



Biens Symboliques / Symbolic Goods

Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées

14 | 2024
Varia

De quoi « punk » est-il le nom ?

Note critique sur : Pierig HUMEAU (2021). *À corps et à cris. Sociologie des punks français*. Paris, CNRS Éditions ; et Manuel ROUX (2023). *Faire « carrière » dans le Punk. La scène DIY*. Paris, Riveneuve.

What Does “Punk” Stand for? Review of: Pierig HUMEAU (2021). À corps et à cris. Sociologie des punks français. Paris, CNRS Éditions; and Manuel ROUX (2023). Faire « carrière » dans le Punk. La scène DIY. Paris, Riveneuve.

Pierre Bataille



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/bssg/4871>

DOI : 10.4000/12bhj

ISSN : 2490-9424

Éditeur

Presses universitaires de Paris Nanterre

Référence électronique

Pierre Bataille, « De quoi « punk » est-il le nom ? », *Biens Symboliques / Symbolic Goods* [En ligne], 14 | 2024, mis en ligne le 10 septembre 2024, consulté le 10 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/bssg/4871> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12bhj>

Ce document a été généré automatiquement le 10 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

De quoi « punk » est-il le nom ?

Note critique sur : Pierig HUMEAU (2021). *À corps et à cris. Sociologie des punks français*. Paris, CNRS Éditions ; et Manuel ROUX (2023). *Faire « carrière » dans le Punk. La scène DIY*. Paris, Riveneuve.

What Does “Punk” Stand for? Review of: Pierig HUMEAU (2021). À corps et à cris. Sociologie des punks français. Paris, CNRS Éditions; and Manuel ROUX (2023). Faire « carrière » dans le Punk. La scène DIY. Paris, Riveneuve.

Pierre Bataille

RÉFÉRENCE

Pierig HUMEAU (2021). *À corps et à cris. Sociologie des punks français*. Paris, CNRS Éditions
Manuel ROUX (2023). *Faire « carrière » dans le Punk. La scène DIY*. Paris, Riveneuve

Figure 1



Premières de couverture des ouvrages recensés : Pierig HUMEAU (2021). *À corps et à cris. Sociologie des punks français*. Paris, CNRS Éditions ; et Manuel ROUX (2023). *Faire « carrière » dans le Punk. La scène DIY*. Paris, Riveneuve.

- 1 S'il est un mot utilisé, dans son usage ordinaire, à tort et à travers pour qualifier des réalités culturelles diamétralement opposées sur le plan politique, c'est bien le mot « punk ». Accolé au nom des dirigeants politiques d'extrême droite milliardaires contemporains – de Trump à Milei – comme à des courants (contre-)culturels en rupture critique avec l'ordre établi – *anarcho-punk*, *steam-punk*, etc. –, les déclinaisons du terme « punk » et sa malléabilité semblent sans limites. Tant et si bien que l'on peut se demander si ce syntagme recouvre encore une quelconque pertinence analytique. Ne s'arrêtant pas à ce constat des usages galvaudés, certains travaux universitaires rappellent régulièrement au public francophone combien ce terme renvoie à une forme de pensée particulière (Hein 2012 ; Guesde 2022). D'autres œuvrent à reconstruire par l'enquête empirique son espace de pertinence, en retissant les filiations, en réunissant les corpus de ce qui pourrait constituer une sorte d'héritage « punk » (Hein 2016 ; Le Roulley 2016). Pour le cas français, outre les contributions du groupe de recherche PIND [« Punk is not dead »], de nombreux ouvrages parus récemment à l'initiative d'activistes documentent par exemple l'histoire des scènes « punk » et indépendantes à Lyon (Escande 2021), Grenoble (Bonanni & Capelier 2021) ou Besançon (Guillerand 2023).
- 2 C'est à ce second ensemble de travaux – fondés sur des enquêtes originales croisant les différentes méthodologies des sciences sociales (entretien, « participation observante », analyse documentaire et statistique) – qu'appartiennent les deux livres dont il sera ici question : *À corps et à cris. Une sociologie des punks français* de Pierig Humeau et *Faire carrière dans le punk. La scène DIY* de Manuel Roux. Tous les deux sont issus des thèses respectivement en sociologie et en sciences de l'éducation de leur auteur et s'appuient sur des enquêtes approfondies en milieu « punk ». Ils proposent des définitions différentes, voire concurrentes, de ce que « punk » veut dire à partir de l'analyse des représentations, pratiques et parcours de vie des personnes que les deux chercheurs

ont rencontrées dans ce qu'ils identifient respectivement comme « l'espace social du punk » (Humeau) ou la « scène DIY » [*Do It Yourself*] (Roux).

