

## Table des matières

<i>Introduction</i> .....	11
---------------------------	----

### Chapitre I

#### **De Yan'an au « Rock and Roll**

<b>sur la nouvelle Longue Marche</b> » .....	25
--	----

Qu Qiubai, le précurseur .....	26
--------------------------------	----

Le Discours de Yan'an et sa postérité.....	32
--	----

Les campagnes maoïstes ciblant les intellectuels .....	35
--	----

#### Les premiers mouvements artistiques indépendants

de la période postmaoïste.....	39
--------------------------------	----

La naissance du rock chinois.....	44
-----------------------------------	----

Le phénomène Cui Jian.....	53
----------------------------	----

#### L'âge d'or du rock chinois

de la fin des années 1980 .....	60
---------------------------------	----

La « crise du rock » post-Tian'anmen.....	65
---	----

### Chapitre II

« <b>We Come from the Underground</b> ».....	71
--	----

Les enfants de la « D-Generation » .....	72
--	----

« Smells Like Teen Spirit ». Le <i>dakou</i> et sa nostalgie .....	78
--	----

« Punx Rebellion of China! P.R.C. ».....	91
--	----

Le punk comme action collective .....	99
---------------------------------------	----

Les évolutions du réseau punk chinois .....	103
---	-----

#### « J'ai tout le temps envie d'aller dans un endroit joyeux ».

Construction de l'espace punk.....	110
------------------------------------	-----

Chapitre III

« <b>What's Punk Rock?</b> » .....	127
Un DIY de circonstance ? .....	128
Arts de (mé)faire : les punks face à la police et la censure .....	133
Un usage mineur de la langue .....	141
Le sens du style .....	148
La subjectivité punk .....	159
Posture ou engagement ?	
L'exemple de la controverse Li Yang/Lei Jun .....	169
Les hommages rendus à Lei Jun .....	187

Chapitre IV

<b>La voie du Jianghu</b> .....	195
« Ma mère m'a appris à ne pas insulter les gens » .....	196
Performer l'insulte .....	203
« A.C.A.B. ». La figure des forces de l'ordre dans les textes punk .....	208
Violence et ritualisation de la violence dans la scène punk .....	214
La communauté déviante du <i>jianghu</i> .....	225
Tatouages, stigmates et rites de passage .....	231
La masculinité dans la communauté punk chinoise .....	236
« Tour for Freedom ». Une étape de la tournée de SMZB à Qingdao en décembre 2014 .....	245
Les éléments constitutifs de la fête punk durant la tournée de SMZB à Qingdao .....	257

Chapitre V

« <b>C'est notre utopie !</b> » .....	265
À la recherche de l'espace public chinois .....	267
La prolifération des magazines de rock depuis les années 1990 .....	275
L'expérience autonome de Mai Dian à Wuhan .....	284
L'utopie de Tongzhou et l'ouverture du DMC .....	297

Chapitre VI

« <b>Don't Let People Know</b> » .....	311
La <i>parrêsia</i> comme arme du dissident .....	312
« Truth Cover ». Révéler les mensonges d'État .....	317

*Table des matières*

« Smash His Statue ». Une mémoire alternative du maoïsme ..... 327  
Chanter le souvenir du 4 juin ..... 341

*En guise de conclusion* ..... 359  
*Annexes* ..... 367  
*Bibliographie* ..... 371  
*Discographie* ..... 387  
*Index* ..... 397  
*Table des illustrations et des tableaux* ..... 407

*Introduction*

## « For Friends and Beer »

*« We can live better without socialism  
We can live better without the Party  
We don't need more money, but only punk-rock music  
We can live better with friends and beer. »*

SMZB.

Il est minuit lorsque le groupe de punk wuhanais SMZB (acronyme de *Shengming zhi bing* 生命之饼, littéralement « le pain de la vie ») entre sur scène ce vendredi 10 avril 2015. Malgré l'heure tardive, plus de deux cents personnes se pressent devant la scène du Snake Livehouse à Pékin, qui abrite également un salon de tatouage resté ouvert durant le concert, où de jeunes punks font la queue pour se faire tatouer. L'atmosphère est quasiment irrespirable, entre la sueur de corps qui se sont mélangés durant les nombreux pogos de la soirée, et l'odeur de bière renversée à même le sol accompagnée du parfum âcre de cigarette froide qui embaume cette salle mal ventilée. C'est la deuxième édition du « Punk It Spring », un festival punk de deux jours organisé par le label indépendant D.O.G. de Pékin, qui réunit des groupes de punk venus de toute la Chine, ainsi que les Jet Boys, un groupe japonais légendaire. L'auditoire s'agite dès que le chanteur de SMZB, Wu Wei 吴维, s'approche du micro. Le concert se déroule dans le chaos le plus complet, des spectateurs se jettent depuis la scène dans la foule qui les porte à bout de bras ; certains, visiblement sous l'emprise

