

L'avenir des sans-futur

par Luc Robène et Solveig Serre

Phénomène aujourd'hui mondialisé, le punk est un bon indicateur de la sensibilité à la transgression et à la subversion. L'étude de P. Humeau invite à historiciser et à rendre intelligibles la colère et la frustration d'une partie de la jeunesse, qui invente de nouvelles formes d'activisme.

À propos de : Pierrig Humeau, *À corps et à cris. Sociologie des punks français*, CNRS Éditions, 2021. 368 p., 25 €.

Sous le titre de *À corps et à cris*, Pierrig Humeau propose une « sociologie des punks français », fruit d'enquêtes menées au milieu des années 2000 sur plusieurs scènes punk locales dans l'ouest de la France. Le projet d'une sociologie de la « punkitude » en France est pertinent tant celle-ci, généralement perçue comme un produit culturel bas de gamme ou ramenée tantôt à l'image du « punk à chien » et à la clochardise, tantôt à l'image précieuse du parisianisme et de la bohème mondaine, mérite au contraire toutes les attentions et la délicatesse des regards scientifiques, à l'heure où la société contemporaine peine à définir les espaces et limites de ses propres libertés. Mobiliser les représentations et fantasmes flottants du punk, les analyser et les historiciser, pour tenter d'objectiver et rendre intelligible des pratiques, des trajectoires, les sens que les acteurs donnent à leurs pratiques, comprendre comment le punk trame socialement les espoirs, voire constitue le creuset idéologique et ontologique d'une partie de la jeunesse en France, est donc tout à fait intéressant.

Retour vers *No Future*

Le punk en France constitue un objet de première importance¹. C'est en effet un indicateur sensible pour mesurer les seuils de sensibilité et de tolérance à l'égard de la subversion et de la provocation punk, et saisir les entraves et resserrements qui, espace par espace, réduisent les possibilités d'exprimer une autre pensée que la pensée dominante, les idéologies, ou pour révéler en creux les formes d'autoritarisme émanant de pouvoirs et de dispositifs de contraintes les plus variés (politique, religieux, institutionnels, sociaux). L'étude du punk, approché comme phénomène simultanément musical, culturel, social et politique, est d'autant plus fondamentale que celui-ci est désormais engagé dans un processus de diffusion mondiale, partagé par les jeunes du monde entier, Chine, Iran, Indonésie, Maroc, Russie, à l'image des filles des Pussy Riot, et est traversé par l'urgence de vies fragilisées, de disparitions précoces : cette étude nécessite à très court terme un véritable travail scientifique fondé sur l'empirie, les recueils d'archives, la collecte de témoignages, les observations permettant d'appréhender à la fois le présent et près d'un demi-siècle d'histoire.

Enraciné au cœur des années 1970, le punk est le produit détonnant des effets de contexte (crises économiques et politiques) et de la montée des mouvements contre-culturels et contestataires des jeunes en Europe et aux États-Unis. Initialement porté par la critique négativiste de l'*establishment*, et plus généralement par la contestation des structures sociales nées de l'Après-guerre, il constitue la matrice des rébellions qui durant le demi-siècle suivant a organisé les formes de résistances musicales, culturelles, et politiques les plus saisissantes, déclinant les thèmes de la révolte et de la rébellion, débordant progressivement l'épicentre occidental blanc pour s'ouvrir au monde. Adossant sa partition musicale à la critique radicale du « système », de la place grandissante des industries musicales, au refus du *mainstream* incarné par des groupes à succès comme les Beatles (« Get Baque » des Lyonnais de Starshooter, 1977) au refus même de la transformation du rock et de la pop en musiques savantes, compliquées, engluées dans les vapeurs planantes du grand partage hippie, le punk prône la radicalité sonore, la simplicité des formes musicales et le retour aux sources idéalisées du rock, la possibilité pour tous de prendre d'assaut les scènes pour exprimer en trois accords ravageurs et en une minute trente l'ennui, la colère et la frustration d'une jeunesse en mal de repères. Par l'impertinence et l'autodérision assumées, il prône la

¹ Comme l'ont montré les travaux engagés depuis plusieurs années, sous notre direction, par l'équipe interdisciplinaire du projet PIND — Punk is not dead, une histoire de la scène punk en France, 1976-2016 (<http://pind.univ-tours.fr>)

débrouille, l'auto-organisation, le contournement des pouvoirs et la subversion de toute forme d'autorité, la transgression des codes des pesanteurs sociales. En somme, il est l'expression musicale d'une liberté sans cesse repensée.

