'il fait, le crime que l'on juge, le mariage auquel on s'émeut, la cuisine que l'on rêve, le vêtement que l'on porte, tout, dans notre vie quotidienne, est tributaire de la représentation que la bourgeoisie se fait et nous fait des rapports de l'homme et du monde. » (Barthes, 1957.)

Tout comme chez Eliot, chez Barthes la notion de culture s'étend bien au-delà de la bibliothèque de l'opéra et du théâtre pour embrasser la totalité de la vie quotidienne. Mais Barthes attribue à cette vie quotidienne une signification tout à la fois plus insidieuse et plus systématique. Partant de la prémisse selon laquelle « le mythe est une parole », l'auteur des *Mythologies* s'emploie à dévoiler et à explorer le système normalement occulte de règles, de codes et de conventions à travers lesquels les significations propres à un groupe social spécifique (celui des détenteurs du pouvoir) sont transformées en *données* universelles pour

2. Dans son *Cours de linguistique générale*, Saussure met l'accent sur la nature arbitraire du signe linguistique. Pour Saussure, le langage est un système de valeurs en relation réciproque au sein duquel des « signifiants » arbitraires (des mots) sont liés à des « signifiés » non moins arbitraires (des « concepts [...] définis négativement par leurs rapports avec les autres termes du système ») pour former des signes. Pris ensemble, ces signes constituent un système.

Chaque élément est défini par la position qu'il occupe dans le système – par sa relation avec les autres éléments – par le biais de la dialectique de l'identité et de la différence. Saussure faisait l'hypothèse que d'autres systèmes de sens (comme la mode, la cuisine, etc.) pouvaient être étudiés de façon similaire et qu'en dernière analyse la linguistique en viendrait à faire partie d'une science plus générale des signes – d'une sémiologie.

hitch-hiker sur les morceaux rapides, mais on se remet aussi aux danses en couple, parce que les Spades le font.» (Hamblett et Deverson, 1964.)

PEAUX BLANCHES, MASQUES NOIRS

Vers 1966, le « mouvement » mod, soumis à la pression conjointe des médias, du marché et de prévisibles contradictions internes (entre le privé et le public, la maturation et le désir de rester jeune), commença à scissionner et à engendrer plusieurs scènes différentes. On vit en particulier émerger une polarisation entre les « *hard mods* » et les jeunes qui s'intéressaient avant tout aux questions de mode et de look. Comme l'observe Stan Cohen (1972b), « les mods les plus extravagants [...] ceux qui étaient impliqués à fond dans la scène "*camp*" de Carnaby Street et dans le *rhythm & blues* [...] convergèrent avec les hippies les plus branchés mode » et l'underground émergent, tandis que « les "*hard mods*" (godilots, jeans à bretelles, cheveux courts [...] style nerveux [...] quasi paranoïaque) » commencèrent à s'éloigner des arabesques baroques de l'acid rock pour privilégier le ska, le rocksteady et le reggae.

C'est de ce dernier groupe que naquirent les skinheads qui, à partir de la fin des années 1960, constituaient déjà une sous-culture reconnaissable. Arborant un style agressivement prolétarien, puritain et nationaliste, les skinheads avaient adopté un répertoire vestimentaire très différent de celui de leurs prédécesseurs mods. Phil Cohen (1972a) a pu décrire leur uniforme comme « une espèce de caricature du travailleur modèle » : cheveux en brosse, bretelles, shorts, jeans Levi's larges ou bien pratiques pantalons « Sta-Prest », chemises à col boutonné Ben Sherman (unies ou à rayures) et Doc Martens impeccablement cirées. La tenue skinhead, souligne Cohen, semble exprimer un « méta-énoncé sur l'ensemble du processus de mobilité sociale », passant par l'accentuation hyperbolique des éléments les plus ouvertement prolétariens du style mod et, parallèlement, par la suppression de toutes les influences jugées bourgeoises (le veston, la cravate, la laque, la « joliesse »). Pour Phil Cohen, il s'agit d'une dichotomie entre mobilité ascendante et mobilité descendante : « tandis que les mods exploraient la mobilité ascendante, les skins exploraient le territoire du lumpen » (1972a).