de l'alcool, montent sur scène et chantent en compagnie de Wu Wei. La dernière chanson arrive, celle qui clôt inmanquablement tous les concerts de SMZB, « Scream for Life ». C'est le moment le plus attendu du concert, les spectateurs se massent devant la scène en brandissant leur poing gauche. Le son de la cornemuse retentit et dès les premiers riffs de guitare, l'agitation s'empare du Snake Livehouse. La puissance de la voix de Wu Wei et des instruments de musique font trembler les murs de la salle durant toute la durée de la chanson, jusqu'à la dernière phrase, reprise par toute l'assistance : « *Scream for fucking life.* » Si ce livre emprunte son nom à cette chanson, c'est qu'elle est devenue l'hymne indiscuté du punk chinois. La chanson de SMZB est composée dans un anglais simple, direct, qui pourtant transmet un message fort, intégré par tous les auditeurs :

*« Don't stop! when you start screaming for the life is keeping on;  
Don't stop! when you start screaming for the silent masses!  
Scream for the life,  
Scream for the right,  
Scream for the truth and faith,  
We never stop what we are fighting for,  
We never stop singing<sup>1</sup>! »*

En sept strophes, SMZB exprime le projet que s'est donné le punk chinois depuis ses débuts, parler – ou hurler – pour ceux qui ne peuvent pas le faire, et toujours dire la vérité, peu importe les conséquences. La parole portée par ces punks est indissociable d'une lutte, contre la censure, contre les conditions de vie en Chine contemporaine, et contre le Parti communiste chinois, insulté à

---

1. « Ne t'arrête pas ! quand tu commences à crier pour la vie elle continue ;/Ne t'arrête pas ! quand tu commences à crier pour les masses silencieuses !/Crie pour la vie,/Crie pour le droit,/Crie pour la vérité et la foi,/On n'arrêtera jamais ce pour quoi on se bat,/On n'arrêtera jamais de chanter ! », SMZB, « Scream For Life », in *China Dream*, Autoproduct, 2004.

chaque concert et à chaque chanson. Le punk en Chine apparaît à bien des égards comme un phénomène qui suscite la curiosité : comment se fait-il en effet qu'une musique contestataire puisse fleurir dans un pays communiste, qui a l'habitude de contrôler toutes formes d'expressions publiques, et qui n'hésite pas à enfermer des intellectuels et des avocats dont le seul crime est d'avoir demandé au Gouvernement de respecter sa propre constitution ? C'est la question que ne manquent pas de se poser les quelques documentaristes et journalistes occidentaux qui se sont penchés sur le punk chinois depuis plus d'une décennie, avec plus ou moins de talent<sup>2</sup>. Si la question est certes pertinente, elle occulte le fait que le punk s'insère dans un mouvement plus vaste d'opposition culturelle au Parti communiste chinois. Les stratégies, logiques et discours du punk se retrouvent dans d'autres formes d'expressions culturelles qui, toutes, tentent de défier les autorités chinoises sur le terrain qu'elles occupent depuis la fondation de la République populaire de Chine (RPC, *Zhonghua renmin gongheguo* 中华人民共和国). La contre-culture chinoise rassemble diverses formes artistiques qui contestent le monopole du Parti communiste sur les modalités d'expressions publiques. On y retrouve les punks, mais également certains peintres, écrivains, musiciens, intellectuels et cinéastes indépendants. Il est nécessaire d'évacuer un préjugé tenace avant d'aller plus avant : si le punk est effectivement un phénomène marginal au sein de la culture contemporaine chinoise, on trouve des groupes de punk dans la plupart des villes chinoises, grandes ou moyennes, et de nombreuses salles de concert proposent des performances punks, que cela soit à Pékin, Wuhan ou Shanghai, mais aussi à Hefei, Shijiazhuang, Kunming, Chengdu, Changsha, Tianjin, Shenzhen, Canton, etc. Il existe un nombre considérable de groupes

