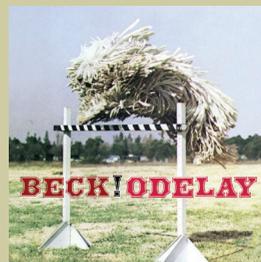
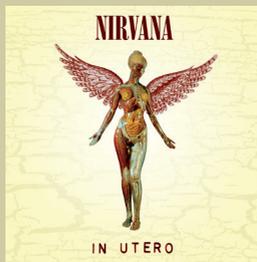
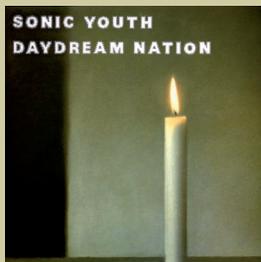


JEAN-MARIE POTTIER

ALTERNATIVE NATION

LA SCÈNE INDÉPENDANTE AMÉRICAINE 1979-2001



LE MOT ET LE RESTE

JEAN-MARIE POTTIER

ALTERNATIVE NATION

LA SCÈNE INDÉPENDANTE AMÉRICAINE

1979-2001

LE MOT ET LE RESTE

2021

« Toutes les générations sont des générations perdues.
C'est à ça que ça se reconnaît, une génération. Quand
on se sent plus perdu, alors, on est vraiment foutu. »

Bug Moran dans *Adieu Gary Cooper* de Romain Gary

*« God, what a mess, on the ladder of success
Where you take one step and miss the whole first rung. »¹*

The Replacements, « Bastards Of Young »

1. « Quel sacré foutoir que l'échelle du succès / Tu y tentes un pas et tu manques complètement le premier barreau. »

INTRODUCTION

LUMIÈRE D'AOÛT

C'est une semaine de vacances qui sent la fin de l'été, le moment idéal pour flâner encore un peu et mûrir des projets pour la rentrée. Pour découvrir les sons du futur, et déjà du présent, en faisant la connaissance d'âmes sœurs et de frères d'armes. À Olympia, capitale de l'État de Washington, K Records, le label de Calvin Johnson et Candice Pedersen, a convoqué pendant six jours, en cette fin août 1991, un rassemblement de groupes indépendants. L'événement a été baptisé l'International Pop Underground Convention, avec tout ce que ce mot de « convention » recèle, justement, de mépris des conventions et de potentialités révolutionnaires, d'abolition des privilèges et de fièvre des possibles par rapport à un classique et prévisible festival. « Nous avons appelé cela une convention parce que nous nous organisons, explique vingt ans plus tard Calvin Johnson. Ce n'était pas un festival mais un rassemblement de gens autour d'un programme. »¹ Rédigé dans un style tour à tour apocalyptique et lyrique, le programme en question constitue à la fois un appel aux armes à destination des *misfits* de toute l'Amérique et une déclaration d'indépendance de pères (ou plutôt pères *et* mères, et surtout pairs) fondateurs : « Alors que l'ogre corporate étend insidieusement son influence dans les esprits des jeunes des pays riches, il est temps pour nous, l'Internationale des Rockers, de nous rassembler pour célébrer notre grandiose indépendance. Parce que cette société est malade et a désespérément besoin d'une saignée, [...] d'une implosion punk et pop. Parce que l'ogre corporate a infecté la communauté créative de la peste noire de la soumission servile. Parce que nous sommes les fossoyeurs qui ont enterré le spectre grisâtre du mythe

1. Mark Baumgarten, *Love Rock Revolution: K Records and the Rise of Independent Music*, Sasquatch Books, 2012.

ALTERNATIVE NATION

de la rock star. Parce que nous sommes des marginaux et que notre jour viendra. Nous ne débarrasserons pas le plancher. [...] Des barbecues, des parades, des soirées sur la piste de danse, des pique-niques et un rock'n'roll adolescent, sauvage et hurlant, voici les moyens. La révolution, voilà la fin. La révolution, voilà le commencement. Les valets de l'ogre corporate seront interdits d'entrée. »

Un millier de spectateurs ont pris la route d'Olympia, une ville moyenne du nord-ouest des États-Unis connue pour l'Evergreen State College, que fréquentent trois mille étudiants à la recherche d'une éducation alternative, sans notes ni obligation de choisir une matière principale. Les principaux groupes de la ville sont là, notamment Beat Happening, celui de Calvin Johnson, qu'on voit aussi jouer les Monsieur Loyal en distribuant des confiseries véganes au public. Venus de Seattle en voisins, les Melvins recouvrent le son d'une noce de leur punk brutal, joué devant une foule où sont présentes deux de leurs aïeules vêtues de t-shirts « *Grandmas for Melvins* ». Les punks de Washington, D.C., qui ont tissé des liens privilégiés avec Olympia à force de voyages d'études et de compliments réciproques, sont présents en nombre : quand il n'occupe pas la scène, Ian MacKaye, le fondateur de Fugazi et du label Dischord, déchire parfois, comme ses collègues, les tickets à l'entrée des concerts. Les festivaliers sont aussi invités à écouter des lectures de spoken word et de poésie, à se distraire au spectacle d'un concours de pâtisseries ou d'une rétrospective de la pentalogie *La Planète des singes* ou encore à voir passer la Pet Parade, une manifestation annuelle lors de laquelle les habitants de la ville font défiler sous un déguisement leurs animaux de compagnie – ressortie du classique de Disney oblige, le costume de dalmatien fait fureur cette année-là.

L'International Pop Underground Convention est organisée sous l'impulsion de K Records mais pas sous son monopole. Quelques mois plus tôt, deux artistes d'Olympia, Matthew "Slim" Moon et Tinuviel Sampson, ont investi leurs économies dans la création d'un label, Kill Rock Stars, dont la vocation première de publier des singles de spoken word s'est élargie à la défense de la scène

musicale du Nord-Ouest. Durant le week-end, ils fabriquent à la hâte les couvertures de leur première compilation et en vendent plusieurs centaines d'exemplaires. Tobi Vail, la batteuse d'un des groupes présents sur le disque, Bikini Kill, a, de son côté, suggéré dans son fanzine *Jigsaw* qu'une nuit entière soit réservée aux musiciennes. L'accueil parfois violemment réticent réservé à l'idée l'a convaincue qu'elle était bonne.



Le 20 août 1991, c'est donc sur une soirée baptisée Love Rock Revolution Girl Style Now! ou simplement Girl Night que s'ouvre la convention au Capitol Theater, devant quelques centaines de spectatrices et de spectateurs.

Lors de cet été 1991, un nouveau terme circule sur de plus en plus de lèvres: *riot grrrl*. Ce triple *r* de *girl*, cette consonne qui se démultiplie comme un grondement (*growl*) ou un orage qui s'annonce, rappelle, réactualise, moque aussi, la façon dont les féministes des années soixante-dix jouaient sur l'orthographe du mot « femme », *wimmin* ou *womyn*. Depuis plusieurs mois, des jeunes femmes débattent, des salles de concerts aux pages de leurs fanzines, des conditions de leur émancipation, portent un discours contestataire et radical en rupture avec l'idée, de plus en plus propagée par les médias grand public, selon laquelle les conquêtes de leurs aînées auraient rendu la société « post-féministe ». Peu après les émeutes qui ont agité en mai Mount Pleasant, un quartier de Washington, D.C., lors de l'arrestation sanglante d'un résident salvadorien, l'artiste et activiste Jen Smith écrit à Allison Wolfe, la chanteuse du groupe Bratmobile, en lui promettant que cet été sera celui d'un genre différent d'émeute, de l'affirmation de leurs revendications, d'un *girl riot*. Wolfe et la batteuse de son groupe, Molly Neuman, s'emparent de l'expression pour baptiser un fanzine lancé en juillet, *Riot Grrrl*. Le même mois, une vingtaine de personnes assistent à la première réunion de celles qu'on n'appelle pas encore

ALTERNATIVE NATION

les riot grrrls dans les locaux de Positive Force, une organisation communautaire créée au milieu des années quatre-vingt par les artistes punks de la capitale fédérale.

