



HAL
open science

Mise en musique de l'urgence et du nihilisme

Sangheon Lee

► **To cite this version:**

Sangheon Lee. Mise en musique de l'urgence et du nihilisme : le punk hardcore américain des années 1980. 54e Congrès de l'Association française d'études américaines (AFEA 2023) :Voix, Sons, Bruits, Silences, Association française d'études américaines, May 2023, Dijon, France. hal-04128961

HAL Id: hal-04128961

<https://hal.science/hal-04128961>

Submitted on 15 Jun 2023

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

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

Mise en musique de l'urgence et du nihilisme : le punk hardcore américain des années 1980

Université Gustave Eiffel

École doctorale Cultures et Sociétés

Laboratoire Lettres, Savoirs et Arts (LISAA)

Sangheon LEE

Partant de l'hypothèse que l'émergence de la culture musicale dite *punk hardcore* américain à la fin des années 1970 et au début des années 1980 n'était pas seulement le résultat d'une sous-culture de jeunes, mais était, bien plus profondément, liée à une situation psycho-sociale où se trouvait toute la société américaine, je recherche quelle est la nature du lien entre les modalités proprement musicales de cette expression et la situation où elle s'exprimait, en m'appuyant sur deux notions : « urgence » et « nihilisme ».

1. Un vécu en urgence

« *There was a strong sense of **urgency**, like there was gonna be no tomorrow so you had to give it all you got.* », Sal Canzonieri (Rebel Rouser Records, Irvinton, NJ)

« *There was this sense of **urgency** to have something else because arena rock was all there [...], clubs were doing disco and, you know, there was just no place for us misfit.* », Kira Roessler (ex-Black Flag, Los Angeles, CA)

« *We weren't into the fashion as much as we were into the approach and intensity and **urgency**.* », Ian MacKaye (ex-Teen Idles, Minor Threat, Dischord Records, Washington DC)

« *Their [Black Flag] songs are about **urgent** feelings that any punk can relate to.* », Tim Tonooka, interviewer de Black Flag pour le fanzine Ripper.

« *Indeed, there is a sense of **urgency** in the music as the band moves along at a frenetic pace. Further, this **urgency** combines with the dense texture of distorted guitars, screamed vocals, and propulsive drumming to create a powerful sound that is difficult to ignore.* », David B. Easley, PhD thesis.

Tout d'abord, la notion d'« urgence ». Selon la définition des dictionnaires, l'urgence est un « sentiment ou croyance que quelque chose est à traiter immédiatement ». On rencontre en effet ce mot très fréquemment dans ce que disent les musiciens ou les fans du *punk hardcore* américain des années 1980. Ils l'utilisent pour se plaindre du conformisme et de la complaisance qui régnaient dans la vie de la « *suburban middle class* », de la classe moyenne des banlieues résidentielles aisées. En fait, ce conformisme et complaisance de la classe moyenne s'étaient

développés sous l'effet d'une désillusion et une angoisse qui étaient sous-jacentes à tous les domaines de la vie américaine, comme Christopher Lasch en témoignait à cette époque¹, à la suite des événements et des situations qui avaient déstabilisé et même traumatisé les années 1960 : c'est-à-dire, le mouvement des droits civiques, la guerre du Vietnam, puis la chute du libéralisme (au sens du progressisme) ; la désillusion croissante vis-à-vis de la politique, dont le Watergate marque le point culminant ; la crise pétrolière et énergétique ; le problème de l'environnement ; une série d'erreurs diplomatiques, etc., etc. De ce fait, toute valeur de l'existence fut désormais prioritairement mise sur la recherche d'une certaine sérénité psychologique, ainsi que sur la santé physique, choses que l'on pouvait se procurer tout de suite, dès à présent, sans plus compter sur un avenir lointain, parce qu'il est trop incertain. Alors que les attentes de voir un progrès « collectif » dans le futur s'estompaient, l'angoisse de la « survie », et même de la *survie individualiste immédiate* devenait « prioritaire ». On cessait donc de se soucier des générations futures. La conscience historique, celle qui aurait dû faire le lien entre passé, présent et futur, s'affaiblissait, voire disparaissait :

Impending disaster has become an everyday concern, so commonplace and familiar that nobody any longer gives much thought to how disaster might be averted. People busy themselves instead with survival strategies, measures designed to prolong their own lives, or programs guaranteed to ensure good health and peace of mind.

