

LA PATRIMONIALISATION DU PÉRISSABLE : LE PUNK COMME ARCHIVES

Pierre RABOUD¹

Résumé

Cet article questionne les processus de patrimonialisation à travers un cas qui donne au premier abord l'impression de rejeter toute forme de patrimoine tout en vivant actuellement une phase intense de débats de mémoires : le punk. Ce dernier semblait ne produire que du périssable. Pourtant des archives et des mémoires restent. A travers l'exemple concret de l'histoire du punk en France et notamment sa prise en charge par un projet de recherche intitulé PIND, cet article montre comment se constitue un patrimoine, ce qui et qui le constituent. Il s'agit de questionner ce qui se joue dans cette patrimonialisation en termes de rapport au passé, notamment autour des questions d'authenticité et de rapports de pouvoir. Valorisant l'immédiateté, le punk mobilise pourtant la patrimonialisation pour se définir. A cet égard, il reflète des processus sociaux contemporains.

Qui l'eut cru ? Une scène qui clamait haut et fort sa haine de la reconnaissance, son refus de tout critère de légitimité et sa fierté d'être périssable, le punk français, se trouve en ce moment en plein déchainement patrimonial. Expositions², éditions³, anniversaires⁴ et prises en charge dans le monde académique⁵ sont autant de signes d'une phase de patrimonialisation avancée. Cette effervescence s'inscrit dans l'élargissement du champ patrimonial, notamment dans le sillage de la prise en compte du patrimoine culturel immatériel qui comprend les pratiques sociales ainsi que les événements festifs et dans lequel punk a

¹ Docteur en sciences politiques, université de Tours, CESR, PIND (ANR 16-CE27-0010) pierreraboud@gmail.com.

² Cf. définition de Will Straw (2004).

³ Cf. De Chassey (2011) ; Kugelberg, Savage (2012) ; Exposition « Punk à Tours », Bibliothèque municipale de Tours, 4-18 juillet 2017 ; « PUNK ! 40 ANS DE NO FUTURE », expositions, cinéma, rencontres au 106 du 16 septembre au 20 novembre 2017.

⁴ Notamment de Kergariou (2017) ; Bernier, Buot (2013) ; Robène, Serre (2016a).

⁵ En guise d'exemples : « Fils de punk », événement dans le cadre des 40 ans du punk. Organisé par Stereolux du 23 au 29 mars 2017, Nantes ; Tuberville M., « Une soirée pour célébrer les 40 ans du punk à Briouze », *L'orne combattante*, 02 mars 2017, lornecombattante.fr/2017/03/02/une-soiree-pour-celebrer-les-40-ans-du-punk-a-briouze. Page consultée le 25 juin 2018.

⁶ Citons ici le colloque *Disorder, histoire sociale des mouvements punks et post-punks*, le 27 mars 2015 à l'université Paris Diderot et le projet PIND (<http://pind.univ-tours.fr/>).

Pierre RABOUD

donc sa place. C'est cette phase d'un patrimoine en train de se faire qui rend le punk particulièrement intéressant pour réfléchir aux processus de patrimonialisation. Nous comprenons ceux-ci comme les modes et les moyens par lesquels une histoire particulière est construite à travers l'accumulation et l'archivage d'objets matériels et de rites immatériels. Le patrimoine résulte de la pratique de la collection et du souci de la conservation, assortis d'une volonté de transmission. Il se différencie de la mémoire par la dimension collective qu'il implique et la légitimité sociale qu'il est censé incarner. Si la mémoire consiste à se remémorer son passé individuellement ou au sein d'un groupe particulier, le patrimoine propose, voire impose, un certain rapport au passé qu'il diffuse socialement.

Ce patrimoine peut suivre différentes conceptions : aux formes de patrimonialisation initiées par les experts et les institutions s'opposent des préservations davantage portées par les protagonistes. Nous verrons que le cas du punk en France est particulièrement marqué par ces tensions entre les différentes formes de patrimoines. Cet article débutera en détaillant ces tensions qui traduisent à la fois des rapports différents à l'histoire et la continuité des processus de patrimonialisation. Nous détaillerons ensuite ce qui est produit comme patrimoine lorsque ce dernier est pris en charge par les groupes d'acteurs de la scène concernée. Cet article questionnera ensuite les méthodes potentielles de patrimonialisation à travers un cas concret actuel : la mise en place d'archives du punk en France initiée par le projet PIND : Punk is not dead (Une histoire la scène punk en France, 1976-2016), financé par l'ANR et dirigé par Solveig Serre et Luc Robène, dont l'auteur est membre. Ce projet recueille des dons d'archives de particuliers en s'aidant de leurs connaissances. Ce cas permettra de réfléchir aux différents moyens déployés mais également à ce que ces derniers impliquent en termes de transmission et de liens entre les différentes générations.

Cet article s'inscrit dans une perspective historique. Il souhaite prendre en compte des enjeux relatifs tant à la philosophie de l'histoire qu'à la pratique d'historien et du rapport des individus à leur propre histoire, notamment en termes de régime d'historicité. Ces raisonnements s'appuieront à la fois sur l'analyse des sources produites par les scènes punks et sur le processus de patrimonialisation rencontré dans le cadre de constitution d'archives.

Authenticité et mémoires conflictuelles

La constitution d'un patrimoine implique l'institution d'une mémoire. Or cette dernière n'est jamais monocorde. Plusieurs voix veulent se faire entendre. Maurice Halbwachs défendait que la pensée sociale est constituée de souvenirs collectifs. L'intérêt d'une telle affirmation réside dans le fait que, dès lors, la mémoire n'est plus seulement individuelle mais possède une dimension collective. De plus, il existe différentes mémoires, se distinguant selon le sociologue en fonction de l'appartenance à des groupes sociaux : la famille, la profession mais aussi la classe sociale. Ces différentes mémoires

• Hartog (2003, pp. 206-207).

peuvent se contredire et chercher à s'imposer à la société en tant que mémoire collective.