---

2. Pour n'en citer que quelques-uns, voir les documentaires de George Lindt et Susanne Messmer, *Beijing Bubble*, 2005, 80 minutes ; Kevin Fritz, *Wasted Orient*, 2006, 92 minutes ; Shaun Jefford, *Beijing Punk*, 2010, 85 minutes ; Olivier Richard, *Beijing Calling*, 2014, 54 minutes.

de punk et de hardcore – on pourra se référer à la discographie regroupant une centaine de groupes en fin de livre afin d’avoir un aperçu, lacunaire, de la vitalité de l’underground musical chinois. L’auditoire lui-même est morcelé en fonction des lieux de diffusion de la musique punk : il n’est pas rare de participer à des concerts de punk dans des bars minuscules regroupant à peine une dizaine de spectateurs, et de se retrouver durant un festival de rock devant une dizaine de milliers de personnes reprenant en chœur les paroles d’une chanson punk contestataire. La diffusion des albums punks sur Internet, au mépris du droit d’auteur, contribue grandement à leur renommée hors des cercles restreints de la communauté punk chinoise, ce qui rend la popularité du punk difficile à quantifier.

Le punk chinois suscite, avant même sa naissance, de nombreux fantasmes de la part d’étrangers intéressés par la Chine. En 1982, Marc Boulet, un journaliste français passé par la Chine, produit ce qu’il prétend être « le premier album de punk chinois » intitulé *Parfums de la révolution*, du groupe cantonais Dragons (*Long 龍*) sur le label Blitzkrieg Records (où il avait déjà produit les deux premiers groupes de punk polonais, Kryzys et Deadlock, ainsi qu’un groupe nord-irlandais, The Outcast) : neuf titres en cantonais, avec guitares électriques et instruments chinois, dont une version en yaourt de « Anarchy in the UK » des Sex Pistols. Marc Boulet passe au journal de TF1 le 7 février 1982 pour présenter les musiciens de Dragons, et affirme, photos à l’appui, les avoir découverts à Canton, pourchassés par la « police politique<sup>3</sup> ». Un groupe de punk actif en 1982, alors que les premiers groupes de rock chinois se sont à peine formés, serait une révolution dans la sphère culturelle chinoise. Marc Boulet fait le récit de sa rencontre avec les Dragons dans un article publié dans *Actuel* en 1982 intitulé « J’ai fait pam-pam en Chine populaire », entre deux considérations gênantes sur des travailleuses du sexe chinoises, « excitée [s] par

---

3. Voir la séquence mise en ligne par l’INA : [<https://youtu.be/McfxFC9rNbw>].

le nez et surtout le sinus des Européens<sup>4</sup> ». Interrogé par Marc Boulet, Kuo, le chanteur des Dragons affirme que « nous ne jouons pas le rock. Nous sommes punks et nous détruisons la musique traditionnelle chinoise<sup>5</sup> », tandis que le journaliste affirme que « ce disque fantastique et merveilleux restera un événement dans l'histoire de la musique populaire. Même sa pochette est parfumée ». Malheureusement, le groupe est monté de toutes pièces par Marc Boulet, qui trouve dans le 13<sup>e</sup> arrondissement de Paris deux musiciens originaires de Hong Kong pour interpréter les morceaux, accompagnés à la guitare électrique de membres du groupe de rock Ici Paris<sup>6</sup>. Marc Boulet est effectivement allé en Chine pour suivre pour le compte du magazine *Actuel* Jean-Michel Jarre lors de sa tournée en 1981, afin de dénicher un groupe de punk local à produire. N'en ayant pas trouvé, il en crée un lui-même une fois revenu en France, et distribue l'album sur le label Barclay – après avoir jeté les 300 premiers vinyles, le parfum qu'il avait récupéré gratuitement pour embaumer l'album ayant causé une réaction chimique rendant les albums incoutables<sup>7</sup>. Ce ne serait qu'une anecdote de plus si cela ne témoignait pas d'un mouvement plus général exotisant la scène underground chinoise, générant parfois un certain malaise lorsque les auteurs ou réalisateurs projettent

---

4. BOULET Marc, « J'ai fait pam-pam en Chine populaire », *Actuel*, n° 28, février 1982, p. 66.

5. *Ibid.*, p. 67.