After the political turmoil of the sixties, Americans have retreated to purely personal preoccupations. Having no hope of improving their lives in any of the ways that matter, people have convinced themselves that what matters is psychic self-improvement.

To live for the moment is the prevailing passion—to live for yourself, not for your predecessors or posterity. We are fast losing the sense of historical continuity, the sense of belonging to a succession of generations originating in the past and stretching into the future.

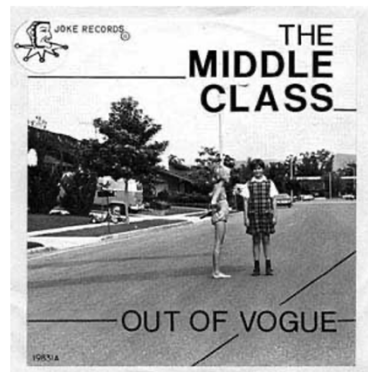
– Christopher Lasch (1979/2018), 12-13.

Le punk américain, et même certains des fondateurs du punk hardcore qui apparurent à la fin des années 1970, émergea d'un ennui, d'un dégoût et d'un mépris envers les mythes et les fantasmes, qui avaient engraisé cette vie de la « suburban middle class » ou brièvement, la « suburbia », qui en fait s'effondraient depuis déjà longtemps. C'est lorsque le néo-conservatisme de Ronald Reagan parvint au pouvoir, dans les années 1980, qu'en réaction le punk hardcore culmina dans ces régions de banlieues, qui manifestaient le mieux ce mode de vie que prônait le Reaganisme. L'un des premiers groupes de punk hardcore se nomma d'ailleurs lui-même « Middle Class », en manière bien sûr d'autodérision (figure ci-dessous).

¹ Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*, reissue with a new introduction, New York/Londres, W.W. Norton & Company, 2018. La première édition sortit aux États-Unis en 1979.

La couverture du premier disque EP,
Out of Vogue, de Middle Class
Mai 1978

L'un des premiers disques du punk
hardcore américain



Alors que la jeune génération punk hardcore des années 1980 et la contre-culture des années 1960 partageaient une même désillusion et une même résistance à la culture middle-class américaine, la seconde génération va aller jusqu'à même rejeter l'idéalisme de son aînée, sous l'effet d'un affaiblissement de toute conscience collective, tant historique que politique : on pourrait donc parler d'un individualisme radical.

« Punk in postsuburbia did not recreate the youth culture revolts of earlier generations, but reflected instead the fragmentation, isolation, and individualism of the 1970s. While earlier punks had wrestled with the leftover ideals of the sixties, hardcore punks rejected them outright. The transition from punk to hardcore, and from the sixties to the eighties, occurred when new punks no longer held out hope for revolution from within or without. », Dewar Macleod (2010), 99.

« Ronald Reagan's victory in the 1980 presidential election may have done more than any other event to revitalize punk and ensure its longevity—non only because punks opposed his conservative politics, but because here was an enemy with a face. Whereas earlier Hollywood punk had aimed its critique at hippies (be they music business executives, laid-back California folkies, or liberal politicians), now hardcore punk named Reagan as public enemy number one. », ibid., 103.

L'ennui, le mépris et, même la répulsion envers la complaisance de la classe moyenne des banlieues dont ils sortaient, furent bien les principaux facteurs qui ont nourri le punk hardcore américain. Pourtant, redisons-le, celui-ci partageait et manifestait ce même sentiment, celui d'ailleurs de toute la société américaine, d'une priorité temporelle du *présent*, conséquence de cette désillusion vis-à-vis du passé qui avait trop déçu. D'où une même incapacité désormais à anticiper aucun avenir : on peut parler d'une « double rupture ».

Autrement dit, ce sont en gros les mêmes conditions psycho-sociales et le même vécu d'une double rupture, qui continuaient de dominer l'ensemble de la société américaine, qui œuvrèrent pour l'émergence du punk, et plus encore du punk hardcore, qui fut sa forme radicalisée, la plus extrême, quoique cette fois de façon plus profonde et moins spécifique. D'où sans doute le fait que c'est la musique du punk hardcore qui fait surgir, spontanément, naturellement, et chez tous, comme si elle en était l'incarnation même, la réalité faite musique, le sentiment d'une urgence absolue. Car elle la manifeste au sein même de sa structure formelle.