Les membres de Bikini Kill et Bratmobile sont présentes, comme elles le sont, un mois plus tard, lors de la Girl Night d'Olympia. Celle-ci ne constitue pas un ghetto: l'affiche des six jours du festival est quasi paritaire, et la plupart des artistes qui défilent, le temps d'une poignée de morceaux, invitées à rejouer ailleurs les jours suivants. Certaines sont inconnues ou débutantes: l'idée est de montrer que ce qu'elles font, tout le monde peut le faire. Mieux, que si d'autres décident de le faire, elles seront soutenues, entourées. « Il s'agissait d'allumer une étincelle pour les faire sortir du bois, leur faire savoir que vous pouviez vous jeter d'une falaise et que les vôtres vous rattraperaient », explique quinze ans plus tard Margaret Doherty, une des organisatrices de la soirée¹. Au programme, se trouvent notamment 7 Year Bitch, de Seattle, qui publie cette année-là le single anti-guerre du Golfe « No Fuckin' War » (« *Bush, pull out/Like your father should have* »²), le duo mixte The Spinanes, pour lequel a été assouplie l'exclusive anti-mecs, ou la jeune Rose Melberg, 19 ans, qui salue la foule d'un bonjour timide avant d'interpréter sur un drone de guitare un morceau, « My Day », dont le titre seul constitue une proclamation. Heavens to Betsy, dont la chanteuse Corin Tucker accèdera bientôt à la célébrité au sein de Sleater-Kinney, joue son tout premier concert et donne voix à la colère collective dans la nuit d'Olympia en dégainant « My Secret », brûlot féministe aiguisé comme un surin envers les agresseurs sexuels: « *My secret is coming out/And each word, I live it out/My truth, my truth will get you in the end/And my secret is that I want you dead* »³.

1. Chris Nelson, « The day the music didn't die », *Seattle Weekly*, 9 octobre 2006.

2. « Bush, retire-toi/Comme aurait dû le faire ton père ».

3. « Mon secret est en train de se diffuser/Et je veux être fidèle à chacun de ses mots/Ma vérité, ma vérité finira par te rattraper/Et mon secret est que je veux te voir mort ».

Dans *Quit Whining!*, un de ces fanzines qui entretiennent la flamme du mouvement riot grrrl à coups d'interviews et de chroniques des innombrables démos qui circulent sur cassette, une autre aspirante musicienne, Rebecca Basye, livre quelques mois plus tard un souvenir ébloui de la nuit d'Olympia et de l'idéal qu'elle y a entrevu. Un idéal punk au sens premier et primal du terme, celui d'une libération de la parole, d'une conquête de l'autonomie, loin des rodomontades musclées auxquelles le genre donne parfois lieu :

« Jusqu'à cette nuit-là, je n'avais jamais envisagé que le punk rock puisse être autre chose qu'une extension phallique des frustrations des mâles de la classe moyenne blanche. La *Girl Night* m'a paru être davantage qu'un concert; il existait un sentiment de partage entre les interprètes et le public. Un forum. L'ordre des groupes était informel, avait quelque chose d'un open mic, sans ordre d'importance. »¹

UN TUBE PARFUM DÉODORANT

Ces six jours d'épiphanie punk comptent au moins un absent de marque, à son plus grand regret. Il s'est accordé avec Calvin Johnson sur le fait que sa situation particulière, son départ d'un label indépendant pour chercher fortune sur une major, ne faisait pas de lui l'invité idéal mais s'est plaint amèrement ensuite de s'être senti rejeté par ceux qui étaient les siens, lui qui s'est fait tatouer sur l'avant-bras gauche le logo de K Records. Même si, de toute façon, d'autres engagements l'auraient sans doute empêché d'être présent : en cette fin août, son groupe, Nirvana, décolle pour l'Europe afin d'assurer, entre les îles britanniques et le continent, les premières parties de Sonic Youth. Kurt Cobain est un enfant du pays, pas d'Olympia même mais d'Aberdeen, une petite ville pluvieuse sur la côte, à quatre-vingts kilomètres de là, que l'industrie du bois a longtemps fait vivre. Un endroit où, affirme la toute

1. Rebecca Basye, « *Girl Night at the International Pop Underground Convention* », *Quit Whining!*, n° 1, 1992.

première phrase du tout premier article consacré au chanteur, « il n'y a rien à faire à part boire des canettes de bière et vénérer Satan »¹. Et aussi lancer un groupe: c'est là que Kurt rencontre le bassiste Krist Novoselic, forme avec lui Nirvana avant de s'installer à Olympia puis d'enregistrer à Seattle, pour la somme précise de 606,17 dollars², un premier album, *Bleach* (« détergent », titre inspiré d'une consigne sanitaire donnée par la mairie de San Francisco aux junkies pour désinfecter leurs aiguilles), pour le label Sub Pop. Les deux recrutent ensuite celui qui est déjà leur sixième batteur en quatre ans, Dave Grohl, puis signent un contrat discographique avec DGC Records. DGC pour David Geffen Company mais aussi pour « Dumping Ground Company », la décharge, dans l'esprit de certains employés méprisants de Geffen Records, maison-mère qui compte alors à son catalogue Aerosmith, Cher et les Guns N' Roses. Voilà Nirvana désormais dans la main de David Geffen, l'ancien manager de Crosby, Stills, Nash & Young et Jackson Browne, l'homme qui, au milieu des années quatre-vingt, a assigné Neil Young en justice pour avoir livré, affirmait-il, deux albums non représentatifs de son talent, *Trans* et *Everybody's Rockin'*. Nirvana se vend à Geffen, qui vient d'accepter une proposition de rachat de la major MCA en échange de 12 % du nouvel ensemble, avant que MCA elle-même ne s'offre ensuite au géant japonais Matsushita dans le cadre des grandes manœuvres capitalistiques qui secouent de plus en plus le secteur. Bref, le groupe fait le grand saut des indépendants aux majors. Courtisé par la plupart d'entre elles, Kurt Cobain choisit celle que lui ont recommandée ses aînés de Sonic Youth, qui y ont signé l'année précédente. Non sans avoir brièvement médité, sur l'exemple des Sex Pistols, l'idée fumante de signer sur une major, prendre un gros chèque puis dissoudre le groupe et le reformer dans la foulée sur K Records.

1. Dawn Anderson, « It may be the Devil and it may be the Lord... but it sure as hell ain't human », *Backlash*, août-septembre 1988.

2. Environ 1 300 dollars de 2021, soit un peu moins de 1 100 euros. En tenant compte de l'inflation, un dollar de 1979, année où commence la sélection discographique de ce livre, en vaut un peu moins de 2,5 en 2001, année où elle se termine, et un peu plus de 3,7 aujourd'hui.