En près d'un demi-siècle, le punk n'a cessé de se réinventer, agrégeant des publics variés, ouvrant un tant soit peu les possibilités musicales électriques aux filles, même si celles-ci restent très largement minoritaires sur scène. Il a basculé de postures négativistes vaguement nihilistes ancrées dans le refus du quotidien, de la morosité (la « Bof génération ») et de l'absence de perspectives (« *No Future* ») vers des positions plus assumées de « marges constructives » (« Nos futurs »). La première génération, celle de l'explosion punk (1976-1978), du speed, des épingles à nourrice, des fanzines et de l'organisation bricolée de festivals punk ouverts sur le monde (le festival de Mont-de-Marsan, 1976-1977, en est un bon exemple), celle des slogans provocateurs (« Un bon hippie est un hippie mort ») marquant l'échec et le refus de la contre-culture des aînés (« *Peace and love* »), a cédé la place à une seconde génération, les « Keupons », plus politisée qui, au gré des rencontres politiques (anarchistes, autonomes) dans la France des années 1980, invente et structure la scène alternative et les labels indépendants, mobilisant au cœur des squats et des circuits hétéroclites (friches, tiers-lieux) les thèmes de la lutte contre les violences policières, contre le racisme, contre le sexisme et les violences faites aux femmes, contre la montée des extrêmes (comme l'illustre le slogan de Bérurier Noir, « La jeunesse emmerde le Front National »). L'emprise des majors, les coûts de production (invention du CD) obligent alors les acteurs à créer leurs propres réseaux de distribution et de spectacles, à produire et diffuser autrement leur musique, y compris sur les ondes (radios pirates puis « libres »), pendant que des segments spécifiques (oi ! hardcore) viennent renouveler le genre musical punk.

Au tournant des années 1990 et 2000, dans le contexte de la mondialisation, le punk réinvente ses luttes, éclairant des thématiques jusqu'alors plus souterraines de son corpus idéologique (écologie, antispécisme, véganisme) innovant par ses postures, ses moyens, ses discours et des modes d'activisme inédits qui ont pu inspirer nombre d'acteurs engagés dans des luttes essentielles (Act Up, ONG, mouvements féministes). Symétriquement l'absorption de plusieurs labels indépendants par le marché du disque et les choix de carrières de groupes emblématiques (Mano Negra, Garçons bouchers, Nègresses vertes, Rita Mitsuko, etc.) précipitent la fin de la scène alternative et ouvrent une brèche dans l'idéologie punk, générant de nouvelles fractures et l'émergence de positions « ultra ». La scène dite indépendante, ainsi auto-désignée en réaction à ce qui apparaît comme une forme de trahison, de compromission des

« alternos » avec le système, constitue la possibilité nouvellement offerte d'affirmer, pour une partie au moins des générations ancrées dans le nouveau millénaire, une identité construite autour de nouvelles radicalités. Enfin, une quatrième génération, reprenant plus récemment le flambeau punk de l'autonomie du champ musical, mobilisant un régime de radicalité punk spécifique qui, à bien des égards contraste grandement avec celui du punk des années 1970 et de leur conception « *destroy* » du monde à venir (boire de l'eau claire, ne pas pogoter, ne pas jouer dans les squats car le son n'est pas bon, développer un discours proactif sur les questions de genre, etc.) s'avive de postures singulières, détournées, relevant de l'art pour l'art (« Le punk n'est pas un métier »), intégrant désormais l'aventure punk dans une autonomie certes revendiquée mais qui, paradoxalement, puise une grande partie de ses ressources et du capital économique nécessaires à cette autonomie idéale (*Do It Yourself* (DIY), indépendance) dans le soutien familial, sinon parental.