Ces luttes de mémoires sont particulièrement visibles au sein du punk. Son histoire est celle d'une désignation qui a toujours été l'objet de débats pour savoir ce qui est punk ou ne l'est pas⁷. Ceci s'expliquait au départ par l'aspect non-défini de la panoplie du punk français. Les membres de la scène s'approprient le punk sans en connaître les règles précises et en créant leurs propres normes. Cette situation se traduit notamment par une forte hétéronomie en ce qui concerne les sonorités et les compositions des productions musicales précoces : du son très rock sixties d'Asphalt Jungle à son versant rock plus dur usant de synthétiseur de boîte à rythme pour Métal Urbain, en passant par des compositions plus pop comme chez Stinky Toys. La scène punk a constamment été marquée par une forte hétérogénéité, différentes tendances parfois contradictoires cohabitant. C'est notamment le cas en France, scène dont l'historiographie elle-même peut être lue comme un débat constamment renouvelé par livres interposés, des ouvrages regroupant des témoignages de punks actifs au moment de l'éclosion du genre en France, parus dans les années 2000⁸, répondant aux chroniques signées par des acteurs parisiens de la première génération, rééditées également dans les années 2000⁹. Ces débats se sont poursuivis tout au long des décennies, le punk se cristallisant parfois en tendances fortement opposées, comme ce fut le cas durant les années 1980 avec le punk hardcore marqué par un anarchisme militant d'un côté et la Oi! parfois teintée de nationalisme identitaire. Ces débats au sein de la scène punk se reproduisent dans les débats actuels entre historiens, journalistes et acteurs dans l'élaboration d'une histoire de la scène punk en France. L'exposition Europunk à la Cité de la musique en 2013 a ainsi donné lieu à plusieurs polémiques. D'un côté la rédaction du magazine *Rock'n'folk* avec Patrick Eudeline, qui fut parmi les premiers punks français avec la formation Asphalt Jungle, critique l'exposition au titre que son commissaire n'aurait pas vécu le punk et donc passerait à côté de l'essentiel du punk. De l'autre, le commissaire en question, Eric De Chasse, récusé les critiques de ceux qui, selon lui, se veulent des « gardiens du temple » punk et imposent une certaine vision du passé.¹⁰ Se jouent ici les tensions entre expérience et connaissance et leur rapport à l'authenticité.

Les débats d'époque ou actuels tournent souvent autour de cette dernière notion. Celle-ci nous ramène au cœur des enjeux propres à la patrimonialisation. La première signification de l'authenticité sert à désigner une œuvre dont l'origine est reconnue¹¹. Cette authenticité d'un objet doit lui permettre d'appartenir légitimement à un patrimoine. Mais une telle signification reste inscrite dans une conception folklorique du patrimoine, entendue comme le produit d'une documentation réifiée, que nous entendons dépasser ici. Une telle conception de la culture

⁷ Halwachs (1925).

⁸ Voir Raboud (2016).

⁹ Pépin (2007) ; Rudeboy (2007).

¹⁰ Eudeline (1977) ; Pacadis (2005).

¹¹ Voir notamment Robène, Serre, (2016b).

¹² Guichard, (2014), p. 11.

relative aux us et coutumes essentialise le passé. Ses objets sont confinés dans la pureté d'une origine non-questionnée, rendant invisibles les aspects historiques et conflictuels de leur production.

Or l'authenticité a également un autre sens : celui d'une valeur morale. Et c'est dans cette conception qu'elle occupe une place centrale au sein de la scène punk et qu'elle nous permet d'envisager une autre dimension de la patrimonialisation que celle proposée par sa conception folklorique. L'authenticité est littéralement convoquée tant par les musiciens punks eux-mêmes que par leur public. Ainsi Loran des Bérurier noir explique dans *pirates & co* en 1985 : « Il faut faire les choses sur le vif et c'est plus réel, plus authentique »³³, tandis que la revue de l'album *Macadam Massacre* dans *El F.A.A.zines* reprend le même terme : « Un LP extrémiste mais ô combien authentique... Tiens, ça me rappelle 1977. »³⁴

Cette dernière citation souligne la relation avec le passé qu'implique l'authenticité. Cette notion constitue un appel aux valeurs morales ancrées dans la « nature » du punk, la recherche d'une « voie d'accès au vrai et à l'origine »³⁵. Selon ce discours, le punk aurait été authentique dans le passé, les pratiques culturelles y auraient été à la fois plus pures et plus réelles, plus fortes et plus quotidiennes. Emilie da Lage, spécialiste des industries culturelles, a insisté sur cet aspect dans le cas de la construction de répertoires de musiques africaines dites *authentiques* : « La principale caractéristique de l'authenticité réside dans la "pureté" de l'expression culturelle ou artistique représentée, il faut que la musique appartienne "totalement" à la culture dont elle est issue. »³⁶ Dans le cas du punk, la musique de cette époque révolue serait ainsi celle d'une scène encore pure, ses productions n'étant pas encore gâchées par leur commercialisation ou leur politisation, selon les points de vue. Ce passé d'une scène pure est justement celui qui mériterait de figurer au patrimoine de la scène. On peut retrouver ce regret de la pureté perdue dans les nombreux annonces du décès du punk. Les paroles de *Punk Is Dead* du groupe Crass sorti en 1979 représentent un exemple précoce d'une critique du mouvement, qui se veut en même temps un regret des origines et la désignation de certaines origines comme les seules possédant des valeurs. Pour Crass, il s'agit d'un punk pur sans « big promoters », qui ne se fait pas pour l'argent ou la mode. Ces avis mortuaires ont pour corrélatif la fétichisation des années d'origine, qui sont associées à certaines valeurs. Ces dernières varient selon les cas. Si dans le cas déjà de Crass la pureté tient à l'absence de récupération commerciale, dans d'autres c'est l'implication de la scène dans des mouvements plus « conscients » et militants qui est tenue pour responsable. Nous pouvons ici citer les propos de Iggie du groupe zurichois Dogbods qui voit dans les mégaphones l'annonce de la mort du punk : « Les premières fois, c'était vraiment drôle. Mais dès que sont arrivés les mégaphones et les grands discours, le plaisir était passé. A ce moment-là, le punk a perdu son innocence. Que tout devienne politique,

³³ Marcil (1997), p. 24.