Au printemps 1991, quelques jours avant d'apposer leur signature sur le contrat et d'enregistrer leur nouvel album, *Nevermind*, aux studios Sound City de Los Angeles, qui ont accueilli avant eux Neil Young, Tom Petty et Fleetwood Mac, les membres de Nirvana sont encore fauchés: Kurt Cobain finira, au début de l'été, expulsé de son appartement d'Olympia pour loyers impayés et contraint de dormir dans sa voiture, une Plymouth Valiant de 1963 achetée d'occasion. Avant de prendre la route, le groupe joue un concert surprise, le 17 avril, à l'OK Hotel, un bar de Seattle où le cinéaste Cameron Crowe vient de tourner les scènes d'un film nourri de l'énergie de la musique de la ville, *Singles*. Le chanteur salue la foule d'un sarcastique « Bonsoir, nous sommes des vendus signés sur une grande maison de disques » avant d'étrener en solo un des deux morceaux inédits de cette soirée, « Pennyroyal Tea », dont la découverte s'est depuis effacée derrière la révélation de l'autre. On (ne) connaît (pas encore) la chanson, ce moment où un musicien lâche sur scène que son groupe va jouer pour la première fois un tout nouveau titre, au risque que le public qui ne souhaite rien d'autre que beugler des paroles déjà connues ne le gratifie que d'un accueil poli. Ce soir-là, ce nouveau morceau, aux couplets ralentis enchaînés sur une explosion copiée sur les Pixies, un des modèles de Cobain, s'appelle « Smells Like Teen Spirit ». C'est un triomphe.

Quand la foule se rassemble, quatre mois plus tard, à Olympia pour l'International Pop Underground Convention, la mèche de ce single est déjà bien entamée. Mi-août, une radio étudiante, KXLU, a eu la primeur de sa première diffusion. Le surlendemain, les membres du groupe ont tourné son clip, inspiré des films de campus de la fin des *seventies*, dans un gymnase reconstitué dans un studio près de Los Angeles. La vidéo devient bientôt promise à une rotation accélérée sur MTV quand une cadre de la chaîne, Amy Finnerty, met sa démission dans la balance auprès de ses supérieurs: « Je comprends que nous diffusions Bobby Brown, Paula Abdul et Whitesnake mais c'est ce que nous devrions passer. Et s'il n'y a pas de place pour ça, je ne sais pas ce que je fais ici.

ALTERNATIVE NATION

Donnez à ce clip une exposition significative pendant un mois et je vous promets que vous verrez le résultat. Sinon, vous pouvez reconsidérer mon emploi. »¹ Kurt St. Thomas, un programmeur de WFNX, une radio commerciale de Boston, clame d'ores et déjà que ce single, que l'autre Kurt a gravé d'une voix imbibée de sirop à la codéine et de Jack Daniel's, va changer le visage de la musique. Enregistrées au printemps 1990 avec le précédent batteur du groupe, Chad Channing, mais avec déjà le même producteur, Butch Vig, les premières sessions des morceaux de *Nevermind* ont beaucoup circulé dans l'industrie: elles qui devaient nourrir un deuxième album pour Sub Pop ont finalement servi de carte de visite au groupe pour négocier son contrat chez Geffen. De Seattle à Olympia, le mixage final se propage et se partage depuis largement dans les milieux musicaux du nord-ouest: avant même d'être l'un des disques de la rentrée lors de sa sortie officielle, le 24 septembre 1991, *Nevermind* y est celui de l'été sous la forme de copies de copies de copies du pressage test – le journaliste Charles R. Cross, une figure de la scène de Seattle, retrouvera ainsi une cassette pirate de sa main chez de parfaits inconnus plus de dix ans après. À tel point que lors de la fête de lancement, début septembre, chez Beehive Music & Video, un disquaire de Seattle, les gamins campés à quelques centimètres des musiciens connaissent déjà toutes les paroles par cœur.



« Smells Like Teen Spirit » a été pensé comme la fusée éclairante partie tracer le chemin, comme un appât pour le public alternatif, tel ce billet qui hameçonne un bébé plongé dans une piscine sur la pochette de *Nevermind*. Geffen garde ce qu'il croit sa plus grosse cartouche commerciale, le plus pop « Come As You Are », en réserve pour une deuxième salve ciblant un public élargi. Charles

1. Craig Marks et Rob Tannenbaum, *I Want My MTV: The Uncensored Story of the Music Video Revolution*, Dutton, 2011.

R. Cross, lui, pense que le tube du disque est plutôt « Lithium », autre morceau taillé dans le patron d'un couplet faussement apaisé et d'un refrain enragé. Il soulève l'incrédulité des membres de Nirvana en pronostiquant que l'album se vendra, comme le récent *Goo* de Sonic Youth, à cent mille exemplaires. Chez Geffen, on regarde avec des yeux ronds les quelques optimistes qui prédisent un futur disque d'or d'ici un an, soit cinq fois plus d'exemplaires vendus, et on est tout prêt à parier l'inverse avec eux. Plutôt qu'en grand, le label fait les choses en moyen, avec une campagne promotionnelle ciblant pour l'essentiel la presse alternative et un premier pressage américain limité à un peu plus de quarante-six mille copies : à titre de comparaison, les deux albums publiés simultanément par les Guns N' Roses mi-septembre 1991, *Use Your Illusion I* et *II*, se vendent alors à vingt-trois mille exemplaires, soit la moitié de ce chiffre, la nuit de leur sortie et pour une seule chaîne de disquaires, le réputé Tower Records. Slim Moon, du label indépendant Kill Rock Stars, se souvient qu'à Olympia, fin août, « les gens étaient encore stupéfaits que Nirvana ait signé avec une major. Je ne connaissais personne qui disait "Oh, ce sont les prochains Guns N' Roses". Personne ne disait quelque chose de ce style. On croyait juste que ça serait un autre album de la catégorie "succès modéré d'un groupe punk rock pour une grande maison de disques", ce genre-là. »¹ On l'a parfois un peu oublié dans le souvenir d'un album devenu un passage obligé de toutes les anthologies mais le triomphe de Nirvana n'était pas joué d'avance : si l'été 1991 a donné le sentiment avec le succès de Lollapalooza, festival itinérant lancé par le groupe Jane's Addiction en guise de tournée d'adieu, que « quelque chose [...] grondait au pied des barricades », selon l'expression du critique britannique Simon Reynolds, « personne ne s'attendait à ce que les murailles s'effondrent »². En 1990, pour la première fois depuis longtemps, aucun groupe de rock n'avait

1. Mark Baumgarten, *Love Rock Revolution: K Records and the Rise of Independent Music*, Sasquatch Books, 2012.

2. Simon Reynolds, *Bring The Noise: 20 Years of Writing About Hip Rock and Hip-Hop*, Faber & Faber, 2007 ; traduction française par Charles Recoursé : *Bring the noise. 25 ans de rock et de hip-hop*, Au diable vauvert, 2013.

réussi à se frayer un chemin en tête des charts albums hebdomadaires, dominés par le rappeur MC Hammer et la fraude Milli Vanilli¹, par la chanteuse irlandaise Sinéad O'Connor et le boy band New Kids on the Block. La rébellion ne semblait pas s'incarner dans le rock à guitares mais plutôt dans le hip-hop du *Fear Of A Black Planet* de Public Enemy ou du *Niggaz4Life* de N.W.A. Quand le magazine *Spin* se lance, juste avant la sortie de *Nevermind*, dans une pittoresque et incertaine odyssée estivale « à la recherche de l'âme du rock'n'roll », ses journalistes livrent, d'Indianapolis à Tampa, de Tulsa à Anchorage, de Greenville à Rapid City, de la Nouvelle-Orléans à Casper, le portrait impressionniste d'une Amérique où les jeunes locales dansent sur Vanilla Ice et Paula Abdul en boîte de nuit, où des pères de fraîche date font remuer la Floride sur du métal satanique, où des aspirants musiciens ne se voient pas d'avenir dans leur ville et réfléchissent à la quitter². Le voilà, en apparence, la *teen spirit* de l'été 1991.