Pour incarner avec encore plus de force cette identité « lumpen », les skinheads puisaient à deux sources apparemment incompatibles : la culture des immigrants antillais et celle de la classe ouvrière blanche. À une image quelque peu mythique du prolétariat blanc traditionnel, avec ses centres d'intérêt usuels, son sens aigu du territoire, la rudesse de son apparence, son machisme austère (image que Cohen décrit comme construite « à travers le prisme déformant des perceptions de la classe moyenne »), venaient se superposer des éléments directement empruntés à la communauté antillaise, et plus particulièrement à la sous-culture « *rude boy* » des jeunes délinquants noirs. Ce sont ces deux traditions fort différentes qui étaient amalgamées dans le style visuel des skinheads. Leur look à la fois « *clean* » et menaçant devait au moins autant à celui des *rude boys* qu'aux stéréotypes « formalisés et agressifs de la masculinité lumpen-prolétarienne blanche » mentionnés dans de nombreuses descriptions du phénomène skinhead (Clarke et Jefferson, 1976).

Trop souvent, ces descriptions sous-estiment l'influence noire, la limitant à une partie du look (le « *crombie* », la coiffure), de l'argot et du style de leurs homologues antillais. C'est pourquoi, si je suis John Clarke et Tony Jefferson (1976) quand ils affirment que « ce style tentait de faire revivre sous une forme symbolique certaines des formes d'expression de la culture ouvrière traditionnelle » (voir également Clarke, 1976), j'ajouterai qu'il ne faut pas négliger la manière tout à fait spécifique et paradoxale à travers laquelle cette opération était effectuée. Ce n'était pas seulement sur les gradins des clubs de football blancs, mais aussi en côtoyant les jeunes Antillais dans *leurs* clubs, en imitant *leurs* maniérismes, en adoptant *leurs* invectives et en dansant sur *leur* musique, que les skinheads « récupéraient comme par magie » le sens de la communauté ouvrière disparue. Il n'est pas d'exemple plus flagrant de la thèse avancée dans l'ouvrage classique *Resistance Through Rituals* (Hall *et al.*, 1976a), à savoir que la « réaction sous-culturelle » est une synthèse stylistique des « formes d'ajustement, de négociation et de résistance élaborées par la culture des adultes » et de celles qui répondent « de façon plus immédiate, conjoncturelle et spécifique à la situation et aux activités des jeunes ». Dans le cas des skinheads, non seulement les éléments empruntés à la culture autochtone des adultes (en ter-

mes de répertoire vestimentaire ou de valeurs) se voient transformés à partir du moment où ils sont réinscrits dans le contexte d'un groupe générationnel spécifique, mais ils sont aussi parfois radicalement subvertis. À la prononciation traînante d'Alf Garnett (personnage du feuilleton télévisé *Till Death Us Do Part*), symbole absolu de la médiocrité réactionnaire et raciste d'un certain type de prolétaire britannique, tout skinhead se respectant ajoutait une bonne dose de créole jamaïcain empruntée aux disques de reggae et aux collègues ou aux condisciples antillais, détournant dès lors le sens de l'énoncé originel. Même l'« uniforme » skinhead était profondément ambigu du point de vue de ses origines : le type de chaussures, les pantalons « Sta-Prest » et la coupe radicale exprimaient clairement cette interaction dialectique des « langages » noir et blanc (vêtement, argot, centres d'intérêt... bref : le style), un assortiment composé à la frontière des deux mondes et qui incarnait des thèmes esthétiques communs à tous deux.

Il y a une certaine ironie dans le fait que les valeurs traditionnellement associées à la classe ouvrière blanche (les valeurs du « collectif organisé sur un mode défensif », selon la formule de John Clarke [1976]), qui s'étaient vues progressivement érodées par le temps, par l'abondance relative et par le bouleversement de l'environnement physique dans lequel elles s'enracinaient, aient été redécouvertes au sein de la culture noire antillaise. Une culture qui semblait non contaminée par les influences extérieures, protégée des agressions les plus frontales de l'idéologie dominante, et dont les porteurs se voyaient interdire l'accès à la « bonne vie » en raison de la couleur de leur peau. Ses rituels, son langage et son style offraient une série de modèles aux jeunes blancs qui reprochaient à la culture des adultes les compromis imaginaires des années d'après-guerre. C'est ainsi que les skinheads essayaient de résoudre ou du moins de réduire la tension entre un présent vécu (le ghetto ethniquement mixte) et un passé imaginé (les quartiers ouvriers blancs traditionnels) en engageant un dialogue qui reconstruisait chacun des deux termes à partir de l'autre.