6. Un des membres d'Ici Paris, Hervé Scott Flament – aussi connu sous le nom de Shere Khan – a révélé sur son compte Facebook en janvier 2014 le pot aux roses : « Marc Boulet nous avait fait enregistrer Capitaine Mystère et moi (Shere Khan) dans un studio 4 pistes à Paris avec 2 Chinois de Hong-Kong qu'il avait recruté dans le trom [métro] parisien. On avait repris anarchy in the uk et get off of my clouds, j'avais composé 2 ou 3 chansons, dont une que je devrais retravaillé [sic] pour Ici Paris parce qu'elle était cool, le chanteur chinois avait composé le reste et Boulet avait vendu tout cela à Barclay! », [<https://www.facebook.com/herve.s.flament/posts/10152128524368926>].

7. Voir aussi AMAR Nathanel, « The Great Chinese Rock'n'Roll Swindle », *RadiiChina*, 13 mai 2019, [<https://radiichina.com/the-great-chinese-rock-n-roll-swindle/>].



leurs propres fantasmes sur la Chine et la musique chinoise – parfois sans eux-mêmes parler chinois – au lieu de suivre les musiciens dans leur quotidien. Deux exceptions notables néanmoins : les documentaristes chinois indépendants Zhao Liang 赵亮 et Wang Shuibo 王水泊 qui ont chacun abordé la communauté punk sous un aspect différent. Entre 1998 et 2001, Zhao Liang suit de jeunes punks pékinois toxicomanes dans *Paper Airplane* (*Zhi feiji* 纸飞机, 2001, 77 minutes) et offre un documentaire troublant sur un « gang de jeunes désœuvrés ». Plus proche de nous, en 2015, Wang Shuibo livre dans *Never Release My Fist* (*Jue bu songkai wo de quantou* 绝不松开我的拳头, 2015, 88 minutes) un portrait intimiste et engagé du groupe SMZB et des débuts du punk à Wuhan – sans aucun doute le meilleur documentaire sur le punk chinois à ce jour.

Le punk chinois prend son essor au milieu des années 1990, au moment de la renaissance du rock indépendant, mis au ban de la société après la répression du mouvement démocratique de Tian'anmen en 1989. Pour certains, le mouvement punk était une manifestation des aspirations révolutionnaires d'une jeunesse qui n'a connu ni la Révolution culturelle, ni le mouvement étudiant de 1989<sup>8</sup>. Pour d'autres ce n'est qu'une posture ne reflétant en aucun cas des prises de position politiques. Employer le terme de « politique » pour désigner le punk chinois ne va pas de soi, d'autant qu'en chinois, le terme de « politique » (*zhengzhi* 政治) est d'ordinaire lié à la pratique gouvernementale, *zhengfu* 政府, ce que l'on remarque lorsque l'on interroge les premiers intéressés. Ainsi le chanteur du groupe Demerit (*Guoshi* 过失) Li Yang 李洋, plus connu sous le nom de Spike, réfute toute portée politique de ses chansons : « Je ne fais pas de politique (*zhengzhi*), j'aborde dans mes textes des problèmes sociaux (*shehui wenti* 社会问题)<sup>9</sup>. » Spike ne fait pas de politique au sens institutionnel, mais il aborde des

---

8. Voir par exemple le livre de ZUCCHERI Serena, *Punk in Cina. Nuovi fuochi di rivolta dopo Tienanmen*, Rome, Castelvecchi, 2004.

