

Guérillas urbaines : la politique (sans posture) des premiers punks de San Francisco

Michael Stewart Foley

Traduction par Pascale Marie Deschamps

En 1979, Jello Biafra, chanteur vedette des Dead Kennedys, se présenta aux élections municipales de San Francisco. Cette initiative fut l'un des plus beaux coups politiques des punks américains. Pourtant, punks et non-punks en gardèrent probablement le souvenir d'un canular plutôt que d'un véritable acte politique. Or il s'agissait bien de politique : une irruption tout ce qu'il y a de plus sérieux (quoique parfois délibérément prétentieuse) dans la politique traditionnelle. Jello Biafra remporta plus de 6 000 suffrages (près de 4 %) dans une ville où les punks se comptaient par centaines. Des milliers de San-Franciscains votèrent pour lui, moins pour ses propositions de vêtir les hommes d'affaires de costumes de clown ou d'établir un Conseil de subornation municipal (qui aurait fixé en toute transparence le prix des licences de vente d'alcool, des permis de construire, des protections policières, etc.) que pour ses remèdes plus sérieux aux maux dont la ville souffrait : interdiction des voitures en centre-ville, police soumise au vote de confiance des habitants, légalisation des squats d'immeubles vides¹. « À San Francisco, refuge des sans-abri, il y a tant d'immeubles à l'abandon... C'est tout simplement obscène », déclara-t-il plus tard (Vale, 1987 : 63). Comme quiconque s'est rendu à San Francisco au cours des quarante dernières années peut l'attester, les problèmes de police, de circulation et de logement ne sont pas pris à la légère. Ils hantent encore la ville.

1. « Biafra : 6 591 votes (3 %)!! » *Damage*, janvier 1980, p. 18 ; tract de la campagne de Jello Biafra, collection de Greg Langston, exemplaire appartenant à l'auteur.

Je commence ce chapitre avec la campagne municipale de Jello Biafra parce qu'on a oublié, ainsi que de nombreux punks de San Francisco, que la candidature d'un punk à la mairie en 1979 fut l'aboutissement logique d'années de lutte contre la municipalité et les promoteurs, sur le logement et la répression policière notamment. Hors de ce contexte, on qualifierait aisément une campagne municipale punk de bouffonnerie. Mais, alors que l'histoire du San Francisco des années 1970 est bien documentée, les punks en sont largement absents. Que les scènes punk de Londres, New York, Los Angeles, voire de Washington, D.C., aient éclipsé celle de San Francisco dans la mémoire populaire n'arrange rien. Cela étant, le vrai problème est que les historiens de la culture politique américaine des années 1970 et 1980 ne prennent pas le punk au sérieux².

En fait, ils ne « captent » pas le punk. Soit ils l'ignorent complètement, au même titre que la politisation de la jeunesse dans son ensemble après les années 1960 (comme si les jeunes avaient abandonné la politique après la guerre du Vietnam). Soit ils en reconnaissent l'existence, mais avec mépris, comme une sorte de mouvement culte éphémère.

En témoigne cet exemple représentatif : Bruce Schulman, probablement l'auteur de l'histoire des États-Unis des années 1970 le plus connu, reproche au punk américain son manque de « mordant politique », au regard surtout de son homologue britannique. L'historien s'en prend aux Dead Kennedys, le groupe punk américain sans doute le *plus* engagé politiquement, au motif qu'il n'aurait eu pour seul souci que de « brocarder le bon goût traditionnel ». La lecture dominante du punk chez les mandarins de l'histoire politique américaine des années 1970 paraphrase de fait la critique portée par les grands médias à l'époque : des pédants se targuant d'engagement politique pour couvrir une volonté dépravée de transgression pour la transgression³.

2. Sur San Francisco dans les années 1970, voir Talbot (2012) et Carlsson (2011); sur le punk de San Francisco, voir Boulware et Tudor (2011), Ogg (2014) et Foley (2015).

3. Bruce Schulman est le pourvoyeur le plus influent de ce stéréotype négatif : voir Schulman (2002 :153). De toutes les grandes histoires récentes des années 1970 et 1980, Jefferson Cowie (2012) mentionne le punk, mais seulement pour souligner que les Dead Kennedys ne portaient pas de critique de classe de l'Amérique. Sinon,

On comprend mal pourquoi cette ignorance institutionnelle ou cet aveuglement volontaire perdure, d'autant que depuis plusieurs décennies déjà les spécialistes des études culturelles démontrent que l'expérience politique de la jeunesse à cette période s'ancrait de plus en plus dans les arts, la musique et la performance. Le punk, le reggae et le hip-hop en sont les exemples les plus flagrants. Quoique ces mêmes spécialistes expliquent souvent la puissance politique des sous-cultures en exagérant l'incurie des manifestations de l'époque (alors que les historiens ont montré que les deux décennies suivantes ont été marquées par des soulèvements populaires d'ampleur nationale) et qu'ils n'envisagent pas les interventions politiques des punks au-delà d'« une remise en cause indirecte de la domination », comme l'a avancé Dick Hebdige, ils prennent néanmoins au sérieux le fait que le punk est politique⁴.

Cet essai étudie la politique du punk à la fin des années 1970 au prisme de San Francisco – la ville qui évoque sans doute le mieux la contre-culture des années 1960.

L'article avance plusieurs arguments qui sont corrélés. D'abord, les punks de San Francisco s'engagèrent sincèrement (voire naïvement) dans les mouvements et les résistances politiques et sociales. À travers leur musique, leurs créations artistiques, leurs fanzines, en solidarité avec d'autres groupes opprimés de l'agglomération, ils provoquèrent des changements politiques réels et mesurables, proches de ce qu'on pourrait attendre de mouvements sociaux. « Je pensais qu'on allait changer le monde », osa le responsable d'un fanzine (antienne entendue des douzaines de fois lors d'entretiens⁵). Ensuite, même si les punks de San Francisco, qui grandirent dans l'agitation politique des années 1960 (assassinats, guerre du Vietnam, émeutes de Chicago, fusillade de l'université Kent en Ohio, etc.) manifestaient un certain cynisme à l'égard des radicaux politiques et contre-culturels qui avaient été leurs héros, ils suivaient encore à

voir par exemple Schulman et Zelizer (2008), Hodgson (2009), Perlstein (2009 & 2014), Wilentz (2008), Patterson (2005), Stein (2010), Jenkins (2006), Sandbrook (2011) et Bailey et Farber (eds.) (2004).