2. L'urgence en musique et son historicité

Je propose de distinguer cinq catégories principales pour regrouper les effets uniques de la musique punk hardcore sur le plan horizontal, soit celui de la succession temporelle.

1) Selon les longueurs : la première catégorie est la longueur. Il est rare de trouver une chanson d'une durée supérieure à deux minutes dans le répertoire d'un groupe généralement considéré comme punk hardcore dans les années 1980, comme on peut constater déjà dans le premier enregistrement de ce genre, celui de Black Flag, un groupe fondé en Californie du Sud. Dans la plupart des cas, la durée d'une chanson est d'environ une minute, et il existe de nombreuses chansons de moins de trente secondes.

La première session d'enregistrement de Black Flag (jan. 1978) (Le premier enregistrement du punk hardcore américain)

I=Intro; V=Verse; C=Chorus; L=Instrumental 'Link'; D=Coda; B=Break or Bridge, followed by approximate tempo, number of meters, and lengths of the tracks.

Title	Linear song form	BPM	N° bars	Length
Nervous Breakdown	I(8) V(8) C(9) L(4) V(8) C(9) L(4) V(8) C(9) L(12) D(11)	176	90	2'7"
Fix Me	I(4) V(8) C(4) V(8) C(4) V(8) C(4)	182	40	55"
I've Had It	I(4) V(8) C(4) V(8) C(4) V(8) C(4+8)	174	48	1'20"
Wasted	C(4) V(8) C(4) V(8) C(4)	184	36	51"
Gimme Gimme Gimme	I(4) C(8) V(8) C(8) V(8) C(8) V(8) C(8) B(4) C(8) V(8) C(8)	182	88	2'
I Don't Care	I(6) V(8) C(8) V(8) C(8) V(7)	188	45	58"
White Minority	I(12) V(8) C(8) V(8) C(8) V(8)	182	52	1'9"
No Values	V(16) C(8) V(16) C(8) V(16) C(8) V(14) D(6)	190	92	1'58"

First four songs were released as their first EP *Nervous Breakdown* in October 1979, while the other four later in 1982 as part of a compilation album comprising formerly unreleased songs.



2) Selon les facteurs « sectionnels » : deuxièmement, quand une chanson, qui comporte par définition un certain nombre de répétitions des sections principales, c'est-à-dire, couplets, refrains (ou « refrains fragmentaires² »), est d'une durée extrêmement courte, cela n'est pas seulement dû à sa rapidité, mais aussi au fait que le nombre des mesures que recouvrent ces sections est relativement réduit, ou bien qu'il existe peu de sections instrumentales « intermédiaires » — de pont, de section solo, d'*intro* ou d'*outro* —, telles qu'on pouvait les trouver d'une manière générale entre les paires couplet-refrain de nombreuses chansons rock. Il en résulte par conséquent des répétitions immédiates de paires couplet-refrain qui occupent presque toute la durée d'une chanson.

² Pour la définition de ce terme, voir Chapitre X.

3) Selon la soudaineté de la fin : troisièmement, dans de nombreux cas, par l'absence d'une section finale particulière, qu'on nomme coda, *outro*, conclusion, ou de tout geste même minimal finalisant un morceau, la chanson punk hardcore se termine souvent brusquement au moment exact où se termine le dernier temps du dernier refrain, ou, moins fréquemment, celui du dernier couplet.

Comparaison entre skank beat et blast beat

[skank beat]
♩ = 150-200

[blast beat]
♩ = 140 +

4) Selon *skank beat* / *blast beat* : ensuite, l'utilisation du *skank beat* : *Out Of Vogue* EP (1979) du groupe Middle Class (que je l'ai déjà mentionné), qui est l'un des premiers disques hardcore, contient des chansons qui sont jouées à un tempo beaucoup plus rapide que celles de Black Flag, en ayant pour fondation rythmique un nouveau type de pattern de batterie appelé *skank beat*. Caractérisé par des alternances ultra-rapides (autour de 150 BPM, soit 150 alternances par minute) entre, principalement, la grosse caisse et la caisse claire, le *skank beat* allait bientôt devenir le rythme de batterie de loin le plus aimé des groupes punk hardcore. Et cette formule rythmique va être « radicalisée » sous le nom de « blast beat ».