9. Entretien avec Spike, Paris, 22 septembre 2013.

sujets éminemment *politiques* lorsqu'il s'en prend dans ses chansons aux mensonges du Gouvernement ou à la police chinoise, et son geste est tout aussi *politique* quand il crée le bar DMC à Tongzhou, dans la banlieue de Pékin, où les punks peuvent jouer et s'organiser eux-mêmes. En cela, Spike réaffirme une position que tenait l'un des pionniers du rock chinois, Cui Jian 崔健, qui dans un entretien post-Tian'anmen sur le lien entre rock et politique en 1993 affirmait que « l'essence de la politique c'est le contrôle d'un pays par le gouvernement (*zhengfu*) ou les groupes politiques [...] Les artistes ont une responsabilité personnelle, ils ont le pouvoir de s'attaquer aux problèmes sociaux (*shehui wenti*) existants<sup>10</sup> ». Tout une littérature sur le punk et les cultures juvéniles héritées des *cultural studies* de Birmingham met en avant le caractère oppositionnel des mouvements sous-culturels, de façon peut-être un peu trop systématique. Ainsi, pour Paul Corrigan et Simon Frith, « même si la culture juvénile n'est pas politique au sens de prendre part à une lutte de classe pour le pouvoir de l'État, elle *fournit* néanmoins la condition préalable nécessaire à une telle lutte<sup>11</sup> ». L'enjeu du punk n'est évidemment pas la prise de pouvoir, mais il se positionne sur un autre terrain politique tel que le conçoit Giorgio Agamben : « *La nouveauté de la politique qui vient, c'est qu'elle ne sera plus une lutte pour la conquête ou le contrôle de l'État, mais une lutte entre l'État et le non-État (l'humanité), disjonction irrémédiable des singularités quelconques et de l'organisation étatique*<sup>12</sup>. »

---

10. XUE Ji 雪季, *Yaogun mengxun. Zhongguo yaogun shilu* 摇滚梦寻. 中国摇滚乐实录 À la recherche du rêve du rock chinois. Les archives du rock chinois, Pékin, Zhongguo Dianyong chubanshe, 1993, p. 3-4.

11. CORRIGAN Paul et FRITH Simon, « The politics of youth culture », in HALL Stuart et JEFFERSON Tony (dir.), *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Londres, Routledge, 2006, p. 201. Toutes les traductions, de l'anglais comme du chinois, sont de l'auteur.

12. AGAMBEN Giorgio, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990, p. 88. Sauf mention contraire, toutes les citations soulignées sont le fait des auteurs cités.

Le projet de ce livre n'est pas seulement de faire une histoire du punk chinois, même si cette histoire est nécessaire, mais de se demander, à travers une ethnographie serrée, comment se constitue une contre-culture musicale dans le contexte chinois, et quelles sont les significations que prêtent les acteurs à leur inscription au sein de la communauté punk. Un travail qui se situe également au sein d'un champ de recherche venant questionner les désormais célèbres théories d'Adorno au sujet de la musique populaire. Dans un texte célèbre, Adorno disqualifie la musique populaire de l'ère capitaliste – et plus spécifiquement le jazz – considérée comme simple marchandise<sup>13</sup>. Dans son analyse du rock et de la variété française, Antoine Hennion tente, à l'inverse, de comprendre ce que la musique populaire signifie pour les auditeurs, et n'hésite pas à parler de « démocratie imaginaire » pour qualifier l'espace – physique ou symbolique – créé par la musique populaire<sup>14</sup>. Un tel travail demande donc d'être à l'écoute des acteurs et tenter, tant que faire se peut, d'éviter tout présupposé sur ce devrait être la musique populaire ou le punk. La définition même du punk fait débat, que cela soit en Occident ou en Chine : est-ce un phénomène social ou musical ? Le punk est-il seulement un genre ou style musical, ou doit-on également inclure tout un répertoire de pratiques sociales et artistiques ? Comme le remarque Jeremy Gilbert, « personne, depuis quarante ans, n'est jamais parvenu à

---

13. « L'ensemble de la vie musicale contemporaine est dominé par la forme de la marchandise : les derniers vestiges précapitalistes ont disparu. La musique, à laquelle on accorde avec générosité tous les attributs des choses éthérées et sublimes, sert essentiellement en Amérique, à la publicité des marchandises que l'on doit précisément acquérir avant même de pouvoir écouter de la musique », ADORNO Theodor W., *Le caractère fétiche dans la musique*, Paris, Allia, 2010, p. 27. Voir aussi du même auteur « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Sciences*, n° 9, 1941, p. 17-48.

14. HENNIION Antoine, « La production du succès : une anti-musicologie de la chanson de variété », *Volume!*, vol. 10, n° 1, 2013, p. 47-73.

définir ce qu'est le punk<sup>15</sup> », ce qui fait écho à une autre chanson de SMZB, « What's Punk Rock<sup>16</sup> » (« Qu'est-ce que le punk-rock ? »), dans laquelle le groupe affirme : « *Don't ask me what the punk should be/And what punks should wear*<sup>17</sup>. » Au lieu de définir *a priori* ce qu'est le punk, la présente étude propose de comprendre ce que les punks *font* et *disent*, et d'analyser les discours qu'ils élaborent sur leur propre pratique punk.