4. Voir par exemple Willard (2010) et MacLeod (2010). Pour en savoir plus sur la diversité des manifestations populaires des années 1970 et 1980 voir Foley (2013), Hall (2011), Berger (2010), Hebdige (1979 : 132) ; voir également Willis (1978).

5. Michael Sampson, entretien avec l'auteur, 12 janvier 2013.

plusieurs égards leur exemple, de la nouvelle gauche policée, incarnée par Students for a Democratic Society (SDS, les Étudiants pour une Société Démocratique), aux révoltés politico-culturels tels que les Diggers ou les Yippies du Youth International Party.

Corrélativement, les punks de San Francisco travaillèrent à l'édification d'une communauté politique préfigurative, pour reprendre le vocable du sociologue Wini Breines : un micromodèle de l'Amérique dont ils souhaitaient l'avènement en lieu et place de la nation en déclin dans laquelle ils vivaient (Breines, 1989). Ce micromodèle comprenait une expérience musicale performative qui, sur vinyle comme sur la scène de nombreux petits clubs, relevait de la politique et de manière surprenante de l'utopie.

L'étude du punk est d'autant plus intéressante à San Francisco, que la ville est la patrie spirituelle de la Beat Generation, du *Summer of Love* (l'été 1967), des Diggers, du quartier Haight-Ashbury, du premier cursus de *Black Studies* du pays et dans une large mesure, du mouvement de libération gay, du Black Power, du Red Power et du mouvement chicano. Ce travail est intéressant en raison de la ligne directe reliant les Beats à la nouvelle gauche jusqu'à la contre-culture et au punk, mais également parce que la scène punk de San Francisco a été largement sous-estimée.

Il est cependant indéniable que les punks de San Francisco créèrent la scène punk américaine la plus engagée politiquement. Brad Lapin, rédacteur en chef du fanzine punk *Damage*, publié à San Francisco mais à vocation nationale, qualifiait la ville de scène « la plus politiquement complexée », ajoutant qu'elle était « Outrageusement politique ! Hystériquement politique⁶ ! ». Aucune autre ville n'affichait une telle concentration de groupes spécialisés en hymnes et critiques politiques. San Francisco abritait les Avengers, célèbres pour leurs chansons « We are the One » et « The Amerikan in Me » ; les Dils, dont le gauchisme s'entendait dans quasiment toutes les chansons, mais dont on se souvient de « I Hate the Rich » et « Class War⁷ ». Les groupes les plus connus – Dead Kennedys,

6. Brad Lapin, entretien avec l'auteur, 14 avril 2014.

7. Avengers, « We are the One », Dangerhouse, SFD-400, 1977, 45t; Avengers, « The Amerikan in Me » sur *Avengers*, White Noise, WNR 002, EP; Dils, « Class War » sur *198 Seconds of the Dils*, Dangerhouse, SLA 268, 1977, 45t; Dils, « I Hate the Rich », What Records?, What 002, 1977.

Flipper et Tuxedomoon – produisirent non seulement une quantité infinie de chansons politiques ou d'actualité, mais sont littéralement nés en tant que projets politiques. À commencer par leur nom, les Dead Kennedys s'attaquaient au « torpillage du rêve américain », se posant en crieurs publics alertant les citoyens sur les menaces que représentaient les puissants lobbies publics ou privés. De son côté, si Flipper écrivit son lot de chansons politiques (« Sacrifice », sur la conscription ; « Love Canal », sur l'environnement, par exemple), le groupe incarnait également l'éthique politique anticonformiste punk par sa musique lente et funèbre, véritable défi au nouveau son hardcore hyper rapide : le groupe se voulait contre les normes, notamment punks... Avant Flipper, Tuxedomoon avait remis en cause les accords d'attaque à trois notes propres au punk avec leur musique électronique, allant jusqu'à remplacer le batteur par une boîte à rythmes (ce qui leur valait les quolibets des punks en concert), refusant ainsi de se conformer au non-conformisme. Le groupe excellait, les premières années notamment, dans la dénonciation des aliénations, mais il critiquait également la politique étrangère américaine, les violences policières ainsi que les élites politiques de la ville⁸.

La scène se consacrait si ouvertement au commentaire politique qu'on aurait cru que tous les groupes écrivaient des chansons politiques. Des musiciens moins connus comme Negative Trend, les Nuns, les Mutants, No Alternative, UXA dénonçaient les mercenaires en Rhodésie, l'avènement de la troisième guerre mondiale, le « nouveau Moyen Âge », les soldats américains traités comme de la chair à canon et la paranoïa qualifiée de « liberté ». En 1979, attirés par l'ethos politique des punks de San Francisco, des groupes du Texas comme les Dicks et MDC (*Millions of Dead Cops* [Millions de flics crevés]) s'y installèrent⁹.

Mieux encore, les punks de San Francisco joignaient le geste à la parole, enchaînant les concerts de soutien, par entraide (les *rent*

8. Sur le nom des Dead Kennedys, voir Foley (2015) ; Flipper, « Sacrifice », sur *Gone Fishin'*, Subterranean, Sub 42, 1984, 33t ; Flipper, « Love Canal », Subterranean, sub-7, 1982, 45t.

9. Negative Trend, « Mercenaries », Heavy Manners, HM 1, 1978, 45t ; The Nuns, « World War III », Rosco, 4166A, 1980, 45t ; Mutants, « New Dark Ages », 415 Records, 34859, 1980, 45t ; No Alternative, « Johnny Got His Gun », sur *Johnny Got His Gun '78-'82*, Wingnut, WR1385-2, 1999, CD ; UXA, « Paranoia is Freedom », sur *Illusions of Grandeur*, PoshBoy, PBS104, 1980, 33t.

parties étaient monnaie courante : on passait le chapeau pour payer le local du groupe), mais également par acte politique au profit de causes variées : en faveur des mineurs du Kentucky et des cheminots en grève ; en soutien à Geronimo Pratt, militant du Black Panther condamné à tort ; en faveur du « non à la proposition 6 », la *Briggs Initiative*, un texte du sénateur John Briggs visant à interdire aux homosexuels les fonctions d'enseignants dans les écoles publiques de Californie ; pour la Gay Day Parade de la ville ; pour un éventail d'associations anti-mobilisation ; et pour la défense de Dessie Woods, une femme condamnée à 22 ans de prison pour avoir tué son violeur avec son arme personnelle¹⁰. Une telle variété de champs d'intervention ne correspond pas au stéréotype habituel des punks exclusivement gauchistes. Elle sous-entend une communauté d'esprit, d'analyse et d'engagement contre l'injustice. On ne s'étonnera donc pas que tant de punks évoquent toujours cette scène en termes de « mouvement ».