Mais, en elle-même, cette « conversation » n'était pas sans engendrer certains problèmes. Après tout, les skinheads utilisaient le signe le plus manifeste du changement (la présence

noire dans les quartiers populaires blancs traditionnels) pour restaurer une continuité brisée avec le passé, récupérer une intégrité mutilée et résister à d'autres changements moins ostensibles (l'embourgeoisement du prolétariat, le mythe de la fin des classes sociales, le déclin de la famille élargie, la substitution du monde privé aux espaces communs, la gentrification, etc.) qui menaçaient la structure de la communauté traditionnelle à un niveau beaucoup plus profond. Inutile d'insister sur le fait que cette alliance entre jeunes Blancs et jeunes Noirs était extrêmement précaire et éphémère : ce n'est qu'au prix d'un contrôle permanent des sources de friction (comme par exemple la circulation des jeunes filles blanches) et de la discrimination contre d'autres groupes marginaux (les « pédés », les hippies et les Asiatiques) que les deux groupes pouvaient éviter les conflits. En particulier, on peut interpréter le harcèlement violent des Indiens et Pakistais, le « *paki-bashing* », comme une manœuvre de déplacement à travers laquelle la peur et l'anxiété suscitées par cette identification limitée avec un groupe noir étaient redirigées contre une autre communauté de couleur. Moins facilement assimilables que les Antillais, comme le soulignent Clarke (1976a, p. 102) et Cohen (1972a, p. 29-30), les immigrants du sous-continent indien étaient différents non seulement en vertu de leurs caractéristiques raciales, mais de leurs rituels religieux, de leurs tabous alimentaires et d'un système de valeurs encourageant la déférence, l'austérité et la recherche du profit. À ce titre, ils constituaient une cible de choix pour les pulsions agressives des skinheads, qu'ils soient blancs ou noirs. Et, chaque fois que les coups pleuvaient, la contradiction entre Blancs et Noirs semblait s'évanouir.

Avec l'avènement des années 1970, il devint de plus en plus difficile d'assumer la continuité entre le passé et le présent, ou entre la culture blanche et la culture noire. Ian Taylor et Dave Wall (1976) mettent l'accent sur l'érosion croissante de nombre de caractéristiques quasi institutionnelles de la vie ouvrière d'avant guerre (ces mêmes caractéristiques que les skinheads cherchaient à ressusciter) ; et de citer la « disparition du typique weekend ouvrier en famille », l'« embourgeoisement » du football et des loisirs en général et la sensibilisation de « l'industrie de la consommation à l'existence d'un marché pour des produits ciblés à destination de la classe ouvrière » (d'où l'émergence du glam

rock) comme autant de facteurs clés du déclin de la culture skinhead. À quoi il faut ajouter que les évolutions idéologiques internes au reggae menaçaient d'exclure ses auditeurs blancs. Au fur et à mesure que la musique jamaïcaine abordait plus ouvertement la question raciale et les thèmes de la culture rastafari, les contradictions fondamentales entre les deux groupes commencèrent à émerger de façon explosive à la surface de leur existence et à se manifester violemment dans le domaine de l'esthétique et du style qui, jusque-là, avait constitué un terrain neutre. La Négritude toujours plus affirmée du reggae était forcément de moins en moins attirante pour les skinheads, qui se sentaient de plus en plus étrangers à cette mouvance musicale, et ce au moment même où leur propre sous-culture montrait des signes d'essoufflement. Wall et Taylor (1976) mentionnent les incidents de l'été 1972, quand les skinheads se joignirent à leurs voisins blancs pour attaquer des immigrants de la deuxième génération à Toxteth, un secteur de Liverpool, comme un « tournant majeur dans l'"histoire naturelle" des skinheads ». En tout cas, vers le début de la décennie,

« quand les Rastas commencèrent à chanter les louanges des "dépossédés en quête d'harmonie" tandis que les DJ exhortaient leurs frères noirs à être "*good in da neighbourhood*", les skinheads avaient du mal à en croire leurs oreilles [...]. En serrant les rangs, c'est comme si les *rudies* avaient changé de camp, fermant à double tour les portes de leur culture aux skinheads désorientés [...]. Le reggae avait atteint l'âge adulte, tandis que les skinheads étaient condamnés à une perpétuelle adolescence » (Hebdige, 1976).