Le choix d'utiliser le terme de « contre-culture » pour qualifier le punk ne va pas soi. Depuis les travaux de l'école de Birmingham et plus particulièrement ceux d'Hebdige, il est courant d'utiliser celui de « sous-culture » (*subculture*), pour indiquer les origines sociales prolétaires des premiers groupes de punk – un fait aujourd'hui contesté. La distinction principale entre « contre-culture » et « sous-culture » est en effet liée à la fois aux origines sociales des participants et à la nature ouvertement politique de la contre-culture, qui fait référence à la contre-culture américaine portée par des hippies issus de la classe moyenne<sup>18</sup>. Les termes chinois venant traduire ces deux expressions ne sont guère utilisés par les punks ou les rockers. Ainsi, « contre-culture » se dit *fanzhuliu wenhua* 反主流文化, ce qui signifie littéralement « culture contre populaire » au sens de « non-mainstream », tandis que « sous-culture » se traduit le plus souvent par les expressions *ya wenhua* 亚文化 ou *ci wenhua* 次文化 qui expriment une notion d'infériorité. À l'inverse, il est plus courant de parler « d'underground » (*dixia* 地下) qui retranscrit l'illégalité dans laquelle s'inscrivent les concerts de punk, « d'indépendance » (*duli*

---

15. GILBERT Jeremy, « Avant-propos. Futurs incertains », in RABOUD Pierre, *Fun et mégaphones. L'émergence du punk en Suisse, France, RFA et RDA*, Paris, Riveneuve, 2019, p. 10.

16. SMZB, « What's Punk Rock », in *Shinian fankang* 十年反抗 *Ten Years Rebellion*, Maybe Mars, 2008.

17. « Ne me demande pas ce que le punk devrait être/Et ce que les punks devraient porter. »

18. Voir ROSZAK Theodore, *The Making of a Counter Culture*, Berkeley, University of California Press, 1995.

独立), qui concerne plutôt le rock non-*mainstream*, ou de « populaire » (*minjian* 民间) au sens de non-officiel, qui concerne plus largement la scène folk-rock et qui recèle également un sens plus politique, comme en témoigne le livre de Sebastian Veg sur les intellectuels *minjian*<sup>19</sup>. S'il sera ici fait plus souvent mention d'underground, tel que l'entendent les groupes de punk, j'ai néanmoins choisi de faire usage de la notion de « contre-culture », qui rend mieux la tendance de ces groupes à s'opposer à une certaine culture *mainstream*, voire traditionnelle, et qui permet de souligner les origines sociales disparates des acteurs du punk chinois. Ce terme permet de rendre compte également de la propension des punks à créer des communautés où se développent des pratiques et des formes de vie qui vont à l'encontre de celles promues par les autorités.

Les réflexions sur les communautés punks sont d'ordinaire traitées sous l'angle des *cultural studies* de l'école de Birmingham, qui ont été les premiers à se pencher sur le sujet au moment même de l'apparition du punk en Grande Bretagne. Des approches majoritairement anglo-américaines, qui peinent à s'implanter en France, compte tenu selon certains du « poids d'une culture et d'une *doxa* républicaines, jacobines, universalistes-abstraites. Mettre en lumière le feuilleté des identités, l'importance du genre (*gender*), la marque à long terme de l'histoire coloniale, unifiée, tout cela ne manque pas de susciter le raidissement des gardiens du temple<sup>20</sup> ». Les premières études sur le rock chinois s'inscrivent ainsi dans le cadre des réflexions portées par les *cultural studies* à la suite de Gramsci sur la résistance à l'hégémonie culturelle. Le

---

19. Sebastian Veg concède ainsi que « *minjian* est l'un des mots chinois les plus difficiles à traduire. Son sens littéral est "au sein du peuple", et il est le plus souvent traduit par "folk" comme dans "musique folk", ou par "non-officiel", comme pour les "journaux non-officiels" », VEG Sebastian, *Minjian. The Rise of China's Grassroots Intellectuals*, New York, Colombia University Press, 2019, p. 7.