Skank beat / micro-accélération

Rat Patrol,
The Untouchables (1980)

Riff d'intro et du couplet (skank beat)

♩ = 150

Guitare

Batterie

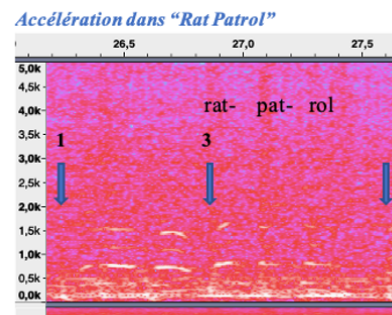
Refrain

♩ = 162-172

Voix

Guit. El.

Bat.



5) Selon la micro-accélération : dernièrement, hormis l'accélération générée au plan du tempo global ou entre certaines sections, un autre type d'accélération est produit à un niveau

« micro » et subtile, soit par une partie des musiciens du groupe soit par toutes les parties. À titre d'exemple, dans le refrain de *Rat Patrol* (1980) des Untouchables, groupe de Washington DC, où tous les instruments et la voix martèlent répétitivement le titre de la chanson, la « cible » des paroles, martelée comme un *slogan*, reçoit une légère accélération, instantanée et spontanée, à chacune de ses énonciations, ce qui génère un sentiment particulier d'urgence. Ce type d'accélération était normalement considéré comme une erreur ou un manque de compétence instrumentale, puisqu'il se produisait à cause d'un manque de contrôle, en particulier sous le coup d'un trop plein d'émotion. Il est judicieux de dire que le punk hardcore, en particulier celui des débuts, fait de cette manque de certaines compétences musicales une affirmation musicale, instituée comme un moyen expressive particulière, propre. C'est un cas très rare dans l'histoire de la musique. C'est la raison pour laquelle l'accélération micro constitue un facteur essentiel pour caractériser la musique punk hardcore des années 1980.

3. Un nihilisme musical

Cependant, le punk hardcore n'était pas coupé des styles musicaux, des matériaux musicaux du passé. Comme nous avons pu le constater dans l'exemple que je viens de vous faire écouter, la plupart des chansons consistent dans la répétition d'une formule couplet-refrain, ces deux sections apparaissant nettement distinguées et identifiables. Tous les groupes étaient composés de quatre acteurs — voix, guitare, basse et batterie —, formation « traditionnelle » et typique du rock. Si l'on compare cela avec la diversité, l'éclectisme et l'expérimentation présents dans ce qu'ont réalisé les groupes « post-punk vanguard³ », selon l'expression de Simon Reynolds, il paraîtrait assez naturel de dire que le punk hardcore ne renversait surtout pas la « vieille » musique ni les vieilles conventions musicales, quelle que soit par ailleurs son attitude contestataire, et l'on pourrait même qualifier le punk hardcore de « fondamentaliste », au sens péjoratif du terme.

³ Simon Reynolds, *Rip it up and start again: postpunk 1978-1984*, paperback, Londres, Farber and Farber, 2006 [2005], p. xix : « For the post-punk vanguard, punk had failed because it attempted to overthrow rock's Old Wave using conventional music (fifties rock 'n' roll, garage punk, mod) that predated the dinosaur megabands like Pink Floyd and Led Zeppelin. The post-punks set forth in the belief that 'radical content demands radical form » ; « On the face of it, hardcore was just as retrogressive as the nouveau Americana. Like Oi! in Britain, hardcore's 'punk will never die' stance translated into a diehard fundamentalism, freezing any impulses towards musical progress and restricting the emotional palette to snarling rage and fratboy rowdiness. That didn't matter at first: hardcore's aggression and visceral impact made it invigorating. », *ibid.*, 455.