Reste que pour l'entomologiste du social qui se penche sur la scène contemporaine, le punk apparaît bien aujourd'hui, au-delà des idéaux rebelles et subversifs qui fondent le cœur commun et référentiel du punk, comme le fruit contrasté et parfois contradictoire ou polémique (mémoires conflictuelles, identités punk en concurrence, rapports à l'authenticité et à la « pureté » punk inconciliables, etc.) d'un tuilage mêlant les couches subversives plus ou moins accidentées des âges du punk. Certains groupes de première génération continuent de tourner (Strychnine), tout comme ceux de la deuxième (La Souris déglinguée). Les groupes de troisième génération, en formation originelle (Tagada Jones) ou recomposée (Les Sales majestés, Punish Yourself) constituent des segments musicaux dynamiques de la rébellion punk, alliant parfois leurs forces au cœur de dispositifs offensifs très efficaces (Le Bal des enragés). La constellation punk la plus actuelle mobilise sur tout le territoire des collectifs, « orga », associations, groupes (Silly Walk, Past, Les Chiens, Gaz Mask Terrör, Tibia, Effelo et les extraterrestres, La rue qui t'emmerde, Big meufs, etc.) et nourrit un univers foisonnant de discours et de postures qu'il est bien utile de distinguer, d'analyser et de comprendre.

Vous avez dit : sociologie des punks français ?

Le travail proposé par Pierig Humeau sur la scène dite « indépendante » se concentre ainsi sur un segment particulier de cette histoire, le punk de troisième génération, au cœur des années 2000, abordé au prisme de composantes scéniques

locales. Partant de cet ancrage dans le terroir punk français, l'ouvrage s'ouvre sur une question plus générale qui constitue l'armature problématique de l'étude : « Comment analyser sociologiquement le "monde" des punks alors que leur simple évocation mobilise tant d'images toutes faites ? ». L'étude en appelle à l'histoire, puisqu'il s'agit en s'attachant aux présupposés et aux représentations d'« extraire de ce style musical (le punk) et de ses amateurs une intelligibilité sociologique des années 1970 à aujourd'hui », à la sociologie de la culture et des arts croisant les apports de Pierre Bourdieu (construction du goût, autonomie – relative – du champ artistique, espace des styles de vie, homologues structurales) et d'Howard Becker (carrières, mondes de l'art, etc.), et mobilise *in fine* la socio-anthropologie autour de la place du corps et des mots punk dans l'apprentissage de « l'être punk ».

Si le projet proposé ne manque pas d'ambition (reconnaissons qu'il en faut pour proposer une sociologie des punks français aux vertus généralisantes, voire totalisantes à partir de petits bouts de temps et de terre) avouons d'emblée que la lecture s'avère plutôt décevante tant sur la forme que sur le fond. Non que le chercheur n'ait pas soigneusement accompli sa besogne d'enquêteur sur l'établi du sociologue (terrain, enquêtes, méthodes) mais bien davantage parce que le passage de l'empirie à l'interprétation des résultats d'enquête témoigne d'une série de glissades incontrôlées qui rappellent à bien des égards l'avertissement déjà ancien de Jean-Claude Passeron (« Attention aux excès de vitesse », revue *Esprit*, 1987) : d'une part le socle de l'étude (échelle, représentativité, spécificités locales, arrières plans, contextes géographique et historique, de la scène étudiée) n'est pas questionné ni discuté en tant que tel, et l'élaboration de ce qui devrait constituer l'apport de connaissances, privée de cette discussion fine et de ces précautions élémentaires, contribue à recomposer en les dénonçant les prénotions que l'enquête sociologique est supposée détecter et déconstruire (on songe en particulier à l'image du « punk prolo »); d'autre part aucune précaution n'est prise pour faire comprendre au lecteur que cette étude de cas – qui reste une étude de cas – ne saurait avoir valeur de vérité générale : tout au plus permet-elle de susciter de nouveaux questionnements (transférabilité). Ce travail aurait donc toute sa place dans un schéma d'ensemble pour participer à un projet comparatiste d'envergure, au contact d'autres études, en s'appuyant sur la multiplication des travaux et enquêtes ici et là, mais ne saurait s'aviver, comme c'est le cas ici, de prétentions interprétatives larges ou de modélisations définitives non étayées par le recueil des données.