GLAM ET GLITTER : LE CHARME PERVERS DU ROCK ALBINOS (ET AUTRES PÉRIPÉTIES)

L'autoségrégation de la culture noire britannique au début des années 1970, symbolisée par le lancement en novembre 1973 d'un magazine spécifiquement destiné au marché antillais, *Black Music*, marqua une impasse culturelle pour les jeunes prolétaires blancs, qui pouvaient difficilement s'identifier à des hymnes à la Négritude comme « (Its' a) Black Man Time », de I-Roy. La traversée de l'Atlantique avait peu à peu oblitéré les nuances les plus subtiles de l'idéologie rastafari ; il n'en était que plus facile pour

les jeunes Noirs de mettre leurs congénères blancs dans le même sac que les profs, les flics et les patrons, tous assimilés à l'univers de « Babylone » ou à une « bande de cinglés au crâne rasé » (*crazy baldheads*)¹⁴.

Abandonnée à ses propres ressources, la musique pop tendait à dégénérer en rythmes disco décérébrés et ballades sirupeuses. Simultanément, le « glam rock » offrait une synthèse de deux sous-cultures agonisantes, l'underground et les skinheads, dans un style spécifiquement blanc qui excluait la soul et le reggae. Un style qui, du moins d'après Wall et Taylor, succombait à l'étreinte fatale de l'industrie culturelle capitaliste et ressassait les obsessions européennes décrites dans les pages précédentes (p. 28-31). En particulier, c'est à cette époque – début des années 1970 – que David Bowie, dans ses diverses incarnations « *camp* » (Ziggy Stardust, Aladdin Sane, Mr Newton, le « frêle duc blanc » et même le sinistre « Führer blond »), atteignit le statut d'une figure de culte. Son public de jeunes et d'adolescents (mais pas de « minets ») était massif et il innovait radicalement en matière d'apparence visuelle (maquillage, cheveux teints, etc.), créant un nouveau look sexuellement ambigu à destination de jeunes gens et de jeunes filles suffisamment audacieux pour oser défier les conventions stylistiques notoirement conservatrices des milieux populaires. Les cinémas de province ou les salles municipales victoriennes décaties qui accueillaien les concerts de Bowie attireraient une foule de stupéfiants sosies du chanteur, arborant un air de suprême détachement « cool » sous leurs feutres de gangster qui dissimulaient (au moins jusqu'à l'ouverture des portes) des colorations extravagantes : vermill, orange ou écarlate avec des mèches dorées ou argentées. Ces créatures exquises malaisément perchées sur des chaussures à plate-forme des années 1950 (comme leur héros lui-même dans son dernier matériel promotionnel), avec leur manière indéfinissable de tenir leur cigarette ou de mouvoir les épaules, étaient engagées dans une espèce de performance théâtrale qui suscitait la gêne et l'indignation de toute une

14. C'est aux alentours de 1974-1975 que « cinglé au crâne rasé » (*crazy baldhead*) émerge comme insulte courante dans le monde du reggae. Littéralement, le terme renvoie à tous ceux qui ne por-

tent pas de dreadlocks, mais peut aussi désigner l'ensemble des « pêcheurs » qui restent attachés à Babylone.

rie de spécialistes de la scène rock préoccupés par l'« authenticité » et le contenu contestataire de la culture juvénile. C'est ainsi que Taylor et Wall, par exemple, étaient particulièrement scandalisés par ce qu'ils définissaient comme l'« émasculatation » de la tradition underground opérée par Bowie :

« Bowie est de fait complice des efforts de l'industrie culturelle capitaliste pour engendrer une classe adolescente de consommateurs passifs et dépendants en quête de loisirs comme prélude fonctionnel à l'âge "adulte", au lieu de promouvoir une culture juvénile capable de remettre en question (d'un point de vue culturel ou social, quel qu'il soit) la valeur et la signification de l'adolescence et de la transition vers le monde du travail. » (1976.)