³⁴ *Ibid.*, p. 32.

³⁵ Guichard, (2014), p. 14

³⁶ da Lage (2009), p. 20.

c'était à bien des égards sa mise à mort. »¹⁷ Ces différentes causes du décès impliquent une lutte des mémoires et donc une lutte concernant la définition du patrimoine. Pour certains, le patrimoine légitime rassemblerait les objets et les pratiques échappant à la récupération commerciale. Pour d'autres, il concernerait les productions sans visée militante, faite dans une logique d'expérimentation et de divertissement.

De même, en France s'opposent la mémoire des différentes générations et des différentes composantes pour définir le punk authentique. Citons ici l'édito du premier numéro du fanzine *Burning Rome*, paru en 1980 : « Quatre ans plus tard ceux qui n'avaient vu là qu'une aubaine financière, qu'une mode vestimentaire, qu'une musique comme une autre, doivent déchanter. L'émeute en paroles dans les salles de concert s'est transformée en acte dans la rue. »¹⁸ Cet édito confronte la représentation dominante du punk et de son passé avec ce que ce mouvement et son histoire signifient pour l'auteur. Cette dernière n'est pas la même en fonction des générations, les mondains et intellos parisiens (comme l'assume le site Paris70¹⁹) se distinguant fortement des groupes alternatifs et banlieusards des années 1980, comme l'exprime Loran de Bérurier Noir : « Je n'avais aucune attirance pour le côté décadent, nihiliste bourgeois des premiers punks »²⁰. Au sein d'une même génération, la vision du passé et du punk authentique diffère également entre composantes *straight edge* (ne consommant ni alcool ni drogue) et celles vantant la consommation de bières ou d'alcool (la chanson « Unis par le vin » de Kominter Sect) ; entre celles revendiquant l'antiracisme (compilation Fight and fuck Le Pen) et les formations identitaires à la marge du punk (la chanson « Skins de France » de Skinkorps). Chaque composante défend une vision du passé du punk qui se différencie en fonction de nombreux critères, qu'il s'agisse des productions phares, des valeurs défendues ou des pratiques partagées au sein de la scène.

A travers la notion d'authenticité, sont valorisées les premières années de la scène et certaines valeurs qui leur sont supposément associées et devraient caractériser ce qui doit constituer un patrimoine. Dire que quelque chose est authentique, c'est en même temps renvoyer à ce qui est censé ne pas l'être. Il s'agit d'un débat pour déterminer qui seraient ceux et celles qui connaissent le mieux cette origine et ces valeurs, et seraient légitimes à s'inscrire dans cet héritage culturel. La notion d'authenticité a fait l'objet de nombreux écrits critiques au sein de l'anthropologie. Céline Cravatte explique ainsi que cette authenticité sert à valoriser et mettre en récit un passé et un ailleurs construits, et ce notamment dans l'économie du tourisme²¹. On voit ici encore son importance dans les processus de création de patrimoine. L'historien Eric Hobsbawm s'attaque à des questions proches lorsqu'il évoque *l'invention de la tradition* pour avancer que la plupart des traditions se prétendant anciennes sont le résultat d'inventions récentes²². Ces théo-

¹⁷ Heinz (2001), p.228.

¹⁸ *Burning Rome*, n°1, 1980, fonds d'archives fanzinothèque : Ar. 1798

¹⁹ <http://paris70.free.fr/punks.htm>

²⁰ Cité dans Pépin (2007), p.146.

²¹ Cravatte (2009).

²² Hobsbawm, Ranger (2006).

riciens ont en commun de montrer que l'authenticité n'existe pas comme telle, qu'elle est toujours une construction culturelle. Le sociologue Richard Peterson a montré que ces observations se vérifiaient particulièrement dans le cas de l'histoire de la musique. A travers l'exemple de la musique country, il montre que c'est suite aux succès d'artistes ruraux que les producteurs ont eu « l'impression que le profond attrait de cette musique provenait de l'authenticité »²³ et ont tenté alors de proposer des spectacles aux allures de véritable reconstitution historique. L'histoire de ce genre musical permet selon l'auteur de se rendre compte que cette authenticité n'est pas synonyme de vérité historique. Au contraire, elle est fabriquée : « l'authenticité n'est pas un trait inhérent à l'objet ou à l'événement que l'on déclare "authentique", il s'agit en fait d'une construction sociale, d'une convention, qui déforme partiellement le passé. »²⁴ L'authenticité est un passé inventé, mettant en avant des normes et des conventions évoquant ce passé mythique pour imposer une certaine conception du genre musical. Par le récit de l'authenticité est ainsi proposée une vision aveugle, voire faussée, de la genèse.

Les mêmes enjeux sont à l'œuvre dans la patrimonialisation. S'il n'existe pas de punk authentique, une nature punk originelle libérée de toutes les dépravations de la récupération politique, commerciale ou morale, il n'existe pas non plus de patrimoine objectif ou univoque de l'histoire du punk. L'authenticité invente un espace aux frontières strictes, des punks au sang pur, une terre inviolée qui n'a jamais existé. Or le punk, surtout à ses débuts, a toujours été hétéronome, a échangé avec d'autres sous-cultures sans qu'existent de véritables délimitations. Son patrimoine ne peut donc qu'être lui aussi multiple et sujet à débats. Considérer l'authenticité comme la certification d'un passé pur consisterait à s'enfermer dans un patrimoine réifié et statique. Le rapport critique à l'authenticité permet au contraire d'aborder les liens avec le passé présents dans la patrimonialisation du punk.

Les relations du punk à son histoire et à son patrimoine sont marquées par une forte charge émotive. Contrairement aux préjugés, entretenus y compris par les membres de la scène punk (Erwan Marcil affirme ainsi, « les Bérurier Noir n'ont jamais eu de passé, n'ont jamais revendiqué le moindre héritage »²⁵), d'une culture périssable valorisant son immédiateté qui refuserait toute forme d'héritage²⁶, le passé joue un rôle important au sein de la scène punk. La scène actuelle reste profondément tournée vers les premières années du punk. Bien plus, c'est dès les premières années que le punk a prôné une sorte de retour à l'essence du rock²⁷. Face à un état de la musique marqué par la starification, l'exigence de virtuosité, le punk en appelait à un retour à un rock plus pur, qui serait celui d'une énergie brute, au langage direct, une pratique amateur et accessible, non corrompue par l'industrie et basée sur un retour au schéma basique guitare-basse-batterie²⁸. Il s'agit

²³ Peterson (1992), p. 4.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Marcil (1997), p. 10.