D'un certain côté, il n'est pas si difficile d'imaginer les punks protagonistes d'une résistance urbaine. À cette époque particulièrement sombre de l'histoire de San Francisco (le journaliste David Talbot la qualifie de « saison des sorcières ») on trouvait des punks en première ligne des luttes pour le logement et contre la répression policière, participant aux batailles de rue au côté des militants et des personnes mobilisées pour la défense des populations les plus marginalisées.

De fait, à la fin des années 1970, l'inflation galopante conjuguée à une politique municipale favorisant les promoteurs au détriment des habitants avait rendu San Francisco hostile aux personnes âgées. Les punks et les jeunes pouvaient payer le loyer de leurs appartements vétustes en les partageant à deux, trois ou quatre, mais les plus vieux habitants de la ville étaient inexorablement expulsés par la boule de démolition d'un mouvement néolibéral déterminé à faire place nette aux copropriétés et gratte-ciel de luxe.

10. Artistes divers, *Miner's Benefit*, White Noise Records, WNR 007, 2003, CD ; sur la collecte Pratt, voir Happy Geek (1979a : 39) ; sur la collecte *No on 6*, voir Happy Geek (1978 : 44) ; sur la collecte pour la Gay Day Parade, voir Ginger Coyote (1979 : 29) ; sur la collecte contre la mobilisation, voir ci-dessous ; sur la collecte Dessie Woods, voir Hines (1979 :12).

L'éviction la plus lamentable de seniors a sans doute eut lieu à Manilatown, à quelques pâtés de maison du Mabuhay Gardens, l'épicentre de la scène punk de la ville. L'Intercontinental Hotel, qui abritait quelque deux cents Asiatiques âgés dans des chambres à moins de 80 dollars par mois, devint un haut lieu de confrontation dans la guerre du logement quand, après acquisition du bâtiment, des promoteurs entreprirent d'expulser les locataires. Les années de lutte connurent leur apogée quand, par une nuit d'août 1977, la police vint déloger quarante irréductibles de « l'I-Hotel » qui avaient défié l'ultime ordre d'expulsion. Des milliers de manifestants dont de nombreux punks de la ville s'enchaînèrent devant l'énorme bâtiment pour le défendre dans la lumière vive des caméras de télévision. Mais ils ne faisaient pas le poids devant la police en tenue antiémeute qui chargea la foule et prit l'immeuble d'assaut, à la manière dont les Américains frappaient les villages vietnamiens. La police fracassa portes et fenêtres et encadra ses prisonniers de guerre – les vieux locataires – jusque dans la rue¹¹.

La bataille de l'I-Hotel marqua la mémoire de San Francisco, s'éri-geant comme l'augure menaçant de la spoliation, la première scène d'un film noir sans fin. Pour les punks, la confrontation avec la police montra qu'ils étaient prêts à se joindre aux luttes des autres marginaux. De fait, ils se manifestèrent lors d'actions anti-expulsion ultérieures et participèrent, sans succès la plupart du temps, à des manifestations en faveur de l'encadrement des loyers.

De même, une fois le verdict du procès de Dan White connu, les punks prirent la tête de l'émeute autour de l'Hôtel de Ville dans une atmosphère qui tenait davantage du Paris de 1968 que du San Francisco de 1979. La nuit où Dan White, un ancien flic et conseiller municipal, assassina le maire George Moscone et le conseiller Harvey Milk (le responsable gay le plus gradé de tous les États-Unis), 40 000 personnes munies de bougies défilèrent dans le calme du quartier de Castro jusqu'à l'Hôtel de Ville. Mais quand la nouvelle tomba que l'ancien policier avait été reconnu coupable d'homicide involontaire et non d'assassinat, les chefs de la communauté gay furent débordés. Cette nuit-là, des punks gays et straight,

11. Habal (2007), Talbot (2012 : 229-230), Allen Ennis, entretien avec l'auteur, 1^{er} juin 2013 et Denise Dunn, entretien avec l'auteur, 29 mai 2015.

convergèrent sur la mairie, incendiant les voitures et jetant les premières briques et pierres sur le bâtiment néoclassique¹².

Les punks ne manifestèrent pas leur réprobation du verdict dans la rue seulement, mais également dans leurs performances, sur scène et sur vinyle. Les Dead Kennedys marquèrent notamment les esprits en mettant des photos de voitures de police en flammes sur la pochette de leur premier 33t *Fresh Fruit for Rotting Vegetables* (1980). Avant même la sortie de cet album, Tuxedomoon avait évoqué le procès à trois reprises. D'abord au cours d'une performance au Deaf Club (un club pour malentendants qui accueille souvent les punks entre 1978 et 1979), le groupe interpréta une version de « 19th Nervous Breakdown » des Rolling Stones, Steven Brown lisant des extraits de la déposition de Dan White lors du procès. Puis, Tuxedomoon enregistra « Special Treatment for the Family Man » pour son deuxième super 45t. La chanson décrit un homme qui « *needs a place to hide* » (cherche une planque) rimant avec « *something's snapped inside* » (il a pété un manche). Quiconque l'entendait savait aussitôt qu'il s'agissait de Dan White. « *There was a flash like heat* » (Y a eu comme un éclair) peut renvoyer autant aux voitures de police en flammes qu'aux aveux de l'ancien flic évoquant sa colère juste avant d'abattre le maire. « *Then there were thousands in the street* » (On a été des milliers à descendre dans la rue) conclut la chanson¹³.