En témoigne tout d'abord le titre : il eut été bien plus exact d'intituler ce travail par exemple « Sociologie de la scène punk dans l'ouest de la France au cœur

des années 2000 ». Rien ne dit en effet que la composition sociologique ni l'histoire même de cette scène identifiée sociologiquement comme relevant majoritairement des classes « populaires » puisse servir d'étalon, tant s'en faut. D'autres travaux (Bennett, 1999, 2012 ; Kergariou, 2017 ; Raboud, Zénouda, Le Roulley, 2016), certains très récents comme la thèse de Manuel Roux à l'université de Bordeaux consacrée à l'« intelligence punk », éclairent d'autres « réalités sociologiques », compositions et profils, propriétés sociales, dans d'autres régions (grand quart Sud-Ouest, sillon angevin, Laval, etc.) et montrent *a contrario* que loin de se limiter à une jeunesse « plutôt populaire » (expression fourre-tout employée régulièrement dans l'étude), le recrutement du punk contemporain relève bien davantage de compositions sociologiques à large spectre, quand il ne relève pas, beaucoup plus simplement, des classes moyennes, et que les stratégies des acteurs s'adosent à des capitaux culturels, symboliques, familiaux qui, loin de frôler la misère économique, culturelle et sociale, témoignent au contraire de ressources non négligeables – celles-là mêmes qui permettent de penser et vivre ces investissements et cycles longs par ailleurs bien décrits dans le travail de Pierig Humeau.

Gardons-nous donc de généraliser et souhaitons que la multiplication et la connexion de telles enquêtes auquel le travail de Pierig Humeau contribuera grandement permettent d'éclairer plus finement un pan fascinant de la contre-culture qu'il ne s'agit de réduire ni aux jeunesses des beaux quartiers parisiens ni aux prolos de la ruralité, ni enfin aux néo-punks communautaires dont il reste, ici encore, à recomposer la sociologie.

Le second écueil de l'étude, et le plus important à nos yeux, tient évidemment à une vision biaisée de l'histoire, nourrie d'anachronismes (voir *infra*), et qui par un étrange renversement de lecture nourrit le récit révisionniste de cette contre-culture. Le point de vue de l'auteur est simple : le vrai punk est celui qui relèverait du surgeon le plus récent, qu'il a choisi d'étudier lors de ses enquêtes. Dans cette perspective, les vagues punk précédentes qui se sont succédé depuis l'explosion punk des années 1970 n'apparaissent que comme des sortes de brouillons qualifiés de « proto-punk », que l'étude insère soigneusement dans un schéma interprétatif d'accomplissement historique à forte tendance « progressiste » : les générations les plus anciennes participant à préparer l'avènement du « punk véritable », les ruptures successives (dont certaines sont assez bien identifiées, à l'image de la faillite de la scène alternative) permettant d'expliquer une forme d'affinement de tendance. Notre équipe de recherche du projet PIND a produit depuis sept ans une documentation désormais incontournable consacrée à l'histoire et à la périodisation du punk en France, toutefois

celle-ci n'est jamais exploitée ni même référencée dans l'étude du sociologue, issue d'un travail de thèse déjà ancien.