²⁶ Savage (2002).

²⁷ Worley (2017), p. 52.

²⁸ *Ibid.*, p. 56.

ici d'un appel au passé n'impliquant pas forcément une connaissance précise voire une connaissance tout court de ce passé musical. Néanmoins, cet appel permet de mettre en avant toute une série de valeurs : un retour aux bases, le refus de la sophistication, une simplification, la volonté d'assumer et de revendiquer la facilité et la dimension populaire de la musique.

2 Les objets de la patrimonialisation du punk

Le rapport au passé joue un rôle fondamental dans la construction de l'identité des différentes générations de la scène punk. Leurs membres possèdent les mêmes héros, les références à de mêmes précurseurs et l'idéalisation d'un même passé regretté. Etablir un patrimoine permet ainsi aux punks de construire une filiation intergénérationnelle et de s'inscrire dans le long terme de l'histoire du punk. Si le punk authentique n'existe pas, la scène punk s'organise et se confronte bel et bien autour de lui. L'authenticité est constamment autant revendiquée que contestée. Si le patrimoine fabule en partie un passé mythique, il le fait pour faire appel à certaines valeurs ou affirmer une certaine identité. Ceci peut être dit du fonctionnement de nombreuses pratiques culturelles mais ce processus est particulièrement marqué au sein du punk, du fait de son appel à l'essence du rock et de son refus affiché, mais pas toujours assumé, de toute récupération, institutionnalisation ou starification, qui implique une quête de la pureté et de la filiation avec le patrimoine. A l'instar de ce que disait l'historien Eric Hobsbawm par rapport à l'invention des traditions, si les traditions punks authentiques, leurs patrimoines sont inventés puis constamment réinventés, ils servent bien à construire une unité et une identité au moment de la constitution des scènes. Ils apportent ainsi, selon l'historien, une cohésion sociale, renforçant la légitimité d'acteurs ou d'institutions au sein de la scène, et socialisant certaines valeurs²⁹. C'est via leur rapport au passé, en désignant et en créant leur patrimoine, que les punks construisent des valeurs communes, des repères de légitimité et assurent leur identité. Ainsi de nombreux groupes actuels font des références textuelles ou visuelles au groupe Crass, actif de 1977 à 1984, pour se positionner au sein d'un versant militant et anarchiste du punk. Ce groupe reste ainsi régulièrement cité dans des fanzines récents comme *One Step Ahead* (2004), *Barricata* (2004), *Karnage* (2006), *A Bloc* (2011).

Mais alors qu'est ce qui fait concrètement objet de patrimonialisation dans la scène punk ? Au premier abord, tout ce que cette dernière produit semble devoir y échapper. Le punk a en effet mis en avant le caractère dérisoire de toute postérité ou patrimoine, prônant des productions culturelles jetables et reproductibles. Par exemple, les fanzines sont eux-mêmes élaborés à partir de photocopies qui peuvent à nouveau être photocopiées³⁰. L'archiviste et essayiste Johan Kugelberg soulignait cette dynamique : « Le mouvement punk était une culture dégradable. Tous les zines, flyers et posters étaient fabriqués à la sauvette à bas prix : la photocopieuse était reine, les ramettes de papier de mauvaises qualités et les originaux le plus souvent égarés. »³¹ Cette

²⁹ Hobsbawm, Ranger (2006).

³⁰ Schmidt (2006), p. 48.

³¹ Kugelberg (2012), p. 44.

Pierre RABOUD

dimension périssable est autant le résultat des conditions matérielles de production que le fait d'une revendication de l'immédiateté. Le punk valorise la culture vécue ici et maintenant.

Dès lors, le projet même de constituer un patrimoine punk relève d'une double illégitimité. La première illégitimité provient du regard social. Les productions punks sont en effet souvent jugées socialement comme sans valeur et indignes de figurer au patrimoine. Pour ne donner que quelques exemples, les punks sont ainsi décrits sous les traits de « minables » qui inspirent « la pitié » lors d'un reportage sur antenne 2 en 1978³², de « paumés » et de « marginaux » sur la même chaîne en 1977³³. Provenant d'une sous-culture, ces productions et activités sont perçues comme illégitimes.

Le processus de patrimonialisation du punk est deuxièmement illégitime à l'intérieur de la scène. Ses membres s'opposent régulièrement à la muséification de leurs productions. Le cas le plus médiatisé est celui du fils de Malcolm McLaren et Vivienne Westwood qui brûla des centaines de souvenirs l'année durant laquelle était célébrée les 40 ans de l'émergence du punk en Angleterre³⁴. C'est une tendance que l'on retrouve largement au sein de la scène qui revendique son opposition face à la muséification du punk, souvent jugée concomitante de sa commercialisation. Par le terme de muséification, nous n'entendons pas ici simplement le processus d'intégration matérielle dans un musée. Pour la distinguer de la patrimonialisation qui peut prendre une signification davantage valorisée par la scène elle-même, nous utilisons le terme de muséification dans un sens volontairement caricatural, incarnant les processus décriés supposément associés aux musées. On peut penser au sens qu'y donne Adorno quand il les compare à des mausolées : « Les musées sont les caveaux de familles des œuvres d'art, ils témoignent de la neutralisation de la culture »³⁵. Cette muséification implique ainsi deux dimensions honnies. Premièrement, elle suppose que ce genre serait mort et n'appartiendrait plus qu'au passé ; deuxièmement, elle cherche à le conserver dans le formol institutionnel, à le neutraliser. Ainsi l'annonce de l'exposition punk à la Cité de la musique donne lieu à de nombreuses critiques prédisant « un café sans caféine, une bière sans alcool »³⁶, un punk sans vie. Tous ces éléments s'opposent aux différents ethos du mouvement punk qui revendiquait son caractère urgent, la nécessité de le vivre ici et maintenant.