Tuxedomoon interpréta également (sans l'enregistrer) une chanson intitulée « Dianne, Your Slip is Showing » à propos de Dianne Feinstein ; présidente du conseil municipal, elle succéda à George Moscone. Comme nous le verrons, Dianne Feinstein, femme politique et propriétaire-bailleur, était honnie des punks et des autres marginaux qui la tenaient pour être à la solde des promoteurs et « une groupie de flics » trop encline à les lâcher. La chanson reprend le soupçon que la nouvelle maire était complice du meurtre de George Moscone et de Harvey Milk car elle était la seule à en tirer un bénéfice politique. « *We know what's going on* » (On sait ce qui

12. Howie Klein, entretien avec l'auteur, 7 janvier 2015; Happy Geek, (1979b : 38); McCarthy (s.d. : 3-4).

13. « (Special Treatment for) the Family Man », sur *Scream with a View*, Tuxedomoon Records, TX super 45t 79, 1979, super 45t.

se passe), chantait Winston Tong. Par la suite, le groupe donna le premier concert de soutien pour financer la défense des punks et autres manifestants arrêtés pendant l'émeute de l'Hôtel de Ville¹⁴.

Au-delà de leur participation à ces luttes et combats de rue spectaculaires, les punks marchaient dans les pas de leurs prédécesseurs des années 1960 en bâtissant une communauté préfigurative et, par certains aspects, utopique. L'ethos DIY (*Do It Yourself* – amateur) – du punk était au cœur de la politique préfigurative de la scène. Non seulement les groupes, lieux de concert, émissions de radio et fanzines vivaient à l'écart de l'influence et du contrôle des conglomerats de médias, mais ils édifiaient l'infrastructure d'une culture participative et d'une critique radicale de tous les maux dont souffrait l'Amérique.

La communauté préfiguratrice DIY que les punks tentèrent de bâtir à San Francisco mêlait la doctrine de la nouvelle gauche (*New Left*) et les pratiques de la contre-culture, créant un espace ouvert à tous ceux qui souhaitaient participer sur un pied d'égalité. La scène de San Francisco était reconnue pour sa diversité. Bien qu'elle fût à majorité blanche (comme la plupart des punks américains), les punks noirs, latinos et asiatiques n'y faisaient pas que de la figuration. À l'instar de Los Angeles, San Francisco se singularisait par le nombre impressionnant de femmes qui chantaient dans les groupes, dirigeaient des fanzines et comptaient parmi les meilleurs écrivains, photographes et organisateurs produits par le punk américain. De même, les punks gays dont certains supportaient mal « les clones de Castro » (les gays conformistes qui selon Howie Klein « repassaient leur chemise avant de sortir le soir ») contribuaient au même titre que d'autres groupes à la production musicale, littéraire et graphique de la scène¹⁵.

Chez les punks, l'influence de la nouvelle gauche se manifestait dans le traitement de problèmes concrets tels que le logement et la

14. Blaine Reininger et Peter Principle, entretien avec l'auteur, 23 novembre 2016; Steven Brown, entretien avec l'auteur, 8 décembre 2016; Hines (1979 : 12); McCarthy (s.d. : 3-4).

15. Howie Klein, entretien avec l'auteur, 6 octobre 2016; on comptait parmi les groupes de femmes ou emmenés par des chanteuses : Mary Monday, The Nuns, The Avengers, Vs., Pink Section, Frightwig, et Romeo Void; et parmi les groupes emmenés par des musiciens gays The Offs, Tuxedomoon, Animal Things, etc.

répression policière. À l'instar du président de SDS, Paul Potter, qui en 1965 appela au cours de la première grande manifestation contre la guerre du Vietnam à « dénoncer le système » responsable du conflit, les punks firent de la dénonciation du système leur tactique privilégiée. Comme les chercheurs et les journalistes, ils voulaient en finir avec les « conneries » et, en sonnant l'alarme dans leurs chansons et leurs fanzines, dénoncer les différents systèmes corrompus dont la ville, l'État et le pays souffraient¹⁶.

Sur l'album *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*, les Dead Kennedys offrent deux exemples évidents de punks dénonçant le système dans des chansons sur le logement, la corruption et les violences policières. « Let's Lynch the Landlord » (Lynchons le proprio) est directement issue de l'expérience de Jello Biafra avec un bailleur sans scrupule refusant de faire les travaux dans son appartement délabré. Mais la chanson évoque également la menace du bailleur de « *doubling the rent* » (doubler le loyer) parce que « *you're [the tenant] going to help me buy city hall* » (parce que tu [le locataire] vas m'aider à acheter la mairie). À cette époque, la maire et ses opposants avaient tous des liens avec les promoteurs du centre-ville et de l'agglomération. « Police Truck » (panier à salade) quant à elle, est directement inspirée de l'actualité, Jello Biafra ayant lu un reportage sur des flics d'Oakland violeurs de prostituées raflées au cours de leurs patrouilles de nuit. La chanson a pour objectif clair de montrer que la police, telle que les punks et d'autres groupes en marge la connaissaient, était totalitaire et une force d'oppression¹⁷.

Pour les Dead Kennedys, la dénonciation du système passait également par l'usage yippie de l'entartage politique¹⁸. En sus de la campagne municipale de Jello Biafra, le groupe révéla sa dette à l'égard des Yippies en s'attaquant quelques mois plus tard à l'industrie musicale¹⁹. À l'instar d'Abbie Hoffman et de Jerry Rubin qui avaient mis

16. Paul Potter, discours de Washington DC, 17 avril 1965, repris in Foley et O'Malley (2008).

17. « Let's Lynch the Landlord » sur *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*, Cherry Red Records, 1980; « Police Truck », Face B de « Holiday in Cambodia », Cherry Red, 45t, 1980.

18. Voir Foley (à paraître).

19. Notons que le dirigeant yippie Jerry Rubin fit campagne pour la mairie de Berkeley en 1967, même si Jello Biafra ne se souvient pas d'avoir été ou non au courant lorsqu'il annonça sa propre candidature en 1979. Jello Biafra, entretien avec l'auteur, 24 septembre 2013; Rubin (1970).

la finance devant sa propre avidité en déversant des centaines de coupures d'un dollar sur le sol de la Bourse de New York, sur lesquelles les traders se sont précipités, les Dead Kennedys profitèrent d'une invitation à se produire aux Bammies (une version locale des Grammys, Victoires de la musique) pour parodier sous le nez de l'industrie des labels leurs pratiques déshumanisantes. L'événement eut lieu au Warfield, la célèbre salle de concert d'une capacité de 2 300 spectateurs, à l'acoustique parfaite, retransmis en direct sur KMEL, une station commerciale en vogue diffusant le top 40. Le public comptait entre autres sommités du rock : Carlos Santana, le groupe Journey, Eddie Money, Jerry Garcia et le producteur Bill Graham.