Or ce travail d'historicisation du punk est essentiel, ne serait-ce que parce que l'histoire renvoie ici précisément à des questions d'identité, d'authenticité et de légitimité qui trament cette scène. Soyons justes, cette problématique est consubstantielle d'un écueil générationnel qui se heurte régulièrement au travers inverse : les premiers punks ayant vécu l'explosion punk des années 1976-1977 – parmi lesquels figurent d'autres producteurs de discours sur le punk à prétention de vérité générale (les « professeurs de punk » issus de la scène) – ont tendance à considérer que le punk – le « vrai » punk – est mort en 1978, et traitent avec un certain mépris les « usurpateurs » des vagues suivantes (scène alternative, scène indépendante, scène DIY, etc.) ! On le voit, l'approche historique nécessite de la part du chercheur une prudence, une finesse d'analyse, une insertion dans les réseaux toutes générations punk confondues, et surtout un effort considérable pour s'extraire du temps dans lequel il a potentiellement vécu le punk et a appris à l'apprécier, pour objectiver les transformations d'un objet paradoxal, afin d'éviter les écueils du « C'était mieux/c'était "vrai" avant » et celui, tout aussi délétère, du « Avant nous le déluge/avant nous le "proto" », dont l'étude est presque un cas d'école.

L'approche du punk par corps qui constitue l'essentiel du troisième volet de l'étude et qui donne son titre au livre est plus séduisante. On y retrouvera avec plaisir l'inspiration des travaux de Loïc Wacquant (*Corps et âme. Carnets d'un apprenti boxeur*, 2000), de l'apprentissage par corps, et les enseignements que l'auteur tire de cette ethnographie gagnent en intérêt lorsque la musique revient enfin au cœur du travail et permet d'appréhender le rapport « physique » du batteur punk à la scène, lorsqu'il joue en force avec les bras et non en poignet (comme au conservatoire), en faisant littéralement corps avec le genre musical et l'espace de légitimité dont il se réclame. Ces techniques du corps punk, pour suivre Marcel Mauss, qui marquent l'incorporation (au sens premier du terme) des normes et des valeurs du punk, éclairent également sans que l'auteur ne l'ait réellement souligné, l'ambiguïté et la richesse d'un punk vécu et réinterprété localement, mais dont le registre axiologique emprunte à un imaginaire et une *hexis* punk plus largement partagés.

Reste que, plus généralement, la forme de l'écriture et parfois sa teneur ne laissent pas d'interroger : tournures généralisantes, allusives ou peu précises (« les observateurs s'accordent à dire »), indigence des données concernant les premières vagues du punk (la « Prosopographie des groupes proto-punks français » est pour le

moins hâtive et réductrice) et qui servent pourtant de point d'appui à l'approche, supposée sociologique et historique, de quelques cas tirés de l'oubli (de rares scènes réduites à quelques « grandes villes » – Paris, Lyon, Rouen – et des groupes forcément écrasés par l'influence anglo-américaine) pour justifier l'ancrage du travail dans une réflexion qui n'oublie pas le regard sur le passé. Le lecteur enfin reste surpris par le nombre d'erreurs contenues dans le livre, dont certaines, en atteignant de manière récurrente le patronyme, capital symbolique des groupes (Asphalte Jungle, au lieu d'Asphalt Jungle, Béruriers Noirs pour Bérurier Noir, Motors Head pour Motörhead, etc.), témoigne d'une méconnaissance de l'objet dans la longue durée.

Terminons cette chronique en renouvelant un étonnement : la musique, pourvoyeuse d'énergie, d'investissements créatifs, source d'émotions, de pratiques socialement structurantes, reste relativement absente de l'étude et ne semble finalement constituer qu'un élément secondaire dans cette sociologie des punks français, une sorte de décor devant lequel se débattent des « agents » bien davantage préoccupés par leur posture militante, activiste ou politique. Or en tant que matérialité sonore socialement et historiquement signifiante la musique est au cœur du punk, elle en constitue le noyau émotionnel et le liant, sinon la raison d'être. Effacer un tant soit peu cette bande-son revient à effacer ce qui tient ensemble, ici et là, passionnément, les acteurs de la scène au sein du punk.

Publié dans lavedesidees.fr, le 31 décembre 2021.