Et pourtant, malgré cette double illégitimité, force est de constater que la patrimonialisation du punk a bien lieu. La critique de la muséification n'implique pas un dédain par rapport au passé. Il indique plutôt une posture de rejet par rapport aux pratiques des institutions,

³² <http://www.ina.fr/video/CAB7700834801>, consulté le 02 juillet 2018.

³³ <http://www.ina.fr/video/CAB7700904001>, consulté le 02 juillet 2018.

³⁴ Ellis-Petersen, H., « 'Punk is a McDonald's brand': Malcolm McLaren's son on burning £5m of items », *The Guardian*, 24.11.2016, <http://www.theguardian.com/music/2016/nov/24/malcolm-mclarens-son-punk-has-become-a-brand-like-mcdonalds>, consulté le 17 mai 2018.

³⁵ Adorno (1986), p.152

³⁶ « Les cendres froides du Punk à la cité de la musique de Paris et au Metropolitan Museum de New York », article de blog, <http://www.autrefutur.net/Les-cendres-froides-du-Punk-a-la>, consulté le 26 septembre 2018.

refusant aux experts la légitimité à définir l'histoire du punk en France. De nombreux acteurs et actrices de la scène punk ont constitué eux-mêmes des collections, qu'il s'agisse de groupes, de labels, de radio, de rédacteurs de fanzines³⁷, ou de simples membres de la scène. Une vague de cette patrimonialisation des acteurs s'est déroulée à travers l'utilisation parfois précoce de l'internet. De nombreux sites français tenus par des particuliers rassemblent ainsi de nombreuses informations sur l'histoire du punk en France. En guise d'exemples citons : euthanasie.records, punkfrançais, rockmadeinfrance, hardcore-punk³⁸. A certain égard, l'historiographie actuelle du punk en France constitue en elle-même un effort de patrimonialisation, d'anciens acteurs collectant témoignages, interviews et données factuelles³⁹. Ce sont ces acteurs qui construisent le patrimoine, sans aide actuelle de l'Etat.

Encadré 1 Les sales majestés : traces laissées au-delà du sonore.

Le groupe Les Sales Majestés (LSM, Sales Maj) est un groupe punk-rock fondé en 1988 dans les Hauts-de-Seine. Le groupe a sorti sept albums studio ainsi qu'un EP, deux albums Live et une compilation. Le fonds d'archives a été constitué grâce à la collecte d'un des membres fondateurs du groupe, Arnaud Cessinas, surnommé Arno Futur, qui y était chanteur jusqu'en 2014. Il est constitué de ses archives personnelles ainsi que des archives du groupe. Arno Futur a constitué ce fonds en récupérant des documents au fil des années et événements des Sales Majestés. Cette collecte visait à constituer des biographies et des dossiers en vue de démarcher des concerts et de promouvoir le groupe. Il regroupe des enregistrements sur différents formats, des dossiers de presse, mais aussi de la documentation (impri-més) et des archives relatives à la vie du groupe, comme des contrats, les liens avec le label ou encore des fiches techniques. Des éléments de production sont notamment accessibles via les paroles des chansons ou encore la liste des morceaux joués lors des concerts. Certains documents montrent également comment le groupe cherche à se présenter via les dossiers de presse mais aussi des présentations rédigées.

Malgré la critique d'une muséification du punk, il existe donc bien une patrimonialisation en cours au sein de la scène punk qui se distingue de la première par le rôle central qu'y jouent les acteurs et par la volonté de garder cette histoire vivante. Ainsi certains des sites internet cités plus haut produisent également des rééditions d'albums punks introuvables aujourd'hui voir inédits car non-réalisés à l'époque⁴⁰.

Pour identifier les enjeux de la patrimonialisation, il est important de se demander qui sont ceux qui ont intérêt à se remémorer, à constituer un patrimoine⁴¹. L'implication des acteurs dans la patrimonialisation s'explique ainsi par leur intérêt à fournir une histoire alternative à celle qui est proposée par la muséification. Pour s'opposer à la récupération ou l'institutionnalisation de leur histoire, ils s'inscrivent ainsi dans la

³⁷ Voir encadré 1.

³⁸ Respectivement : euthanasie.records.free.fr/discographie/punk/PO1indexpunk.htm; punk-francais.blogspot.com ; rockmadeinfrance.com ; hardcore-punk.net.

³⁹ Pépin (2007) ; Rudeboy (2007).

⁴⁰ <http://euthanasie.records.free.fr/>

⁴¹ Marcus Banks (2012), p. 160.

dynamique Do-It-Yourself, centrale aux pratiques punks²², qui enjoint les membres à faire par eux-mêmes, à autogérer la production de la musique, sa médiatisation et donc sa patrimonialisation. L'exemple de la scène punk représente ainsi un cas fort de processus par lesquels des groupes sociaux produisent par eux-mêmes du patrimoine. Les acteurs de la scène sont à l'origine de la collecte et de la mise en mémoire de leur passé. L'appropriation des pratiques se combine à un refus de toute hiérarchie de légitimité. Au sein du punk, chacun peut créer son groupe ou son patrimoine.

Si le patrimoine punk reste périssable du fait des matériaux utilisés (des photocopies et de la colle pour les imprimés), et des gens qui en possèdent la mémoire, dont nombreux ont une vie marquée par la précarité et/ou l'usage de stupéfiant ce qui en fait un public particulièrement fragile, il se révèle abondant. Quelles sont alors ces objets ou pratiques jugés dignes d'être conservés par les individus ou des institutions telles que des radios ? Nous nous basons ici sur les premières collectes effectuées par le projet PIND, qui fait partie des principaux acteurs de la patrimonialisation du punk. Du point de vue matériel, les enregistrements sonores représentent un premier grand ensemble sous forme de collection de vinyles, de compacts discs, de cassettes audio voir de cassettes VHS. Le second grand ensemble concerne les imprimés. Ils sont ici de natures multiples. Ils reprennent les archives officielles mais les débordent largement. D'une part, l'administratif et le personnel se côtoient. Les statuts, les notes de réunions, les contrats ou les fiches techniques sont collectés à côté des courriers personnels, des photographies et de documentation. C'est avant tout les éléments relatifs à la communication qui sont gardés en nombre, qu'il s'agisse d'autopromotion (flyers, affiches) ou de revues de presses. La présence de la presse s'explique notamment par la légitimité sociale qu'elle permet de revendiquer et par son utilité lors de démarchage futur de salle ou de subvention.