Les Dead Kennedys bondirent sur scène vêtus d'impers noirs enfilés sur des chemises à col blanc, l'air de rescapés du groupe de Joe Jackson époque *Look Smart*. Ils entonnèrent « California Über Alles », à l'époque leur unique 45t, jusqu'à ce que Jello Biafra s'interrompe et interpelle la foule : « On doit prouver qu'on est des adultes. On n'est pas un groupe punk. On est un groupe new wave. » Ils tombèrent alors leur imper, révélant un « S » géant peint sur leurs chemises blanches, qui une fois leur mince cravate noire rabattue dessus, figura un \$, le signe du dollar. East Bay Ray attaqua aussitôt un riff new wave, proche de « My Sharona » des Knack, tandis que Jello Biafra entonnait une chanson sur une superstar en boîte vendant son âme pour faire du rock'n'roll. Le plat de résistance arriva au deuxième refrain quand l'artiste fit reprendre le public en chœur, s'inquiétant d'avoir la « *cock big enough* » (la queue assez grosse) et la « *brain small enough* » (la cervelle assez petite) « *for you to make me a star?* » (pour faire de lui une star). Jello Biafra parodia la phrase du refrain « *Pull my strings and I'll go far* » (tire sur mes ficelles, j'irai loin) à la manière d'Eddie Money (dans le public²⁰).

Pour les gens du milieu, le canular fit figure de suicide artistique, alors qu'il s'agissait d'un clin d'oeil à l'utopie performative, en ce qu'il offrait un modèle préfiguratif à la rébellion. Comme si les Dead Kennedys lançaient aux punks et à la cantonade : « voyez ce dont on

20. « Pull My Strings », sur *Give Me Convenience or Give Me Death*, Alternative Tentacles, 1987, 33t.

est capables, jusque sous leur nez ! Voyez ce qui est possible quand on ose affronter ceux qui ont le pouvoir ! »

Comme, chez la nouvelle gauche, le fond de la critique punk s'est nourri du désir de remplacer « le pouvoir ancré dans la propriété, le privilège et les circonstances » par « le pouvoir et l'originalité ancrés dans l'amour, la réflexion, la raison et la créativité », Jello Biafra récusait le carriérisme qu'il devinait dans l'industrie du disque²¹. Au journaliste qui lui demandait s'il souhaitait « réussir commercialement », il rétorquait : « la réussite, merde, c'est relatif. » En écho à son personnage de « Pull My Strings », il ajoutait qu'il « accordait plus de valeur au respect de soi-même qu'à l'argent » (Stout, 1980 : 40). Le statut, dans sa définition courante, ne s'appliquait pas plus à la vision utopique des punks qu'à celle de la nouvelle gauche.

En sus de la tactique préfigurative de la « dénonciation du système », les punks de San Francisco réactivèrent l'ethos utopique des années 1960 en relançant l'expérience des concerts. La théorie de « l'utopie performative » de la spécialiste du théâtre Jill Dolan est ici instructive. Étudiant les performances solos radicales des femmes au théâtre, l'universitaire avance que le public se rassemble « dans l'espoir, peut-être, de (vivre) des moments de transformation qui le ferait reconsidérer et changer le monde extérieur ».

De même, le désir punk d'être, selon les termes de Jill Dolan, « partie prenante du présent intense » d'une foule palpitante en sueur au Mabuhay Gardens ou au Deaf Club offrait au public « l'expression de ce que pouvait être une utopie, sinon expressément politique, du moins émotionnellement utile ». Jill Dolan emprunte à Roland Schaer sa définition de l'utopie : « On appellera utopie la distance qu'une société est capable de prendre avec elle-même pour feindre ce qu'elle pourrait devenir. » (Schaer, 2000) Ainsi, pour appliquer l'analyse de l'utopie performative de la chercheuse au punk de San Francisco, nous devons accepter son idée que « pour promouvoir un avenir idéal, une culture doit s'écarter de plus en plus du réel dans une sorte de performativité ». La performance ne produisait pas forcément l'utopie désirée, mais elle « inspirait peut-être d'autres "agissements" esquissant le potentiel de ces feintes » (Dolan, 2001).

21. Voir le Port Huron Statement, <http://coursesa.matrix.msu.edu/~hst306/documents/huron.html>

Comme l'a montré ce qui précède, les punks de San Francisco se lancèrent dans le performatif sur scène et dans la rue, édifiant ainsi une culture utopique ambitieuse.

Il importe bien sûr de ne pas surestimer ce mouvement. Les punks de San Francisco n'offraient pas de vision complète de ce à quoi ressemblerait une Amérique utopique – il n'y avait pas de version punk de la Déclaration de Port Huron de SDS – mais la musique qui les rassembla entre 1978 et 1980 donna l'occasion de penser les maux dont souffrait l'Amérique (de traiter les horreurs subies par San Francisco), de les exprimer comme on le ferait chez un thérapeute avec la colère, la tristesse, le pathos, l'humour et l'excitation qui vont avec.

L'utopie à laquelle les Dead Kennedys et les autres groupes aspiraient était un lieu de vérité. Un lieu où les brutes (incarnées par l'autorité illégitime) fomentant le mal étaient dénoncées, un lieu où les groupes et le public diversifié, balayaient « les conneries » qui semblaient dominer le quotidien américain. On pourrait y déceler une filiation avec la nouvelle gauche – Paul Potter et la dénonciation du système – et le style yippie, mais la différence résidait dans la combinaison de la musique et du message qui amenait le public, par le truchement des écouteurs ou de concerts live, à vivre des moments marqués par le *possible*.

Si cette résistance à l'autorité illégitime fait écho, c'est peut-être parce que de nombreux punks ont grandi durant la guerre du Vietnam, une époque où des foules d'Américains ont défié l'autorité de l'État pour les mêmes raisons. De fait, les punks ont réactivé l'esprit antiguerre des années 1960 en remettant en cause le dogme du retour de la Guerre froide.