Le titre même de ce premier single, qui pourrait laisser croire à une proclamation adolescente, à l'appel aux armes de toute une génération, se révèle profondément ambigu. Une nuit d'août 1990, Cobain, alors en couple avec Tobi Vail, et Kathleen Hanna, la chanteuse de Bikini Kill, s'amuse, bien imbibés au whisky canadien, à taguer les murs d'un faux centre d'avortement d'Olympia – en réalité, un établissement ayant pour but

de décourager les femmes enceintes d'y avoir recours – de slogans à la peinture rouge comme « GOD IS GAY » et « FAKE ABORTION CLINIC, EVERYONE ». Ils rentrent ensuite picoler chez l'une puis chez l'autre, où Hanna écrit au feutre sur les murs « Kurt smells

1. Brièvement numéro un des charts albums américains début 1990, après avoir décroché trois singles numéro un, ce duo franco-allemand est forcé d'admettre à la fin de l'année qu'il ne chante pas sur ses propres disques.

2. Collectif, « In search of the soul of rock'n'roll », *Spin*, août 1991.

like Teen Spirit » avant de s'effondrer pour quelques heures de sommeil pré-gueule de bois. Ce Teen Spirit-là se griffonne en majuscules car plutôt qu'un hypothétique esprit de la jeunesse, il s'agit d'un nouveau déodorant de la marque Mennen dont la chanteuse a aperçu la publicité à la télévision. « Riot grrrl », « Teen spirit » : entre art et commerce, communauté et industrie, révolte et consumérisme, au moins dix ans de débats et de tensions alors résumés, bientôt ravivés, par ces deux slogans.

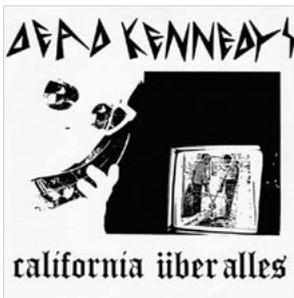
« APOCALYPSE NOW, VOTEZ BIAFRA »

Le 19 août 1991, veille du début de l'International Pop Underground Convention et jour même du décollage de Nirvana pour sa tournée européenne, un coup d'État tente, dans l'URSS agonisante, de déposer Mikhaïl Gorbatchev. En 1989, Kurt Cobain et ses complices avaient déjà rallié Berlin en van pour y donner un concert au surlendemain de la chute du Mur, se faisant ravitailler au passage en fruits par des Ouest-Allemands désireux de nourrir leurs voisins de l'Est. Le monde change, son rock avec lui. Dans le film *1991: The Year Punk Broke*, qui documente cette tournée estivale, Thurston Moore, le guitariste et chanteur de Sonic Youth, théorise plaisamment ces courts-circuits entre musique et politique: « Nirvana et nous, et tous ces autres groupes avec lesquels nous jouons, lançons un défi à nos parents, un défi à l'administration Bush, un défi au KGB qui a renversé Gorbatchev ce matin... Dieu sait à quoi ressemblera le futur. Et ce futur, pour nous, est un défi. Nous disons: qu'ils aillent se faire foutre! » Les républicains, qui tiennent solidement la Maison-Blanche depuis 1981, y paraissent alors encore bien installés: aurolé de l'effondrement des dominos communistes et de son action lors de la première guerre du Golfe, le Président George H.W. Bush recueille plus de 70 % d'opinions favorables dans les sondages. Dans le camp d'en face, où on ne se doute pas encore qu'il descendra à moins de 30 % d'ici la présidentielle 1992, on ne se bouscule pas pour le défier. Comme l'écrira l'essayiste Jeff Gordinier, « acheter alternatif en 1991, c'était comme voter pour les

ALTERNATIVE NATION

démocrates en 1991. Vous étiez tellement accoutumé à perdre que vous aviez internalisé l'attente de l'échec. »¹ Si un certain nombre de dirigeants, dont le gouverneur de l'Arkansas Bill Clinton, explorent alors une candidature aux primaires, plusieurs poids lourds du parti ont d'ores et déjà décliné l'aventure et les démocrates commencent à s'inquiéter de l'absence sérieuse... d'alternative.

Une semaine après le rassemblement d'Olympia, l'ancien gouverneur de Californie Jerry Brown annonce sa candidature en champion des déshérités, clamant notamment qu'il n'acceptera aucun don de plus de 100 dollars. Privé de mandat électif depuis près de dix ans, parti un temps étudier le bouddhisme au Japon, il promet « une campagne en forme d'insurrection contre un leadership sclérosé qui refuse de remettre sur pied une véritable démocratie, un système politique vigoureux, ou est incapable de le faire »². En 1992, Kurt Cobain et son épouse Courtney Love apportent une contribution financière à sa campagne, finalement infructueuse mais qui le voit émerger comme le plus sérieux rival de Bill Clinton pour l'investiture démocrate sur la route de son accession à la Maison-Blanche. Les punks les plus connus d'Amérique au soutien d'un candidat, le symbole est ironique, et encore plus s'agissant d'un élu dont le nom a servi d'épouvantail à un des singles les plus



marquants du rock alternatif émergent. En juin 1979, Jerry Brown a été la cible de « California über alles », un pavé balancé par les Dead Kennedys, jeune groupe qui a rallumé la mèche punk vendue l'année précédente par les Sex Pistols quand ces derniers ont quitté devant lui la scène de leur ultime concert, au Winterland de San Francisco, sur un pied de nez ricanant : « Ha ha ha, jamais

1. Jeff Gordinier, *X Saves the World: How Generation X Got the Shaft but Can Still Keep Everything from Sucking*, Viking Adult, 2008.

2. Robert Reinhold, « Ex-California governor to seek the presidency », *The New York Times*, 4 septembre 1991.

eu le sentiment de vous faire avoir? » D'un phrasé théâtral, le chanteur Jello Biafra y cauchemarde une Amérique devenue une molle dictature hippie et méditative dirigée par Brown: « *I am Governor Jerry Brown/My aura smiles and never frowns/Soon, I will be President/Carter power will soon go away/I will be Führer one day/I will command all of you/Your kids will meditate in school* »¹. Quand il lance le mot « *President* », Biafra le prononce *peurayzzzzzzident*, ridiculisant d'un ton grinçant les ambitions de sa cible, déjà candidat malheureux à l'investiture démocrate en 1976 et prêt à doubler ses pertes en 1980.

Avant de s'installer à San Francisco, le berceau des écrivains beat et de l'extase psyché de Haight-Ashbury, le chanteur, de son vrai nom Eric Boucher, a grandi à Boulder, dans le Colorado, ville progressivement colonisée par les hippies. Lui est contre les hippies, mais tout contre: il considère qu'ils ont oublié leur esprit originel, celui du combat pour les droits civiques et contre la guerre du Vietnam, dont les images l'ont marqué au fer rouge durant son enfance. Il leur reproche d'avoir trahi le potentiel libérateur de leur utopie, d'avoir cessé de déranger pour se ranger, pour s'enfermer dans l'accomplissement personnel, dans la jouissance privée, dans la commercialisation de leurs idéaux. Il n'en peut plus de les entendre reprocher aux punks leur ton trop dur, de leur demander qu'ils se détendent: « Pour moi, se détendre, c'était un aller simple pour l'apathie et le fascisme », explique-t-il². Cinq mois après la sortie de « *California über alles* », Biafra se présente au poste de maire de San Francisco, laissé vacant par l'assassinat l'année précédente du maire George Moscone, qui a aussi coûté la vie au conseiller municipal et militant des droits des personnes homosexuelles

1. « Je suis le gouverneur Jerry Brown/J'ai une aura éclatante qui jamais ne se dissipe/Bientôt, je serai Président/Le pouvoir de Carter s'évanouira/Je serai Führer un jour/Je vous dirigerai tous/Vos enfants méditeront à l'école ».

2. Dorian Lynskey, *33 Revolutions Per Minute: A History of Protest Songs, from Billie Holiday to Green Day*, Ecco, 2011 ; traduction française par Nicolas Guichard: *33 révolutions par minute. Une histoire de la contestation en 33 chansons*, vol. 2, Éd. Payot & Rivages, 2012.