D'autre part, ces fonds ont également la particularité de s'élargir au-delà de l'institution ou du groupe archivé. Sont conservées par l'individu ou l'association, outre ses propres activités, des documents relatifs à des éléments voisins. Ainsi le fonds de la radio FMR, radio associative non commerciale créée en 1981 au sein de laquelle le punk jouit d'une place importante, ne présente pas uniquement sa propre histoire mais donne à voir, à travers ses différents partenariats, tout un paysage de l'espace alternatif toulousain, composé d'associations (par ex. Avant Mardi, Esperanto, Ferarock, etc.), d'événements forts (différents festivals ainsi que des événements thématiques) et de lieux (Galerie Atomium, Bikini). Cette ouverture indique le fait que le punk s'organise en un maillage fort reliant individus, associations et lieux. Il s'intègre dans un réseau local, donnant un sens fort au terme de « scène ». Cette dernière donne bel et bien corps à ce que le spécialiste en médias Will Straw désigne comme l'espace social réunissant les différents acteurs d'un même mouvement culturel : « Scenes emerge from the excesses of sociability that surround the pursuit of interests, or which fuel ongoing innovation and experimentation within the cultural

²² Hein (2002).

life of cities. »⁴³ La scène constitue un regroupement social d'acteurs animés par une sociabilité forte et réunis par des affinités liées à différentes activités culturelles, en fonction de différents aspects comme la localisation, le type de productions culturelles ou encore les activités sociales pratiquées.

Faire surgir et circuler le patrimoine

La patrimonialisation ne saurait être réduite à un simple amasement de productions et de documents par des acteurs de la scène, c'est aussi un processus. Pour répondre aux critiques adressées à la muséification, à un patrimoine institutionnel, l'enjeu est de promouvoir une patrimonialisation qui soit à la fois vivante et accessible. Et tenter de répondre au défi identifié par le critique rock Simon Reynolds : « Peut-on consigner une rupture aussi apocalyptique dans des dossiers d'archives sans qu'elle perde son essence, son implacable réalité ? »⁴⁴ Une solution potentielle, poursuivie notamment par le projet PIND, est d'impliquer les acteurs et actrices à toutes les étapes, tout en les combinant à une expertise scientifique. Nous allons ici détailler la méthode envisagée. Pour éviter la disparition de cette histoire du punk, la première urgence est de faire surgir l'archive. Pour cette raison, les différentes manifestations et communications du projet sont l'occasion d'appeler les individus à confier leurs archives. Pour que cette démarche soit facilitée et que les acteurs ne se sentent pas dépossédés, les conventions signées maintiennent ceux-ci comme propriétaires des archives. Le travail scientifique consiste ensuite à trier les documents en mettant de côté les documents qui ne sont pas transmissibles ; puis à classer l'ensemble des archives retenues en différentes entrées thématiques ; et enfin d'assurer la bonne conservation des documents en changeant les supports d'archives. Les acteurs sont ensuite à nouveau sollicités pour donner leur avis sur le plan de classement mais aussi apporter leurs connaissances pour identifier et répartir les documents difficiles à catégoriser. Cet échange avec les acteurs permet d'éviter un des pièges de la muséification, à savoir d'en donner une représentation qui n'a plus aucun lien avec sa fonction⁴⁵.

L'étape suivante est tout aussi importante pour que cette patrimonialisation reste vivante et n'équivaille pas à placer ces documents dans un bocal de formol : il s'agit de la transmission de ce patrimoine et de cette histoire. Le projet PIND indique sur son site les fonds d'archives qu'il a constitué, les conditions d'accès et, sur réserve d'un accord du propriétaire des documents, une numérisation de certains contenus. L'objectif est de permettre la circulation de cette mémoire du punk, qui risquerait sinon d'être confinée aux sphères personnelles et locales. En effet, le punk en France, malgré la circulation permise par les tournées, s'est souvent concentré au niveau local. Il existe une forte tendance au localisme au sein des scènes punks. Si les transferts existent bel et bien, ce qui compte souvent avant tout pour les acteurs, c'est de développer les activités de sa propre scène au niveau local. Les groupes d'une ville jouent chez eux et les fanzines traitent de la scène locale,

⁴³ Straw (2004), p. 412.

⁴⁴ Reynolds (2012), p.40.

⁴⁵ Assion (2002), p.101.

l'exportation n'étant pas une priorité⁴⁶. La patrimonialisation devient ainsi non pas une mise à mort, mais une revitalisation de son histoire via sa mise en avant et l'extension de son échos territorial. Le patrimoine punk circule entre les générations mais aussi entre les différentes villes et régions. La patrimonialisation résulte donc de deux élans parallèles : la conservation et la sélection par les acteurs d'un côté et l'harmonisation et la transmission permise par le travail d'archive de l'autre. Comme le préconise Pierre Nora par rapport aux lieux de mémoire, il s'agit ici de se positionner entre histoire et mémoire en se servant de ce que ces deux dimensions peuvent apporter⁴⁷. Selon la conception de l'historien, la mémoire possède certes plusieurs qualités (son caractère vivant, son enracinement dans le détail, le concret, l'objet)⁴⁸ mais son avènement actuel risque de la rendre tyrannique malgré son caractère multiple⁴⁹. L'histoire est, elle, « reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus »⁵⁰. Elle cherche à désacraliser la mémoire pour proposer une représentation intellectuelle du passé délivrée de ses aspects affectifs. Se situer entre mémoire et histoire signifie alors faire dialoguer ces deux dimensions, prenant en compte le caractère concret et affectif du passé tout en le mettant en perspective.