Comme de nombreuses agglomérations américaines, San Francisco était une ville de la Guerre froide. Péninsule de 127 km² pointant vers le nord de la baie, elle était striée de quais au service du commerce maritime, mais abrita aussi longtemps une base navale : les deux bombes atomiques larguées sur le Japon furent chargées sur des navires de guerre à Hunter's Point, au sud-est de la ville. Rétrospectivement, l'événement marqua le début d'une longue période durant laquelle l'économie de la baie fut alimentée par ce qu'un géographe qualifia de « keynésianisme militaire » de la

Guerre froide (Paglen, 2009 : 35). Au cours de la Seconde Guerre mondiale, des fournisseurs de la Défense à l'instar de Chevron ou Bechtel installèrent leur siège à San Francisco. Avant de devenir celle que l'on connaît aujourd'hui, la Silicon Valley hébergeait des concepteurs d'armes atomiques et de systèmes d'espionnage. Les chercheurs développèrent les technologies des armes nucléaires (et dans les années 1980, celles du bouclier de missiles, de la guerre des étoiles) au Laboratoire National Lawrence Livermore. La plupart des grands équipementiers de la défense (Lockheed, Grumman, Northrop) construisirent d'immenses usines à South Bay (plusieurs y sont encore). Enfin, il y avait une forte concentration d'installations militaires : le Presidio, au nord-ouest de la ville, hébergea le commandement militaire occidental de l'armée de terre américaine durant toute la Guerre froide ; la base aérienne Travis fut l'un des principaux points de départ et d'arrivée des GI en partance ou de retour du Vietnam ; la Concord Naval Weapons Station d'où partaient napalm et munitions pour le Vietnam ; enfin l'Air Force Satellite Test Center (devenue l'Onizuka Air Station) à Sunnyvale, pour n'en citer que quelques uns.

Parallèlement, cette présence du complexe militaro-industriel dans la Bay Area fit de San Francisco le site d'une solide tradition de résistance. Les hommes et les femmes qui manifestaient contre les auditions de la commission d'enquêtes de la Chambre des représentants sur les activités antiaméricaines (*Un-American Activities Committee*) furent délogés des marches de l'Hôtel de Ville par les lances à incendie des pompiers. Défilés et manifestations contre la guerre du Vietnam étaient organisés en coordination avec ceux de Washington ou de New York. À l'occasion d'une de ces manifestations en octobre 1968, l'infirmière navale Susan Schnall largua d'un avion 20 000 tracts contre la guerre sur le Presidio et les navires ancrés à Treasure Island et Oakland. Plus tard, le Presidio fut le théâtre d'une des grèves de GI les plus spectaculaires de la guerre du Vietnam : des centaines de membres de l'équipage du USS *Coral Sea* signèrent une pétition contre le départ du navire pour le Vietnam. Le fait est que dans les années 1970, San Francisco se distinguait à la fois en faisant la guerre et en manifestant contre.

Ce contexte n'a pas été étranger à la manière dont les punks de San Francisco s'engagèrent dans ce que les universitaires ont appelé

« la Seconde Guerre froide » des années 1970 et 1980 (Klimke *et al.* : 2016). À la faveur de l'apparition de nouvelles armes et conflits indirects (proxy) et de la perspective du retour de la conscription, les punks de San Francisco déployèrent une critique multifacettes du militarisme américain ; surtout, ils le firent par le truchement de la lutte des classes urbaine. Autrement dit, en élargissant leur critique de la société américaine des politiques urbaines néolibérales aux questions de défense nationale, les punks n'abandonnèrent pas la ville : au contraire, ils lièrent explicitement l'intensité renouvelée de la Guerre froide aux inégalités qui affligeaient la ville. Enfants de la Guerre froide, les punks furent façonnés par elle en grandissant. Surtout, le mensonge d'État sur le Vietnam et la défaite contribuèrent largement à leur cynisme : comme de nombreux Américains moyens, les punks perdirent confiance dans l'État durant ces années de guerre. Dans « *The American in Me* », la chanteuse des Avengers, Penelope Houston entonne « *Ask not what you can do for your country, but what your country's been doing to you!* » (Ne te demande pas ce que tu peux faire pour ton pays, mais ce que ton pays t'a fait !). De même, Johnny Genocide de No Alternative constate à propos des anciens combattants du Vietnam : « *Johnny Boy, you fought for your country, but the bastards turned around and fucked you.* » (Johnny Boy, tu t'es battu pour ton pays, mais ces salauds ont retourné leur veste et t'ont baisé). Des années plus tard, le chanteur évoqua une sorte de salon²² où les punks de San Francisco se retrouvaient quasiment tous les soirs pour refaire le pays et le monde. Il en sortait souvent des chansons telles « *Mercenaries* » de Negative Trend qui amplifiaient la résonance des préoccupations (à propos de la situation en Rhodésie en ce qui concerne cette chanson²³).

De plus, la hantise du nucléaire de leur enfance n'avait pas complètement disparu. La période de détente s'achevant, les Nuns s'inquiétèrent avec insolence de « la fin de l'humanité » dans leur chanson « *World War III* ». « *You gotta look out, 'cause here it comes* », chantaient-ils

22. En français dans le texte. [NdT.]

23. Avengers, « *The American in Me* » ; No Alternative, « *Johnny Got His Gun* », sur *SF Underground*, Subterranean, SUB 01, 1979, super 45t ; Hugh Patterson, entretien avec l'auteur, 12 janvier 2014.

(Fais gaffe, ça va te tomber sur la gueule). Les Dead Kennedys réécrivent « California Über Alles » pour s'en prendre à Ronald Reagan : « *Welcome to 1984 / Are you ready for the Third World War?* » (Bienvenue en 1984 / Prêt pour la Troisième Guerre mondiale ? »), en prévision de nouveaux conflits mal ciblés comme le Vietnam²⁴.

Surtout, la critique de la Guerre froide des punks, en chansons, entretiens ou éditoriaux, procédait d'une analyse des villes américaines en tant que théâtre de la lutte des classes où l'État et ses soutiens sacrifiaient les pauvres et la classe ouvrière. La bombe à neutrons apparaît dans plusieurs chansons punks, mais dans « Kill the Poor », des Dead Kennedys, Jello Biafra imagine l'utilisation de cette arme (conçue pour détruire les armées soviétiques en épargnant les immeubles) comme un service de destruction des bidonvilles.