Harvey Milk. Sa campagne diffuse des badges portant le slogan à double sens « *A public official is only as good as his record* »¹, qui laisse entendre qu'il n'y a pas loin du musicien au candidat, ou tente de rallier les électeurs d'un « *Apocalypse now, vote Biafra* » suintant le napalm et l'angoisse existentielle – c'est l'année où le chef-d'œuvre du même nom de Francis Ford Coppola repart couvert d'or de Cannes. Avec son programme proposant notamment la légalisation des squats, l'élection des policiers et l'obligation du port du costume de clown pour les hommes d'affaires, Biafra n'est pas élu mais ses 3,79 % des suffrages (près de six mille six cents voix, quand même, soit plus que certains candidats qui ont dépensé bien davantage que lui) participent à forcer la tenue d'un second tour dont émerge victorieuse la maire par intérim, la démocrate Dianne Feinstein².

« California über alles » comme la campagne Biafra satirisent avec jubilation un progressisme américain en plein marasme, en plein malaise. Ce dernier mot, sans être lâché, transpire par tous les pores d'un discours de Jimmy Carter, le 15 juillet 1979, d'ailleurs resté dans l'histoire sous le surnom de *malaise speech*. Le président des États-Unis y creuse sa tombe électorale en expliquant aux Américains qu'ils « manquent de confiance et d'un esprit de communauté », au crépuscule d'une décennie qui a vu s'enchaîner l'enlisement dans le conflit vietnamien, le scandale du Watergate, deux chocs pétroliers et, très bientôt, l'invasion de l'Afghanistan par l'URSS et la prise d'otages de l'ambassade américaine à Téhéran par des étudiants fanatisés par le régime de l'ayatollah Khomeiny. En 1976, Biafra a voté pour Carter, trop heureux, raconte-t-il, d'adresser un doigt d'honneur au Président déchu Richard Nixon et à son héritier Gerald Ford. C'est la dernière fois qu'il choisit pour président un candidat d'un des deux principaux partis.

1. Expression qu'on peut aussi bien traduire par « Un candidat ne vaut que par son bilan » que par « Un candidat ne vaut que par son disque ».

2. Biafra se présentera ensuite en 2000 à l'investiture du Green Party pour l'élection présidentielle, avec l'activiste condamné à mort Mumia Abu-Jamal comme potentiel vice-président, mais perdra très largement contre Ralph Nader.

REAGAN ÜBER ALLES

De ce malaise émerge notamment un courant musical, un peu plus au sud de la Californie, auquel les Dead Kennedys participent à leur façon, un peu moins adolescente et un peu plus acide : le hardcore. Une musique frénétique, du Ramones sous speed, ou plutôt *encore plus* sous speed, également influencée par le style prolétaire de la scène Oi! britannique et mitraillée par de jeunes banlieusards considérés comme des ploucs par les punks de Los Angeles, même si les deux scènes finissent imbriquées dans le classique documentaire *The Decline of Western Civilization* (1981). Ses auteurs cherchent à libérer à nouveau une énergie punk que l'industrie tente de canaliser, à la même époque, dans les angles légèrement arrondis d'une new wave vue comme mercantile. Parmi ces pionniers du hardcore, se trouvent notamment « quatre mecs banals venus d'une cité balnéaire endormie : un opérateur et assembleur radio amateur ; un étudiant reconverti en représentant en tables de billard ; un type qui se sentait à l'étroit dans un magasin de disques où on ne l'autorisait à écouter qu'un éventail de disques "easy listening" [...] ; et un personnage qui gagnait sa vie en vendant de la drogue sur la jetée d'Hermosa Beach et à ses amis lors des fêtes le vendredi et le samedi »¹. Celui qui parle est l'un des quatre, Keith Morris, le chanteur d'un nouveau groupe baptisé Panic qui, début 1978, enregistre dans un studio installé au-dessus du vacarme d'un bar une poignée de titres frénétiques, deux minutes maximum, moitié moins quand c'est possible. Son guitariste, Greg Ginn, a fondé à l'adolescence Solid State Tuners, une entreprise à succès de vente par correspondance d'équipements radio de la seconde guerre mondiale. Et si le punk s'avérait une continuation de la guerre par d'autres moyens ? Quand il s'agit de sortir ces morceaux et que les labels locaux font traîner l'affaire, Ginn compulse l'annuaire pour trouver une usine de pressage de vinyles, fait éditer à ses frais un millier de copies de l'EP *Nervous Breakdown* et transpose le sigle de son entreprise : SST Records est

1. Keith Morris, « Bring on the guinea pigs », in Don Snowden (éd.), *Make the Music Go Bang! : The Early L.A. Punk Scene*, St. Martin's Griffin, 1997.



né. Le groupe s'installe dans une église baptiste abandonnée qui fait à la fois office de logement à bas prix et de local de répétition. Le jeune frère de Ginn, Raymond, lui dessine un logo et une pochette et adopte pour l'occasion l'alias sous lequel il fera carrière comme dessinateur, Raymond Pettibon. Le nom Panic étant déjà pris, il en suggère un autre, Black Flag, hommage au drapeau noir de l'anarchie et de la piraterie et aussi réfé-

rence à une marque d'insecticide, ce qui ne gâche rien pour une formation qui entend décaper le punk embourgeoisé et la new wave arriviste: on la voit un jour interrompre un showcase du Britannique Adam Ant chez un disquaire de Los Angeles armée de tracts « *Black Flag kills ants on contact!* ». Une ambition partagée dans des termes proches par les Dead Kennedys cette même année 1979:

« Nous ne sommes pas un groupe, nous sommes une maladie. D'abord, nous infiltrons votre colonne vertébrale tel un ver solitaire. Des tumeurs se propagent et dissolvent les squelettes préfabriqués des dégâts scolaires et des conventions sociales. Vous devenez alors prêt à frapper notre société de termites là où c'est le plus nécessaire et de la façon que vous jugez la plus appropriée. Réfléchissez par vous-même. Vous n'êtes plus en phase terminale. »¹

À peine sorti de l'adolescence, un fan de musique bombe ce nom de Black Flag, une nuit de 1985, à la peinture argentée et noire sur une fresque de sa ville à la gloire des dinosaures Pink Floyd. Kurt Cobain, comme beaucoup d'autres, a vu la lumière dans l'œuvre des pionniers du hardcore, découverte grâce à un camarade de lycée, Buzz Osborne des Melvins: « C'était comme un son qui serait venu d'une autre planète. Il m'a fallu plusieurs jours pour