Comprise ainsi, la patrimonialisation constitue bien un processus de transmission d'un passé, mais, comme le rappelait Moses I. Finley au sujet de la fonction des mythes dans la Grèce antique, il ne faut pas oublier qu'elle « ne se contente pas de transmettre le passé, elle le crée. »⁵¹ Il faut ainsi avoir conscience des intérêts politiques ou régionaux qui existent et contribuent à « fixer les textes des récits, créant une version autorisée. »⁵² La sélection des objets et des récits a pour conséquence la mise en avant d'un certain passé. La transmission est elle-même l'enjeu de cette lutte des mémoires. Les différentes versions s'opposent pour s'imposer comme mémoire collective du punk : « La mémoire collective, après tout, n'est pas autre chose que la transmission, à un grand nombre d'individus, des souvenirs d'un seul homme ou de quelques hommes, répétés à maintes reprises ; et l'acte de transmission, de communication et donc de conservation de ces souvenirs n'est ni spontanéité ni inconscient, mais délibéré, destiné à atteindre un but connu de celui qui opère cette transmission. »⁵³ La patrimonialisation se différencie de la mémoire individuelle non seulement par sa dimension collective, mais aussi par sa volonté et sa capacité à imposer une représentation du passé au détriment des autres.⁵⁴ L'histoire du punk n'y est pas uniquement conservée pour ne pas être oubliée mais également pour inscrire une certaine sélection et une signification à lui donner.

⁴⁶ Raboud (2015).

⁴⁷ Nora (1997).

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁴⁹ Nora (2011), p. 20.

⁵⁰ Nora (1997), p.25

⁵¹ Finley (1981), p. 29.

⁵² *Idem.*

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴ Torres, (2011), p.28-39.

La patrimonialisation du périssable

Dans la patrimonialisation du punk, ces questions sont également présentes. Des régions ou des versions du punk peuvent prendre le dessus. Peu importe le degré de démocratisation, d'implication des acteurs dans les processus, ou peut-être du fait même de cette démocratisation et de cette implication, des enjeux de pouvoir ont évidemment lieu étant donné que ces acteurs se situent eux aussi dans cette lutte. Cette dernière est trop souvent réduite à ses aspects institutionnels, opposant des acteurs supposément impuissants face aux institutions forcément mortifères. Le cas de la patrimonialisation du punk démontre qu'il s'agit d'une lutte plus complexe, opposant différentes visions et tendances du punk à travers des polémiques. Les institutions ne poussent alors pas forcément dans la direction d'une muséification. Ainsi le projet PIND, bien qu'en partie institutionnel, cherche à revitaliser le patrimoine et y arrive mieux qu'une archive personnelle qui exclut ou du moins réduit la transmission.

C'est cette lutte des mémoires qui crée, conteste et reformule le patrimoine, fruit des interactions entre individus, scènes et institutions. La patrimonialisation en cours de l'histoire du punk implique donc à la fois une fétichisation de son passé et, paradoxalement, un travail en éternelles création et recomposition de ce que représente et incarne ce passé. Face à ces processus, le travail de l'historien est de casser ce qui dans le patrimoine institue une culture qui rassemble au lieu d'une histoire qui divise⁵⁵. Il s'agit de révéler les lignes de fracture, les oppositions. Il est nécessaire de multiplier les sources, les archives, les régions concernées, comme s'y attèle le projet PIND actuellement, pour éviter les trop forts déséquilibres, tout en se rappelant que la patrimonialisation et la mémoire ne sauraient être que conflictuelles, multiples et contestées. C'est ce qui les rend vivantes.

Quels sont au final les liens avec le passé observables au sein des processus de patrimonialisation en cours de la scène punk ? S'agit-il d'un cas spécifique ou cela a-t-il quelque chose à nous dire du régime d'historicité de l'époque actuelle ? Au premier abord, le punk semble davantage briller par ses particularités. A rebours d'un « patrimoine mondial » de l'UNESCO, il se décline en différentes scènes locales. Mais n'est-ce pas également le cas des éléments patrimoniaux actuels, dirigés vers les traditions et pratiques de plus en plus spécifiques du patrimoine culturel immatériel (PCI) ? Ainsi le texte de la Convention pour la sauvegarde du PCI de l'UNESCO définit ce dernier comme des « pratiques, représentations, expressions, connaissances et savoir-faire — ainsi que les instruments, objets, artefacts et espaces culturels qui leur sont associés » dont la valeur patrimoniale est attribuée du fait que « les communautés, les groupes et, le cas échéant, les individus reconnaissent comme faisant partie de leur patrimoine culturel »⁵⁶. Comme dans le cas du punk, c'est aux acteurs eux-mêmes de définir ce qui appartient ou non à leur patrimoine. Cette convention insiste également sur la récréation permanente de ce patrimoine, à l'œuvre également dans l'histoire du punk. A cet égard, le projet PIND lui-même s'inscrit dans les processus de sauvegarde qui sont valorisés dans

⁵⁵ Hartog (2003), p. 194.

⁵⁶ Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel : <https://ich.unesco.org/fr/convention#art2>

le cadre du PCI. Elle cherche non seulement à en assurer la *viabilité* via *l'identification, la recherche, la préservation, la promotion et la transmission*, mais aussi sa *revitalisation* en organisant des événements, avec le permanent souci de rendre possible et de susciter la participation des acteurs qui sont à la base de ce patrimoine.

Mais au-delà des différents patrimoines institués par l'UNESCO, le cas du punk s'inscrit plus spécifiquement dans des courants plus critiques de patrimonialisation⁵⁷. Valorisant l'appropriation des pratiques et critiquant les critères de légitimité, le punk représente en fait un paroxysme de l'actuelle remise en cause du patrimoine. De base, il possède des pratiques censées être l'aboutissement des évolutions actuelles : remise en cause des experts, rôle premier des populations, etc. L'authenticité promue par le punk s'inscrit elle-même en porte-à-faux avec sa conception muséale. Elle n'est pas une quête de l'original mais une revendication de l'importance de l'expérience. Être authentiquement punk, c'est pour certains avoir pratiqué le punk. A nouveau, ces éléments rejoignent les processus de patrimonialisation promus actuellement, donnant davantage de poids à l'expérience qu'à la connaissance.