Mais c'est ici que nous recourons à cette notion de « nihilisme », car, au fond, ce qui stimula foncièrement la naissance du mouvement punk, ce qui fut son point de départ, résidait dans une désillusion profonde, suivie d'une *négation radicale de toute l'ambition artistique elle-même*. Comme le nihilisme philosophique russe du XIXe siècle et comme celui de Nietzsche, le « nihilisme du punk rock » commence à ce moment de vacillement où les valeurs dominantes, les grands principes, la raison, l'art, les idéaux, et ici plus précisément, la musicalité idéale, l'ambition artistique (comme en témoignent notamment le rock psychédélique et le rock progressif de la décennie précédente), l'idée de progrès et d'innovation, ainsi que les concepts de finalité, en viennent tous à être considérés comme ne valant plus et ne pouvant plus être justifiés. Le résultat prend donc souvent l'allure d'une simplicité extrême, frôlant l'ascèse. Ce n'est pas le résultat de quelque chose que les musiciens auraient froidement conçu au préalable, avant d'en faire un premier son physique, mais il s'agit plutôt seulement de prendre, ou d'accepter — ou non — le résultat, à savoir le son qui nous revient, modifié à travers un ou plusieurs éléments du matériel — micro, pédale d'effet, amplification, écho, etc. — après qu'il a été joué spontanément.

Désormais, la question n'est pas de savoir quel est le matériau qui importe, mais le comment faire : on pourrait l'appeler *l'obstination*. Il s'agit donc de continuer, sans réflexion, sans réserve. En ce sens, si c'est l'urgence qui est à l'origine de l'adoption de n'importe quoi d'immédiatement disponible, le nihilisme est la puissance de poursuivre son emploi *sans jamais s'arrêter* et sans jamais jeter un coup d'œil sur ce *qui a déjà été rejeté et nié*.

Les matériaux musicaux disponibles sont souvent traités de manière totalement négative : la soustraction, peut-être le moyen le plus immédiat d'obtenir quelque chose de différent, est adoptée non seulement au niveau vertical, notamment l'instrumentation minimale du groupe rock, mais aussi au niveau horizontal. Il s'agit généralement d'une simple action de réduction, de compression, voire d'élimination, qui touche certaines sections intermédiaires de la forme idéale et conventionnelle de la chanson, à savoir les sections considérées comme essentielles et indispensables pour pouvoir construire une chanson rock : intro, outro, interlude, solo de guitare, pont, etc. Approche compositionnelle principale et primaire que Keith Morris, chanteur de Black Flag et des Circle Jerks, décrit de façon relevant de l'auto-dérision : «The short fast songs... Trim all the fat. Later do the intro, later do the outro. Cut the bridge in half and get on with it⁴.» Parmi les conséquences de cette approche, se dégage un certain sentiment de

⁴ Keith Morris, in Paul Rachman, *American Hardcore: The History of American Punk Rock 1980-1986*, Sony Pictures, 2006. « Les chansons courtes et rapides... Coupe tout le gras. Après, fais l'intro, puis fais l'outro. Coupe le pont en deux et lance-toi. »

précipitation, donc d'urgence.

La formule couplet-refrain identique peut être répétée plusieurs fois sans aucune section intermédiaire, parfois sans même changer les paroles, avant de se terminer brusquement sans le moindre geste pour célébrer la finale de la chanson. Sans développement ni climax, sans diversité structurelle, c'est une négation de la narrativité conventionnelle, tout en étant également loin d'une expérimentation ou d'une innovation aventureuses. Alors, à la limite, on a l'impression que ce qui est tourné en dérision c'est toute ambition artistique, quelle qu'elle soit. Mais le spécifique du nihilisme du punk rock réside dans le fait qu'on mène finalement à une action dans ce monde du spectacle, malgré son extrême mépris pour tout cela, en embrassant cette incohérence même.

Dans certains cas, cette extrême négativité active dans la forme linéaire des chansons se traduit par une forme totalement *circulaire*, qui est notamment illustrée par plusieurs chansons des Ramones au milieu des années 1970, et qui deviendra un élément majeur de la composition punk hardcore. Cela produit une impression qui est à la fois de nihilisme et d'urgence, et qui est un effet particulier et exceptionnel de la musique punk hardcore.

Tempo et durée des morceaux du premier EP des D.R.I.