1. Anonyme, « Profiles », *Damage*, octobre 1979.

m'en remettre. »¹ Et cette planète SST, dans la première moitié des années quatre-vingt, n'est pas isolée mais fait partie d'un système sol(id)aire de labels, de publications, de salles. À Los Angeles, Lisa Fancher, une jeune journaliste passée par le fanzine, label et disquaire Bomp!, a l'impression de devenir « Cecilia B. DeMille »² le jour où elle tient en main le premier EP de son propre label, Frontier Records, créé pour sortir les disques des groupes non signés qu'elle interviewe. Deux jeunes musiciens recrutés par SST, Mike Watt et D. Boon des Minutemen, lancent le leur, New Alliance Records, avec leur complice Martin Tamburovich: leur devise, « Sortons des disques que personne d'autre ne publiera! », les conduit notamment à éditer *Land Speed Record*, le premier album d'un groupe de hardcore de Minneapolis, Hüsker Dü. Un disque que le principal label indépendant de la ville, Twin/Tone Records, rejeton du couru disquaire local Oar Folkjokeopus, renâclait à publier. À Washington, D.C., Ian MacKaye et Jeff Nelson, alors bassiste et batteur d'un groupe hardcore inspiré par Black Flag, les Teen Idles, fondent Dischord Records pour sortir le premier, et seul, disque de leur groupe, puis ceux de leur nouvelle formation, Minor Threat. À New York, Gerde's Folk City, le club de Greenwich Village où Bob Dylan a fait ses débuts, accueille chaque semaine Music for Dozens, trois concerts de groupes indépendants pour 3 dollars l'entrée, organisés par le journaliste Michael Hill et Ira Kaplan, futur chanteur de Yo La Tengo. Une de leurs connaissances, Gerard Cosloy, fondateur à l'adolescence de l'acerbe fanzine *Conflict*, arrête, lui, ses études pour assurer la gestion quotidienne de Homestead Records, un label de Long Island créé par le distributeur Dutch East India Trading. À Lansing, dans le Michigan, deux fans de punk, Tesco Vee et Dave Stimson, convertissent leur fanzine *Touch and Go* en un label du même nom, ensuite repris en main et implanté à Chicago par le musicien Corey Rusk. À Olympia, Calvin Johnson entend défendre la musique du nord-ouest et cet objet artisanal et partageur qu'est

1. Michael Azerrad, *Come As You Are: The Story of Nirvana*, Three Rivers Press, 1993; traduction française par François Gorin: *Nirvana*, Lieu commun, 1994.

2. David Ensminger, *Left of the Dial: Conversations with Punk Icons*, PM Press, 2013.

la cassette, vocation symbolisée par le logo qu'il imagine en 1982 pour K Records : un bouclier.

L'énumération de ces planètes, chaudes ou froides, qui se rêvent géantes ou préfèrent rester naines, pourrait continuer à l'infini. Elles orbitent au son d'un punk caféiné qui tressaute et castagne (le hardcore), d'un mélange de punk et de country ou de rockabilly *fifties* (les scènes cowpunk et punkabilly), d'une pop obsédée par les idéaux d'autonomie et de diversité (le love rock d'Olympia), d'une exploration à la fois érudite et intransigeante des *sixties* psychédéliques (la scène Paisley Underground californienne), d'une variation dissonante, expérimentale et savante sur le punk (la no wave new-yorkaise) ou encore d'une litanie bruitiste et démembrée (le noise rock). À chaque fois, en cette première moitié des années quatre-vingt, le message (qu'il soit bruyant, frénétique, rêveur ou nostalgique) et le médium (libre, fauché, inventif, motivé par l'éthique do it yourself) marchent main dans la main : à nouveaux sons, nouveaux moyens de les diffuser. « Quand Calvin a lancé K Records, il faisait autant la promotion du médium que de la musique », se souvient en 2012 Bret Lunsford, un des membres de Beat Happening. « Cela avait en partie à voir avec l'idée d'accès libre : "Hé, maintenant que tout le monde est équipé pour mener cette révolution contre l'ogre mercantile, allez vous acheter des cassettes vierges, enregistrez-vous dans votre salon et sortez le tout !" Cette démocratie décentralisée et expressive était inspirante. »¹

Quand il s'agit de sortir « California über alles », les Dead Kennedys font comme beaucoup d'autres et lancent leur propre label, Alternative Tentacles. « Quand nous avons été approchés par plusieurs labels, nous avons répondu : "Eh bien, l'argent n'est pas le plus important, nous voulons le contrôle artistique." Et leur réponse était : "Bien sûr que vous pouvez avoir le contrôle artistique, du moment que vous changez de nom." Tu parles d'un

1. Mark Baumgarten, *Love Rock Revolution: K Records and the Rise of Independent Music*, Sasquatch Books, 2012.

contrôle artistique! », moque Biafra¹. À l'été 1981, le groupe choisit, sur un EP sardoniquement intitulé *In God We Trust, Inc.*, de reprendre son premier single en l'affublant d'un nouveau titre: « California über alles » devient « We've Got A Bigger Problem Now ». Le discours a légèrement changé. Le personnage principal, qui a lancé sa carrière politique en attaquant bille en tête la fronde du campus de Berkeley et en délogeant en 1966 Pat Brown, le père de Jerry, de son poste de gouverneur de Californie, aussi: « *Human rights will soon go 'way/I am now your Shah today/Now I command all of you/Now you're going to pray in school/I'll make sure they're Christian too* »².



Exit Jerry Brown: cet homme préside non pas aux destinées de la Californie mais du pays tout entier depuis six mois. Il s'appelle Ronald Reagan.

« BIENVENUE EN 1984 »

Côté pile, le début des années quatre-vingt marque, aux États-Unis comme au Royaume-Uni, le triomphe d'un néolibéralisme dérégulateur accouplé à un ton martial en matière de politique étrangère qui s'incarne dans la lutte contre l'« Empire du mal » menée par l'occupant de la Maison-Blanche. Le tout est assorti à la montée d'un conservatisme moral rigide symbolisé par la revendication appuyée de prétendues *family values* (anti-gays, anti-féministes, anti-avortement) et par l'émergence médiatique de télévangélistes comme Pat Robertson, Jerry Falwell ou Jim Bakker, le fondateur

1. Donny the Punk, « The Dead Kennedys' state of confusion », *Spin*, février 1986.
2. « Les droits de l'homme disparaîtront bientôt/Maintenant, je suis votre Shah/Je vous commande tous/Vous allez prier à l'école/Je m'assurerai qu'elles aussi sont chrétiennes ».

du parc d'attractions chrétien Heritage USA. Une Amérique où, accusent en 1980 les Minutemen, rôde le fantôme de Joe McCarthy, auquel Reagan a apporté un coup de pouce pendant la chasse aux sorcières en tant que président de la Screen Actors Guild: « *Can you point your finger? Can you prove your loyalty?* »¹ Car côté face, ces années dominées par les « gagnants », en musique comme en politique, sont aussi le théâtre, sur fond d'une contestation musicale affirmée, d'un activisme intense, par exemple en faveur du gel des armements nucléaires ou contre l'interventionnisme américain en Amérique latine. L'heure de gloire de Madonna et Michael Jackson est également, de manière plus discrète, celle d'un archipel d'artistes qui, du rock alternatif au hip-hop, contestent le jeu ainsi que ses règles, bien décrit par l'historien Bradford Martin:

« Si cette décennie reste connue pour l'ascendant pris par les conservateurs et la popularité personnelle de Reagan, il a existé d'autres années quatre-vingt durant lesquelles l'opposition a joué un rôle clef. [...] Les sous-cultures musicales noires et blanches se sont développées en s'opposant, et souvent en cherchant la confrontation, en défiant courageusement le statu quo politique et économique et en créant des brèches dans la culture dominante à la fin de la décennie. [...] L'accent mis par les médias nationaux sur le récit simple d'une fierté patriotique retrouvée, d'un retour aux valeurs traditionnelles après la permissivité des années soixante et soixante-dix et d'une histoire d'amour avec un Président télégénique et charismatique a obscurci un narratif plus complexe, une "histoire secrète" de l'imbrication des élans progressistes de cette décennie. »²

1984, année mythifiée bien avant que ne sonnent les douze coups de minuit de la fin 1983 (« *Now it's nineteen eighty-four* », clamait « California über alles »), marque l'apogée conflictuel et fusionnel de l'un comme de l'autre, de Big Brother et de la flamme de résis-

1. « Pouvez-vous vous faire accusateur? Pouvez-vous prouver votre loyauté? » (« Joe McCarthy's Ghost »).