Il ne fait pas de doute que la position de Bowie était dénuée de toute signification politique ou contre-culturelle manifeste, et que les messages éventuels qui perçaient la surface de cet écran de séduction frivole étaient pour le moins discutables (« Hitler a été la première superstar. Il a bien joué son rôle », propos cités par *Temporary Hoarding*, un magazine du mouvement Rock Against Racism). Non seulement Bowie manifestait une indifférence patente pour les questions politiques et sociales de l'époque ou pour la situation de la classe ouvrière, mais l'intégralité de son esthétique reposait sur un évitement délibéré du monde « réel » et du langage prosaïque dans lequel ce monde était généralement décrit, vécu et reproduit.

Le méta-message de Bowie était un message d'évasion : s'évader – de sa classe sociale, de son sexe, de son identité personnelle, de tout engagement trop évident – vers un passé de fantaisie (le Berlin de Christopher Isherwood, peuplé par une bohème spectrale d'artistes maudits) ou un futur de science-fiction. Quand la « crise » contemporaine était abordée, c'était de façon oblique, à travers la fantasmagorie d'un univers mort peuplé d'humanoïdes, un univers ambivalent tout à la fois célébré et abhorré. Pour Bowie (et pour les Sex Pistols après lui), il n'y avait « pas d'avenir pour toi, pas d'avenir pour moi » (« God Save the Queen », Virgin, 1977). Et pourtant, malgré ce « no future », c'est à Bowie qu'on doit d'avoir introduit la question de l'identité sexuelle au sein du rock et de la culture juvénile, où elle était jadis

refoulée, ignorée ou tout au plus objet de vagues allusions. Dans le glam rock, ou en tout cas chez les artistes les plus sophistiqués de l'univers glitter, comme Bowie et Roxy Music, ce n'était plus la classe sociale ou la jeunesse qui jouaient un rôle subversif, mais la sexualité et la remise en question des stéréotypes de genre. Même si Bowie n'avait rien de très radical, préférant le travestissement et le dandysme – ce qu'Angela Carter (1976) définit comme le « triomphe ambivalent du refoulé ¹⁵ » – à une véritable politique de libération et de dépassement des rôles sexuels, on ne peut pas nier que lui et ses adeptes s'employaient à « remettre en question la valeur et la signification de l'adolescence et de la transition vers le monde du travail » (Taylor et Wall, 1976). Et ils le faisaient à leur manière unique, mélangeant avec art les images du masculin et du féminin censées traditionnellement définir le passage de l'enfance à l'âge adulte.

RACINES DÉCOLORÉES : PUNK ET ETHNICITÉ BLANCHE

« Quand je vois ces chaînes et ce collier de chien autour du cou, ça me rappelle la série télévisée "Racines". » (La mère d'un punk, interviewée par *Woman's Own*, 15 octobre 1977.)

« Les punks sont des nègres. » (Richard Hell, musicien punk interviewé par le *New Musical Express*, 29 octobre 1977.)

Si le glam rock tendait à s'aliéner la majorité du public populaire juvénile, c'est justement parce qu'il heurtait ses attentes normatives. Vers le milieu des années 1970, ses fans s'étaient divisés en deux factions distinctes. D'un côté, on avait de très jeunes minets adeptes des groupes glitter les plus commerciaux (Marc Bolan, Gary Glitter, Alvin Stardust). De l'autre, des adolescents plus âgés et plus réflexifs qui vouaient un culte maniaque aux artistes les plus ésotériques (Bowie, Lou Reed, Roxy Music), dont le dandysme extravagant, l'élitisme latent et les prétentions esthétiques et intellectuelles quasi pathologiques excluaient la formation d'une audience de masse. Avec le temps, les textes et le style de vie de ces groupes s'éloignèrent de plus en plus des préoccupa-

15. Carter critique la résurgence de la mode féminine des années 1940, déplore ce qu'elle appelle une « iconographie de l'impuissance » et accuse

tout à la fois les stylistes et les porteuses de talons aiguilles de « révisionnisme terre à terre ».