20. MATTELART Armand et NEVEU Érik, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2008, p. 74.

livre d'Andrew F. Jones sur le rock chinois des années 1980 use abondamment des thèmes chers aux *cultural studies*, n'hésitant pas à faire du rock chinois une sous-culture résistant à l'hégémonie du Parti communiste<sup>21</sup>. À la suite d'Andrew F. Jones, d'autres thèses et études scientifiques vont s'attacher à comprendre la « crise du rock » après 1989 et la répression du mouvement de Tian'anmen<sup>22</sup>. Le début des années 2000 va néanmoins voir une profusion d'articles sur le rock chinois s'attaquer vertement aux thèses développées par Andrew F. Jones, lui reprochant de plaquer sur le rock chinois ses propres conceptions occidentales, à l'instar d'un article virulent de David Stokes, qui n'apporte cependant rien de concret à la connaissance du rock chinois<sup>23</sup>. C'est aussi l'occasion pour certains auteurs de développer autour du renouveau du rock chinois du milieu des années 1990 des thèmes ayant trait à la montée de l'individualisme et la création de nouvelles subjectivités, comme chez Jeroen de Kloet, qui s'appuie lourdement sur les thèses de Foucault<sup>24</sup>. Depuis, la littérature académique se concentre principalement autour d'une critique de « l'authenticité » et de « l'idéologie » du rock chinois ainsi que sa commercialisation<sup>25</sup>, en se fondant principalement sur une étude

- 
21. JONES Andrew F., *Like a Knife. Ideology and Genre in Contemporary Chinese Popular Music*, Ithaca, Cornell East Asia Series, 1997.
  22. Comme en témoigne la thèse de WANG Qian, *The Crisis of Chinese Rock in the mid-1990s: Weakness in Form or Weakness in Content?*, thèse de doctorat, université de Liverpool, 2007.
  23. STOKES David, « Popping the myth of Chinese rock », in CHUN Allen, ROSSITER Ned et SHOESMITH Brian (dir.), *Refashioning Pop Music in Asia: Cosmopolitan Flows, Political Tempos, and Aesthetic Industries*, Londres, Routledge, 2004, p. 32-48.
  24. DE KLOET Jeroen, *China with a Cut: Globalisation, Urban Youth and Popular Music*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009.
  25. Voir par exemple l'article de STEEN Andreas, « Sound, Protest and Business. Modern Sky Co. and the New Ideology of Chinese Rock », *Berliner China-Hefte*, 2000, mais également en français les thèses de PENG Lei, *Rock en Chine : contestation et consommation depuis les années 1980*, thèse de doctorat, université Jean-Moulin, 2014 ainsi que celle de HUANG Yingxue, *Yaogun, l'histoire de la*

des textes rock et des développements plus théoriques sur ce que serait « l'idéologie » d'un rock « authentique ». Le punk est quant à lui abordé de manière plus lacunaire : il occupe un chapitre chez Jeroen de Kloet, et David Stokes fait vaguement mention d'un fanzine créé par David O'Dell en 1998, sans même utiliser le terme punk, tandis qu'une thèse soutenue en 2015 donne pour seule indication historique contestable que « le premier punk He Yong émerge à Pékin en 1994, en même temps que les deux premiers groupes punk UnderBaby et Catcher in the Rye<sup>26</sup> ».

Ces différentes étapes dans la manière d'aborder le rock chinois en apprennent plus sur les périodes historiques où ces études ont été menées que sur la réalité du rock et du punk chinois. La focalisation qui est aujourd'hui courante sur la critique de « l'authenticité » du rock chinois néglige toute forme de travail ethnographique, qui laisserait la parole aux acteurs et permettrait de mettre en évidence les significations qu'ils prêtent à leurs actions. Les réflexions présentées dans ce livre représentent ainsi l'aboutissement d'un travail de terrain que j'ai effectué à partir de 2010, finalisé lors de la soutenance de ma thèse de doctorat en 2015. Mon intérêt pour le punk chinois date cependant de 2007, lors de mon premier séjour à Pékin, et la découverte de salles de concert comme le D-22 ou le 13 Club à proximité de l'université de Pékin, ou de magasins de disques indépendants comme le Sugar Jar (*Baitang guan* 白糖罐). Ce travail ethnographique s'est également accompagné d'un long travail d'archive et de collecte de matériaux produits par la communauté punk chinoise : cassettes, CD, posters, fanzines et magazines, badges ou autocollants. Un travail d'archivage qui n'est aujourd'hui toujours pas terminé : un grand nombre de ces productions culturelles ayant été tout simplement perdu,

---

*musique Rock Made in China. Création, évolution et perspectives de la musique rock en Chine contemporaine (1980-2011)*, thèse de doctorat, université Jean-Moulin, 2012.