Le punk résonne dès lors harmonieusement avec la façon dont l'historien François Hartog catégorise le régime d'historicité actuel. Ce genre musical prône à la fois un culte du présentisme, de la culture vécue ici et maintenant dans l'immédiateté. Mais il s'agit d'un présent « déjà inquiet [...] en quête de racines et d'identité, soucieux de mémoire et de généalogies. »⁵⁸ Nés dans une crise du temps contemporaine d'une explosion patrimoniale (1980, année où le punk s'installe profondément en France est nommée année du patrimoine), le punk est dans une immédiateté qui se voit comme sans futur. Le punk se pense souvent comme déjà perdu ou en voie de disparaître, ce qui constitue justement le mode de rapport au temps qui caractérise le patrimoine⁵⁹. Ce présent « au moment où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé »⁶⁰. Inquiet, il ne peut se passer du passé pour se définir socialement. D'où une tendance à la collection et à la nostalgie : les références à un punk authentique et le besoin de se situer dans une généalogie sont légions dans le punk. Ainsi, il est faux de considérer ce dernier comme un phénomène uniquement marginal. Le punk incarne au contraire de façon aigüe des éléments de crise qui traversent l'ensemble du champ social et s'expriment à travers la multiplication des commémorations et l'accélération d'un temps cloisonné dans un présent inquiet.

Références bibliographiques

ADORNO T. W., 1986, « Valéry, Proust, musée », in *Prismes. Critique de la culture et société*, Paris, Payot.

⁵⁷ Torres (2011).

⁵⁸ Hartog (2003), p. 160.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 158.

ASSION P., 2002, « Histoire, tradition et folklorisme : À propos de la muséification comme tendance culturelle de notre temps », *L'Homme & la société*, 146, pP. 101-117.

BANKS M., 2012, « True to life : authenticity and the photographic image », in FILLITZ T., SARIS A. J., éd., 2012, *Debating Authenticity. Concepts of Modernity in Anthropological Perspective*, New York , Berghahn Books, pp.160-172.

BERNIER A., BUOT F., 2013, *Alain Pacadis : itinéraire d'un dandy punk*, Marseille, Le Mot et le Reste.

CRAVATTE C. 2009, « L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène ? », *Cahiers d'études africaines*, 193-194, p. 603-620.

DA LAGE E., 2009, « Politiques de l'authenticité », *Volume !*, 6, pp. 17-32.

DE CHASSEY E., 2011, *Europunk, la culture visuelle punk en Europe (1976-1980)*, Catalogue d'exposition, Rome, Drago.

DE KERGARIOU C., 2017, *No Future. Une histoire du punk*, Paris, Perrin.

EUDELIN P., 1997, *L'aventure punk*, Paris, Grasset, 2004.

FINLEY M. I., 1981, *Mythe, mémoire, histoire : les usages du passé*, Paris, Flammarion.

GUICHARD C., 2014, « Qu'est-ce qu'une œuvre originale ? », in GUICHARD C., éd., 2014, *De l'authenticité : une histoire des valeurs de l'art (XVIe - XXe siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne, p. 11-21.

HALBWACHS M., 1925, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

HARTOG F., 2003, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Le Seuil, 2012.

HEIN F., 2002, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? L'exemple de la scène punk rock », *Volume !*, 9, p.105-126.

HEINZ N., éd., 2001, *Wir wollen alles, und zwar subito !, Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen*, Zürich, Limmat Verlag, 2001.

HOBBSBAWM E., RANGER T., 2006, *L'invention de la tradition*, trad. de l'anglais par C. VIVIER, Paris, Amsterdam.

KUGELBERG J., SAVAGE J., éd., 2012, *Punk, une esthétique*, New York, Rizzoli.

KUGELBERG J., 2012, « A propos du punk : un courant esthétique », in KUGELBERG J., SAVAGE J., éd., 2012, *Punk, une esthétique*, New York, Rizzoli, pp. 43-47.

MARCIL E., 1997, *Bérurier Noir, conte cruel de la jeunesse*, Nancy, Camion Blanc.

NORA P., éd., 1997, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.

PACADIS A. 2005, *Nightclubbing. Chroniques et articles. 1973-1986*, Paris, Denoël.

PÉPIN R., 2007, *Rebelles, une histoire du rock alternatif*, Paris, Hugo.doc.

PETERSON R. A., 1992, « La fabrication de l'authenticité. La country music », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 93, 1992, pp. 3-20.

RABOUD P., 2015, « Faire fondre la banquise. La difficile ouverture des villes suisses aux cultures jeunes », *CIDADEDES, Comunidades e Territórios*, 12, pp. 1-10.

Pierre RABOUD

RABOUD P., 2016, « L'émergence du punk en France : entre dandys et autonomes (1976-1981) », *Volume !*, 13, pp. 47-59.

REYNOLDS S., 2012, *Retromania : comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille, Le mot et le reste.

ROBÈNE L., SERRE S., éd., 2016a, « La scène punk en France », *Volume !*, 13.

ROBÈNE L., SERRE S., 2016b, « Le punk est mort, vive le punk ! La construction médiatique de la nostalgie punk dans la presse spécialisée française », *Le temps des médias*, 27, pp. 124-138.

RUDEBOY A., 2007, *Nyark Nyark, Fragments des scènes punk et rock alternatif en France. 1976-1989*, Paris, La Découverte.

SAVAGE J., 2002, *England's Dreaming. Les six pistols et le punk*, trad. de l'anglais par D. RIDRIMONT, Paris, Allia.

SCHMIDT C., 2006, « Meanings of fanzines in the beginning of Punk in the GDR and FRG », *Volume !*, 5, 2006, pp. 47-72.

STRAW W., 2004, « Cultural Scenes », *Loisir et société/Society and Leisure*, 2, pp. 411-422.

TORRES A. M., 2011, « La muséification de la migration à Berlin et les débats sur la représentation », *Hommes & migrations*, 1293, pp. 28-39.

WORLEY M., 2017, *No Future. Punk, Politics and British Youth Culture 1976-1984*, Cambridge, Cambridge University Press.