*The sun beams down on a brand new day
No more welfare tax to pay
Unightly slums gone up in flashing light
Jobless millions whisked away
At last we have more room to play
All systems go to kill the poor tonight
Gonna Kill Kill Kill Kill Kill the poor
Kill Kill Kill Kill Kill the poor
Kill Kill Kill Kill Kill the poor... Tonight*²⁵

(Le soleil brille sur un jour nouveau
plus besoin de payer la sécu
un éclair aveuglant a fait sauter
les taudis crasseux
des millions de chômeurs zappés
Enfin on a de la place pour s'éclater
cette nuit on lâche les bombes sur les pauvres
à mort, à mort, à mort, les pauvres
à mort, à mort, à mort, les pauvres... Cette nuit)

24. The Nuns, « World War III » ; Dead Kennedys, « We've Got a Bigger Problem Now » sur *In God We Trust*, Alternative Tentacles, 1981, super 45t. Non contente de clamer « *Vietnam won't come back you say? / Join the army or you will pay* » (Tu penses que le Vietnam reviendra pas? / Engage-toi ou tu le paieras), cette reprise de « California Über Alles » évoque également le Salvador et l'Afghanistan, sources d'argent pour les profiteurs de guerre (sujets d'intérêt pour Jello Biafra à cause de la présence de Bechtel et consorts à San Francisco).

25. Dead Kennedys, « Kill the Poor », Cherry Red, Cherry 16, 1980, 45t.

Cette analyse de lutte des classes s'appliquait également aux guerres indirectes, notamment à l'éventualité d'une intervention américaine en Afrique. Les *Mercenaries* de Negative Trend imaginent les Américains se battre en Rhodésie ou ailleurs pour le compte d'entreprises telles General Motors ou ITT, des soldats de la classe ouvrière engagés par la classe privilégiée à « kill for pay » (tuer pour du fric). De même, l'hymne des Dils, « Class War » évoque la perspective d'être contraint de tuer des communistes :

*I want a class war, between the rich and the poor
I want a war where I know what I'm fighting for...
If I'm told to kill a Cuban or African
there's going to be a class war right here in America.*

(Je veux la lutte des classes, entre les riches et les pauvres
Je veux une guerre où je sais ce que je combats... Si on m'ordonne
de tuer un Cubain ou un Africain
Ce sera la lutte des classes ici en Amérique.)

Se disant marxistes, les Dils s'employaient à éveiller la jeunesse à la nécessité de la lutte des classes. Cependant, cet intérêt pour les combattants des guerres américaines n'était pas idéologique : c'était l'expression d'un dilemme existentiel profond. Dans *National Guard*, les Dils décrivent un scénario à la Kent State dans lequel « Yankee Boy » s'engage dans la Garde Nationale en échange de la promesse d'études, mais c'est pour tuer des concitoyens qui manifestaient²⁶.

Enfin, dans le prolongement de la réintroduction de la lutte des classes à travers les débats sur la bombe à neutrons et les conflits indirects potentiels, les punks portèrent une attention particulière au retour probable de la conscription. Dans un éditorial de *CREEP*, son fanzine, Mickey Sampson en parla comme d'une manière pour l'État « de traiter le problème du chômage élevés jeunes²⁷ ». Jello Biafra ne dit pas autre chose dans « When

26. Negative Trend, « Mercenaries » ; Dils, « Class War » ; Dils, « National Guard » sur *Dils Dils Dils*, Lost Records, LR001, 1990, 33t.

27. McCarthee (1984 : 9) ; également, *CREEP*, n° 4, publié en 1980 (après l'invasion de l'Afghanistan par l'URSS et le rétablissement du recensement militaire par le président Jimmy Carter) qui consacrait sa une à la conscription avec, en couverture, avions de combat, soldats et une cible figurant un crâne et des os en croix sous le titre « Recensé aujourd'hui, mort demain ».

Ya Get Drafted » (Quand t'es mobilisé), écrite pour le premier 33t des Dead Kennedys, où il décrit une armée « pleine de gosses des bidonvilles » engagés dans des guerres profitant aux grands groupes. De son côté, Flipper ramenait la conscription aux mœurs d'une société primitive contraignant les parents à abandonner leurs fils en « sacrifice ». Les punks continuèrent à organiser des concerts et des ateliers contre la conscription, les auteurs de fanzines à décrire en détail les méthodes de résistance. « Répondre ou non à l'appel est un acte politique », écrivaient les rédacteurs de *Ripper*.

« En obtempérant, vous dites à l'État qu'il est en droit de décider de votre vie, de votre combat, de votre mort ; en plus, vous alimentez la guerre. » En bref, disaient-ils, « la jeunesse américaine est traitée comme une ressource quelconque pour être exploitée là où l'État le juge nécessaire²⁸. »

Les feuilles à scandales et les paroliers traitant de la conscription s'exprimaient dans le cadre de la vision préfigurative et utopique du punk san-franciscain ; ils hurlaient « Réveille-toi ! » à leur public et lecteurs. Peut-être, manifestaient-ils une influence indirecte de l'existentialisme, notamment par leur intolérance à l'autosatisfaction. De « Open your Eyes » des Avengers à « Holiday in Cambodia » des Dead Kennedys, en passant par le caustique « Tell You What I Want to Hear » des Dils, les groupes engageaient leur public, et la jeunesse américaine, à reconnaître que face à l'inhumanité, le silence valait complicité²⁹.

À San Francisco, les punks fonctionnaient comme une guérilla urbaine produisant des communiqués³⁰ sur la spoliation pratiquée par les politiques urbaines néolibérales et la politique étrangère de la fin de la Guerre froide, leur façon de sacrifier le plus grand

28. Dead Kennedys, « When Ya Get Drafted », sur *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*; Flipper, « Sacrifice »; Hines (1980 :10); Solnit (1983 : 5); entre autres chansons consacrées à la conscription, signalons : Social Unrest, « Join the People Who've Joined the Army », sur *Making Room for Youth*, Infra Red, IR001, 1981, 45t; et Dicks, « I Hope You Get Drafted », sur *Peace?*, R. Radical, RRR 45 D2, 1984, 45t.

29. Avengers, « Open Your Eyes », sur *Avengers*, CD Presents, 1983, 33t; The Dils, « Tell You What I Want to Hear » sur *Live!*, Triple X Records, 51003-1, 1987; Dead Kennedys, « Holiday in Cambodia », Cherry Red, 45t, 1980.