2. Bradford D. Martin, *The Other Eighties: A Secret History of America in the Age of Reagan*, Hill and Wang, 2011.

tance de Winston Smith, nom de pinceau emprunté à George Orwell par l'artiste qui imagine les pochettes des Dead Kennedys. Tracts et meetings musicaux, comme la tournée Rock Against Reagan lancée en 1983 par plusieurs groupes hardcore ou les manifestations punks de la convention démocrate de San Francisco, n'y font rien : au son optimiste du slogan « *It's morning again in America* » et à l'issue d'une campagne de réélection lancée depuis Orange County, bastion du hardcore, le Président sortant remporte une victoire écrasante contre l'ancien vice-président Walter Mondale et un parti déboussolé par la défection des « Reagan Democrats » et sa faiblesse de plus en plus marquée dans ses anciens bastions du Sud. Il récupère musicalement tout ce qu'il peut des triomphes de l'année, de Michael Jackson (dont le *Thriller* termine deux années de suite en tête des charts albums et est officiellement proclamé au printemps 1984, dans la foulée du célèbre clip de John Landis, l'album le plus vendu de tous les temps) à, bien contre le gré de ce dernier, Bruce Springsteen et son *Born In The U.S.A.*

Mais 1984 est aussi l'année où triomphe une contre-Amérique au rythme d'une poignée de classiques. Deux d'entre eux viennent de la Californie de Reagan, *My War* de Black Flag et *Double Nickels On The Dime* des Minutemen. Pour promouvoir ce double album, ces derniers sacrifient au rituel d'une tournée marathon baptisée Campaign Trail dont le logo représente l'Oncle Sam et deux hommes masqués d'effigies des deux grands partis, l'éléphant républicain en position dominante derrière l'âne démocrate accroupi. Quelques mois après, on les voit emprunter, pour le clip de leur « *This Ain't No Picnic* », des images d'un film de propagande de la seconde guerre mondiale où un jeune et fringant Ronald Reagan



bombarde le terrain vague où ils se produisent. Les deux autres classiques de ce carré d'as, *Let It Be* des Replacements et *Zen Arcade* de Hüsker Dü, arrivent eux du Minnesota de l'adversaire de Reagan, Walter Mondale, État qui complète cette année musicale fastueuse du *Purple Rain* de Prince. Quatre disques de groupes concurrents mais aussi amis et alliés, même si pas alignés, qui ont tous débuté dans la mouvance hardcore mais montrent qu'il y a une vie après le genre, au-delà de ses fondations étroites. « Le punk primal, c'est dépassé », résume l'année suivante le journaliste de *Rolling Stone* Michael Goldberg. « Les meilleurs punk rockers américains ont évolué. Ils ont appris à jouer de leurs instruments. Ils ont découvert les mélodies, les solos de guitare et des paroles qui vont plus loin que les slogans politiques braillés. Certains d'entre eux ont même découvert le Grateful Dead. » Dans les locaux de SST, Greg Ginn lui confie avoir l'impression qu'une certaine liberté et une ouverture d'esprit caractéristiques des années soixante ont été remplacées par « un nouveau puritanisme » : « Il est temps de se montrer plus souples. Beaucoup de trucs des *sixties* étaient importants. »¹

Aller au-delà de la *tabula rasa* du hardcore, tel est le défi auquel se confrontent de nombreux artistes en ce milieu des années quatre-vingt. Les Replacements aiment alors rendre fou le public des groupes hardcore avec qui ils partagent l'affiche d'un concert en ne jouant, certains soirs, que des ballades et des morceaux country. Deux jeunes musiciens de Boston, Charles Thompson, *alias* Black Francis, et Joey Santiago, déposent eux une petite annonce en forme d'oxymore apparent, « Recherche bassiste aimant Hüsker Dü et Peter, Paul & Mary », qui les amène à recruter Kim Deal au sein des Pixies débutants. Dans le même Massachusetts, le groupe Deep Wound choisit, après une tournée passée à écouter du Bob Dylan et du Neil Young, de se lancer dans une nouvelle carrière et un nouveau son sous le nom Dinosaur, bientôt flanqué d'un Jr. : comme le chantera à la fin de la décennie l'un de ses membres, Lou Barlow, sous la bannière d'un autre groupe, Sebadoh, lui et ses collègues se sont mis à fumer de l'herbe et à aimer leur musique

1. Michael Goldberg, « Punk lives », *Rolling Stone*, 18 juillet 1985.

plus lente et plus lourde, « *black magic melody to sink this poser's soul* »¹. À Washington, D.C., où la rébellion du hardcore et l'énergie libératrice du slam ont laissé place à la violence et à l'extrémisme, à un nationalisme et une homophobie débridés, la scène punk se met en quête d'une refondation de l'intérieur, d'une reconstruction communautaire autour d'un activisme intelligent et d'une réflexion sur les enjeux féministes ou écologiques. L'idée débouche, quelques mois plus tard, sur le Revolution Summer de l'été 1985, ouvert le jour du solstice sur un concert de percussions devant l'ambassade d'Afrique du Sud pour protester contre le régime d'apartheid.

Le hardcore est très vite devenu une orthodoxie comme une autre, sacrifiant ses propres pionniers, brûlant ses hérétiques tel Black Flag, subitement dédaigné quand Greg Ginn se lance, horreur suprême, dans des solos de guitare sur *My War*. « Je n'arrive pas à trouver un groupe qui a davantage été accusé de trahison commerciale que Black Flag », écrit le chanteur du groupe, Henry Rollins. « On nous a emmerdés quand on sortait un album parce que les vrais groupes ne sortaient pas d'albums. On était des vendus parce qu'on ne se coupait pas les cheveux, ou parce qu'on avait un morceau lent ou qui durait plus de trois minutes. On était des vendus parce qu'on jouait des instrumentaux en concert. »² Pourtant, aimer et comprendre *My War*, ce disque inspiré par le nouvel intérêt du groupe pour Black Sabbath ou ZZ Top, c'est, témoigne Mark Arm, le chanteur de Mudhoney, un genre de test d'intelligence, une bonne façon de ne pas mourir bête : « Si vous pensiez qu'ils se contentaient de vendre leur âme au diable, alors vous étiez un idiot. »³ C'est saisir que le hardcore n'est pas une

1. « Une mélodie comme une magie noire où engloutir cette âme de poseur » (« Gimme Indie Rock »).

2. Henry Rollins, *Get in the Van: On the Road with Black Flag*, 2.13.61 Publications, 1994.

3. Michael Azerrad, *Our Band Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground, 1981-1991*, Back Bay Books, 2001 ; traduction française par Angélique Merklen : *Our band could be your life. Scènes de l'underground indépendant américain, 1981-1991*, Camion blanc, 2018.

amnésie, que sur sa percée peut s'édifier une autre musique qui irait puiser dans le patrimoine musical américain. Ce qui fait de doubles albums comme *Zen Arcade* et *Double Nickels On The Dime* du « *coffee table hardcore* », selon l'expression du critique Tim Sommer, comme on le dit de ces luxueux livres de photos qui trônent sur les tables basses. Ils constituent des manifestes autant que des albums, explique alors son confrère Robert Christgau, car ils « proclament leurs ambitions en des termes lisibles tout en dissimulant leurs limites » : « Regardons l'Amérique, et on comprend qu'elle éprouve un besoin de contradiction rageuse encore plus grand que lors de l'âge d'or de la négation furieuse, que celui-ci ait eu lieu en 1977, 1980, 1982, peu importe. Et on prend conscience que ces pessimistes enragés réfléchissent, ont des idées ambitieuses. »¹