<i>This side (face A)</i>				<i>That side (face B)</i>			
N°	Titre	Tempo	Durée	N°	Titre	Tempo	Durée
1	<i>Sad To Be</i>	258/132	2:11	1	<i>I Don't Need Society</i>	181/240	1:15
2	<i>War Crimes</i>	206	1:11	2	<i>Commuter Man</i>	107/139/241	0:56
3	<i>Busted</i>	62/142	0:46	3	<i>Plastique</i>	224	0:23
4	<i>Draft Me</i>	175/155/220	0:19	4	<i>Why</i>	196/222	0:18
5	<i>F.R.D.C.</i>	258-232	0:21	5	<i>Balance Of Terror</i>	TL/250	0:39
6	<i>Capitalist Suck</i>	TL/250/208	0:36	6	<i>My Fate To Hate</i>	250	0:26
7	<i>Misery Loves Company</i>	250/TL	0:33	7	<i>Who Am I</i>	238	0:45
8	<i>No Sense</i>	72/135(270)	1:16	8	<i>Money Stinks</i>	181-205	0:43
9	<i>Blockhead</i>	90/258	0:55	9	<i>Human Waste</i>	220	0:19
TL: Tempo libre x/x : Changement du tempo x-x : Fluctuation spontané du tempo				10	<i>Yes Ma'am</i>	50/251	0:48
				11	<i>Dennis's Problem</i>	246/201	0:51
				12	<i>Closet Punk</i>	200-182	0:31
				13	<i>Reaganomics</i>	234	0:40

A titre d'exemple, on peut constater une « radicalisation » de ces caractéristiques du punk hardcore américain sur le premier disque de D.R.I., un groupe fondé à Houston, Texas, qui est sorti en 1983. Tout d'abord, leurs chansons sont en général encore plus courtes (même moins de 20 secondes) : en conséquence, ce sont davantage de sphères temporelles et horizontales qui se trouvent consacrées (en se concentrant et en se comprimant) à quelques mots clés. Ceux-ci sont ainsi énoncés plus vite, plus fréquemment, et dans un laps de temps très restreint. Sans parler du tempo plus rapide.

En deuxième lieu, si l'on compare les sujets de leurs chansons avec ceux des autres groupes comme Black Flag et Middle Class, on remarque que les sujets des chansons de D.R.I. sont notablement plus divers, relevant plus précisément d'enjeux politiques et sociaux : une critique du conformisme (de la vie suburbaine ou de l'école), de la guerre, de la crise de l'environnement, du capitalisme, etc. Cependant, la plupart des chansons se terminent par une explosion de fureur, par une condamnation ou par la manifestation d'une attitude cynique, sans jamais proposer aucune décision ni principe personnel.

Reaganomics, D.R.I. (1982/1983)

Forme horizontale de Reaganomics

La formule de Reaganomics (voix, guitare et batterie)

Par exemple, un morceau de 41 secondes, basé sur le *skank beat*, intitulé *Reaganomics* (41s), témoigne de plusieurs éléments caractéristiques que je viens d'exposer. Une chose qui distingue musicalement le punk hardcore du punk rock est que la création nihiliste et son urgence ne s'appliquent pas dans le punk hardcore seulement au processus qui pousse les musiciens vers cet acte de créer. Car cette urgence n'expliquerait pas nécessairement à *quoi* ressemblerait la musique ainsi créée. Mais la différence réside dans le fait que dans le punk hardcore c'est la forme de la musique elle-même qui exprime, met en musique ce nihilisme et son urgence, de façon donc « performative », au sens linguistique du terme. L'autodestruction des mots — soit du fait de la vitesse de leur prononciation, soit du fait que la voix est déformée, ou des deux —, performance paradoxale qui contrarie d'ailleurs le but même de la « sloganisation » des mots clés, qui auraient dû au contraire être aisément communicables, peut aussi s'expliquer par cette tendance performative qui fonctionne indépendamment du sens sémantique des paroles.

On peut dire donc que dans la musique punk hardcore c'est la « collaboration dialectique » de ces deux notions, urgence et nihilisme, qui relie, comme un lien médiateur, musique et situation sociale : finalement, c'est ainsi que « surgit » quelque chose de social dans l'écoulement de la musique elle-même.