26. XIAO Jian, *Exploring punk subculture in China*, thèse de doctorat, Loughborough University, 2015, p. 63.

les acteurs mêmes du punk chinois ne conservant pas leurs propres archives. Le long terrain ethnographique qui s'en est suivi m'a permis de comprendre comment fonctionnaient les communautés punks en Chine, mais aussi de repérer les oppositions entre différents courants du punk chinois. L'accès à ce terrain n'aurait pas été possible sans un long travail d'apprentissage des codes du punk chinois et la constitution de liens d'amitié avec les membres de cette communauté. À l'instar de l'enquête de Loïc Wacquant au sein d'un club de gym de Chicago, il m'a fallu devenir « *one of the boys*<sup>27</sup> », jusqu'à ne plus être un « étudiant en master » (*yanjiu sheng* 研究生) mais un « étudiant en clope et alcool » (*yanjiu sheng* 烟酒生), comme me le faisait remarquer Yang Han, un punk de Wuhan, en 2013. Loin d'être cosmétique, cette immersion dans le milieu punk chinois, que je revendique aujourd'hui encore, a été essentielle dans la constitution de cette réflexion. Il ne suffit pas d'interroger les groupes au hasard afin de produire une connaissance scientifique solide, il faut partager des repas, des moments de vie et partir en tournée avec les groupes pour comprendre les dynamiques à l'œuvre dans le punk chinois. Ces modes de sociabilités, qui seront analysés dans le cours du livre, relèvent en grande partie de formes d'amitiés masculines. S'il m'a été permis de mener cette enquête de cette manière, c'est également en raison de mon identité genrée : la méthode adoptée, si elle est heuristique, se doit d'être replacée dans le contexte de certains terrains chinois, plus ouverts aux hommes, risquant de perpétuer la mythologie du « chercheur de terrain héroïque » (*heroic fieldworker*). Comme l'ont montré de récents travaux réflexifs sur la dimension genrée du terrain chinois, « la capacité du chercheur ou de la chercheuse à "jouer le jeu" de la consommation d'alcool avec ses hôtes détermine sa capacité à établir des connexions

---

27. WACQUANT Loïc, *Corps et âme. Carnet ethnographique d'un apprenti boxeur*, Marseille, Agone, 2002.



avec d'importants interlocuteurs et accéder à des terrains de recherche<sup>28</sup> ». Contrairement à d'autres chercheuses citées dans ces travaux, je n'ai jamais été inquiété durant mon terrain, ni ne me suis senti en danger lors de séances rituelles de consommation d'alcool, ce qui n'aurait peut-être pas été le cas pour quelqu'un n'étant pas identifié comme homme hétérosexuel.

Le présent livre est divisé en plusieurs chapitres, venant chacun apporter un éclairage particulier sur le punk chinois, tant dans son histoire que dans ses pratiques. La première partie s'attarde sur la généalogie de la culture et de la contre-culture chinoise, en revenant sur la manière dont les dirigeants communistes ont instrumentalisé la culture à des fins politiques tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. La seconde partie quant à elle s'intéresse plus précisément à l'histoire du punk et la manière dont s'est constitué, tout au long des années 1990, l'underground musical chinois. La troisième partie se concentre sur les stratégies concrètes des acteurs de la scène punk, en faisant l'hypothèse que celles-ci représentent des pratiques *minoritaires* de la culture. La quatrième partie revient sur les sociabilités spécifiques du punk chinois et les normes qui les régissent. Les deux dernières parties tentent de dresser un tableau plus général de ce qui se fait et se dit dans le punk chinois : comment interpréter l'espace que les punks ont contribué à créer ? Peut-on parler d'espace public dans le contexte autoritaire chinois, et qu'est-ce que cela nous dit des modes d'association en Chine contemporaine ? Enfin, quelle est la nature de cette parole – ou ce cri – punk, qui se revendique d'une certaine manière comme un discours de vérité ?

---

28. SCHNEIDER Mindi, LORD Elizabeth et WILCZAK Jessica, « We, too: contending with the sexual politics of fieldwork in China », *Gender, Place & Culture*, vol. 22, n° 4, 2020, p. 10.