En cette année 1984, il y a les contradicteurs qui hurlent et ceux qui chuchotent. Eux aussi construisent, en puisant largement dans le patrimoine musical de leur pays, leur contre-Amérique, à quelques milliers de kilomètres de la Californie comme du Minnesota. Après la révélation *Murmur* (surnommé *Mumble*, « marmonnement », par ses plutôt rares détracteurs), les Georgiens de R.E.M. continuent de chanter sur *Reckoning* un

pays oublié et comme perdu dans le brouillard. Sur le nerveux et tendu « *Little America* », suite de vignettes de l'Amérique profonde, une mystérieuse apparition de ce cheval que Caligula, dit-on, nomma consul, sert de prétexte à une évocation du pouvoir du leader sur ses suiveurs. Le chanteur Michael Stipe appelle à l'aide un certain Jefferson (« *Jefferson, I think we're lost* ») auquel il est possible d'accoler plusieurs prénoms ou noms, et bien des significations : Jefferson Holt, le manager du groupe, mais aussi Jefferson Davis, le chef de file des Confédérés pendant la guerre

1. Robert Christgau, « 1984 Pazz & Jop: the rise of the corporate single », *The Village Voice*, 19 février 1985.

civile, ou Thomas Jefferson, l'un des pères fondateurs de la démocratie américaine. À la fin de l'année, voilà le groupe prêt à s'atteler à son troisième album, dont le titre, emprunté à l'époque de l'après-guerre de Sécession, pourrait servir de devise à cette ère post-hardcore : *Fables Of The Reconstruction*.

« NOUS SOMMES D'ATHENS, PAS D'ATLANTA »

Si l'explosion hardcore est notamment partie de la Californie, un des bastions du reaganisme, la révolution alternative a trouvé un de ses lieux de naissance sur les terres de Jimmy Carter, au crépuscule de sa présidence. Et pas n'importe où en Georgie. Quand, en novembre 1983, Jools Holland, le présentateur de l'émission britannique *The Tube*, décrit R.E.M. comme venant « du Sud profond, et je veux dire d'Atlanta, pas Croydon¹ », Stipe le corrige sèchement dès que retentit la dernière note de son premier morceau : « Nous ne sommes pas d'Atlanta, nous sommes d'Athens. » Quelques mois plus tôt, cette ville universitaire distante de cent kilomètres de la capitale de l'État a vu débarquer un photographe du magazine à gros tirage *People*, venu rassembler une quarantaine de musiciens devant le mémorial de la Confédération pour un portrait de groupe illustrant un article sur la vitalité de la scène locale depuis cinq ans. L'University of Georgia attire dans la région les talents bohèmes, leur offre l'espace et le temps pour répéter et les mentors pour tracer le chemin, tel ce professeur qui, durant ses cours de dessin, a pris l'habitude de jouer à fort volume pendant une quinzaine de secondes les Ramones ou Blondie pour doper l'inspiration de ses étudiants. Comme dans le cas de Black Flag, une église épiscopaliennne abandonnée et reconvertie en appartements sur Oconee Street, « un trou à rats pourri et délabré où seuls des étudiants, vraiment, pouvaient être poussés à vivre », selon le guitariste Peter Buck², sert à la fois de logement, de lieu

1. Le quartier le plus au sud de Londres.

2. Parke Puterbaugh, « R.E.M.'s southern rock revival », *Rolling Stone*, 9 juin 1983.

de répétition et de salle de concerts à certains aspirants musiciens. C'est là, sur un autel faisant office de scène improvisée, que Michael Stipe, Mike Mills, Bill Berry et lui donnent leur premier concert devant trois cents personnes à l'occasion d'une fête d'anniversaire, le 5 avril 1980, trois mois seulement après leur première répétition. Ils songent alors à s'appeler les Twisted Kites, jouent pas mal de reprises qui trahissent leur goût pour le proto-punk et le punk tout court, du « There She Goes Again » du Velvet Underground au « God Save The Queen » des Sex Pistols. Deux ans plus tôt, les B-52's ont mis Athens sur la carte avec leur premier single « Rock Lobster », publié sur le label indépendant d'Atlanta DB Records, puis ont été immédiatement débauchés par la major Warner. Ils ont, selon les mots d'un observateur local, Rodger Lyle Brown, « volé le feu à New York City, l'Olympe de la culture américaine, l'ont ramené à Athens où ils ont incendié la boogie et le blues sudiste, puis l'ont sorti des clubs et ont amorcé le nouveau truc à la mode depuis les lieux underground »¹. Partis à la conquête de New York, les B-52's ont transmis le flambeau à d'autres groupes qui se produisent dans de nouvelles salles ou autour des fûts de bière des soirées étudiantes. Ils s'appellent Pylon, les Side Effects, Love Tractor, les Method Actors ou encore les ex-futurs Twisted Kites qui, deux semaines après leur premier concert, se font définitivement un nom : R.E.M.

Athens devient le symbole d'une époque où l'avenir du rock ne se joue pas seulement dans les clubs de Manhattan ou sur le Strip de Los Angeles. En février 1982, *Sub Pop* publie ainsi un atlas des compilations régionales et des fanzines locaux en détournant une carte des subdivisions géographiques de la défense civile américaine, comme si chaque scène locale constituait un bastion militaire en puissance². « J'ai créé *Sub Pop* parce que je croyais aux spécificités locales », résume simplement, trente ans plus tard, le

1. Rodger Lyle Brown, *Party Out of Bounds: The B-52's, R.E.M., and the Kids Who Rocked Athens, Georgia*, Plume, 1991.

2. Bruce Pavitt, « Regional compilations and fanzines central intelligence », *Sub Pop*, février 1982.

fondateur, Bruce Pavitt, de ce fanzine appelé à un jour se convertir en label¹. Le rock alternatif fait la fierté des métropoles régionales ou des petites villes universitaires tout autant que des deux pôles magnétiques qui attirent à eux le monde entier: Athens, donc, mais aussi Austin (Texas), Minneapolis (Minnesota), Louisville (Kentucky), Winston-Salem (Caroline du Nord) ou même, encore plus improbable, Hoboken (New Jersey), brièvement rebaptisée « nouvelle Liverpool » au début des années quatre-vingt quand y émerge une enthousiasmante scène power pop. Les critiques rivalisent d'ingéniosité dans la recherche d'une étiquette qui fasse écho à cette floraison. Au *Village Voice*, Robert Christgau tente, sans grand succès, d'imposer le terme *amerindie* pour désigner ce « réseau de labels "alternatifs", de salles de concerts, de disquaires et de radios qui s'est développé avec le post-punk américain »², tandis que son confrère Tom Carson ramène dès 1980 d'un séjour chez un camarade de fac à Louisville l'idée d'un « rock régional »: il postule que « [ses] différents genres [...] forment en réalité, dans leur fragmentation, une même musique – le produit artistique d'une culture banlieusarde de l'après-guerre susceptible de s'étendre partout, et qui le fait », et ce grâce à des groupes qui se voient « comme une alternative aux modèles esthétiques imposés de l'extérieur »³. « Alternative », le mot est déjà là, et le sera de plus en plus, beaucoup plus que *amerindie* ou « rock régional ». Le message du punk était: vous pouvez le faire, vous aussi. Le rock alternatif pousse le raisonnement encore un cran plus loin: vous pouvez le faire vous aussi, et là où vous êtes. Car si l'art en général, et la musique en particulier, se nourrissent des échanges et des voyages, ils s'alimentent aussi parfois, souvent, d'un sentiment d'isolement, d'une envie d'autarcie, d'une appartenance communautaire, d'une plongée dans ses racines, d'un fonctionnement tribal, d'un désir de construire pour les siens. R.E.M. surprend

1. Bruce Pavitt, *Sub Pop USA: The Subterranean Pop Music Anthology, 1980-1988*, Bazillion Points, 2014.

2. Robert Christgau, *Christgau's Record Guide: The '80s*, Pantheon, 1990.

3. Tom Carson, « Stop'n'rock: music from the 'burbs », *The Village Voice*, 3-9 décembre 1980.