30. En français dans l'original. [NdT.]

nombre au profit d'une minorité. Ces communiqués prenaient la forme de 45t et de performances torrides, rappelant aux punks et à la jeunesse du monde qu'un monde meilleur était possible, même et surtout s'il se construisait une scène après l'autre.

Bibliographie

- ANONYME (1983), « What Will Happen if You do Not Register for the Draft ? », *Ripper*, n° 8, p. 8.
- BAILEY Beth et FARBER David (eds.) (2004), *America in the Seventies*, Lawrence, University Press of Kansas.
- BERGER Dan (ed.) (2010), *The Hidden 1970s : Essays in Radicalism*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- BIAFRA Jello, *Pranks*, San Francisco, RE/Search, 1987, p. 63.
- BOULWARE Jack et TUDOR Silke (2011), *Gimme Something Better : the Profound, Progressive, and Occasionally Pointless History of Bay Area Punk, from Dead Kennedys to Green Day*, New York, Penguin.
- BREINES Winifred (1989), *Community and Organization in the New Left, 1962-1968 : The Great Refusal*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- CARLSSON Chris (2011), *Ten Years that Shook the City : San Francisco, 1968-78*, San Francisco, City Lights.
- COWIE Jefferson (2012), *Stayin' Alive; the 1970s and the Last Days of the Working-Class*, New York, New Press.
- DOLAN Jill (2001), « Performance, Utopia, and the "Utopian Performative" », *Theatre Journal*, vol. 53, n° 3, p. 457-460.
- FOLEY Michael Stewart (2013), *Front Porch Politics : The Forgotten Heyday of American Activism in the 1970s and 1980s*, New York, Hill & Wang.
- (2015), *Dead Kennedys' Fresh Fruit for Rotting Vegetables*, New York, Bloomsbury.
- (à paraître), « Political Pie-Throwing : Dead Kennedys and the Yippie-Punk Continuum », in RAUSSERT Wilfried et KALTMEIER

- Olaf (eds.), *Sonic Politics : Music and Social Movements in the Americas*, Londres, Routledge.
- FOLEY Michael Stewart et O'MALLEY Brendan P. (2008), *Home Fronts : A Wartime America Reader*, New York, New Press.
- GINGER COYOTE (1979), « Local Newz : SF », *Damage*, juillet.
- HABAL Estella (2007), *San Francisco's International Hotel*, Philadelphie, Temple University Press.
- HALL Simon (2011), *American Patriotism, American Protest : Social Movements since the Sixties*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- HAPPY GEEK (1978), « SF News », *New York Rocker*, vol. 1, n° 15, novembre.
- (1979a), « San Francisco », *New York Rocker*, n° 19, juin-juillet.
- (1979b), « San Francisco », *New York Rocker*, n° 20, juillet.
- HEBDIGE Dick (1979), *Subculture : The Meaning of Style*, Londres, Routledge.
- HINES Caitlin (1979), « San Francisco : Summer '79 », *Slash*, vol. 2, n° 9, octobre.
- (1980), « San Francisco: The Absurd Courts the Vulgar », *Slash*, vol. 3, n° 4.
- HODGSON Godfrey (2009), *More Equal than Others : America from Nixon to the New Century*, Princeton, Princeton University Press.
- JENKINS Philip (2006), *Decade of Nightmares : The End of the Sixties and the Making of Eighties America*, New York, Oxford University Press.
- KLIMKE Martin, CONZE Eckart et VARON Jeremy (eds.) (2016), *Nuclear Threats, Nuclear Fear and the Cold War of the 1980s*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MACLEOD Dewar (2010), *Kids of the Black Hole : Punk Rock in Postsuburban California*, Norman, University of Oklahoma Press.
- MCCARTHEE Mickee (1984), « Violence : Use & Abuse », *CREEP*, n° 2, p. 9.
- MCCARTHY Mick (s.d), « No Apologies », *CREEP*, n° 1.

- OGG Alex (2014), *Dead Kennedys : Fresh Fruit for Rotting Vegetables : the Early Years*, Oakland, PM Press.
- PAGLEN Trevor (2009), « Right Wing of the Dove », in SOLNIT Rebecca, *Infinite City, San Francisco Atlas*, Berkeley, University of California, p. 35.
- PATTERSON James (2005), *Restless Giant : The United States from Watergate to Bush v. Gore*, New York, Oxford University Press.
- PERLSTEIN Rick (2009), *Nixonland : The Rise of a President and the Fracturing of a Nation*, New York, Scribner.
- (2014), *The Invisible Bridge : The Fall of Nixon and the Rise of Reagan*, New York, Simon and Schuster.
- RUBIN Jerry (1970), *Do It ! Scenarios of the Revolution*, New York, Simon & Schuster.
- SANDBROOK Dominic (2011), *Mad as Hell : The Crisis of the 1970s and the Rise of the Populist Right*, New York, Knopf.
- SCHAER Roland (2000), « L'espace, le temps, l'histoire », *Utopie... la quête de la société idéale en Occident*, Paris, Éd. Bibliothèque nationale de France & Fayard, p. 16-19. [NdT.]
- SCHULMAN Bruce (2002), *The Seventies : the Great Shift in American Culture, Society, and Politics*, New York, DaCapo.
- SCHULMAN Bruce et ZELIZER Julian (2008), *Rightward Bound : Making America Conservative in the 1970s*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- SOLNIT David (1983), « Resist the Draft : Refuse to Register ! », *Ripper*, n° 8, p. 5.
- STEIN Judith (2010), *Pivotal Decade : How the United States Traded Factories for Finance in the Seventies*, New Haven, Yale University Press.
- STOUT Greig (1980), « Interview with Jello Biafra », *Slash*, vol. 3, n° 5, juin, p. 40.
- TALBOT David (2012), *Season of the Witch : Enchantment, Terror, and Deliverance in the City of Love*, New York, Free Press.
- VALE Vivian (1987), « Interview with Jello Biafra », *Pranks*, San Francisco, RE/Search, p. 63.

WILENTZ Sean (2008), *The Age of Reagan : A History, 1974-2008*, New York, Harper.

WILLARD Michael Nevin (2010), « Cutback : Skate and Punk at the Far End of the American Century », in BAILEY et FARBER (2004), *America in the Seventies*, Lawrence, University Press of Kansas, p. 181-207.

WILLIS Paul E. (1978), *Profane Culture*, Londres, Routledge.