- 3 Dans le premier ouvrage (Humeau), « les punks » français contemporains apparaissent comme les héritiers d'un mouvement de défiance des jeunes en situation de déclassement social et en butte avec la réussite scolaire – dans un contexte où cette dernière s'impose depuis les années 1970-1980 comme la voie principale pour espérer accéder à des positions sociales stables. L'investissement subjectif et objectif dans les pratiques relatives au « punk » (de l'écoute de musique à la pratique musicale en passant par la participation à des concerts) apparaît dans cette perspective comme un moyen de reprendre au moins localement pouvoir sur sa vie, son langage et son corps. L'enquête donne à voir comment ces différents processus socio-historiques s'enchaînent aux niveaux macro-social (la diffusion transnationale du « punk » depuis les années 1970), méso-social (l'organisation des collectifs) et micro-social (les parcours des musicien·nes et activistes) pour in fine produire ce que l'auteur désigne comme étant « l'espace social du punk » contemporain en France.
- 4 Dans le deuxième ouvrage, l'entrée choisie est moins une population qu'un ensemble de pratiques musicales structurées autour du principe du « *Do It Yourself* ». Ce livre propose de scruter, dans différents contextes musicaux et para-musicaux (organisation de concerts, écriture de fanzine, *booking*) les ressorts sociaux et politiques de cet agir « DIY ». Il montre notamment comment les contraintes pratiques et éthiques de l'auto-organisation pèsent sur les stratégies professionnelles des acteur·ices de « la scène » et le développement de leur carrière.
- 5 Avant d'entamer le cœur de ma recension croisée des deux ouvrages, il me faut préciser que la lecture critique à laquelle je m'essaie ici prend appui sur plusieurs recherches menées sur le travail musical (en Suisse et en Belgique), sur une longue expérience personnelle dans les espaces musicaux décrits dans les deux livres et sur ma lecture assidue de la littérature grise (livres, magazines, fanzines) émanant des activistes du milieu musical français « indépendant ».

1. Ce « qu'être punk » veut dire

1. 1. « Le punk » comme aboutissement d'une carrière déviante

- 6 Qu'est-ce que le mot « punk » désigne ? À cette question, comme je l'ai rapidement évoqué en introduction, chacun des deux ouvrages propose une réponse différente. Chez P. Humeau, « le punk » est d'abord le fruit de l'articulation entre les évolutions des espaces sociaux nationaux au cours des années 1970-1980 et des dispositions et capitaux de certains des agents qui y gravitent – pour reprendre certains des outils de l'appareillage théorique inspiré par les travaux de Pierre Bourdieu, dans la continuité desquels se situe d'emblée le livre. « Le punk » et ses différentes déclinaisons s'inscrivent de ce point de vue dans une histoire sociale qui remonte aux années 1970, en particulier au Royaume-Uni. L'auteur en retrace les conditions sociales d'émergence et de diffusion (dans l'espace britannique puis dans l'espace national français) dans la première partie de son ouvrage ; les autres parties qui composent l'ouvrage étant plus centrées sur la période contemporaine. Cette forme esthétique particulière – qu'on peine néanmoins à définir en tant qu'objet strictement musical d'après le seul contenu du texte – s'ancre ainsi, selon les analyses prosopographiques de certain·es acteur·rices

centraux-ales de la scène « punk » anglaise originelle présentées dans le livre, du côté des classes populaires plus ou moins précarisées et des petites classes moyennes, à de rares exceptions près. « Le punk » serait de ce point de vue l'expression de la frustration relative de la jeunesse de ces fractions de classes, prise dans un mouvement de scolarisation sans qu'elle n'ait pu en tirer les profits espérés (Humeau 2021 : 55-58). En France, son importation passe dans un premier temps par les jeunes diplômé-es des grands centres urbains avant une diffusion plus large, notamment dans la jeunesse des fractions populaires. Le succès des groupes dits « alternatifs » dans la deuxième moitié des années 1980 (et surtout du groupe Bérurier noir, central dans la démonstration de P. Humeau) marquerait le réel tournant de cet ancrage durable dans le paysage musical et culturel de ce côté-ci de la Manche.

- 7 Cette partie historique, rapidement menée à partir de données de seconde main, passe cependant sous silence d'autres pans importants de l'histoire des cultures « punk », sans que les choix opérés ne soient suffisamment justifiés et objectivés. Quid de l'influence des groupes américains par exemple – des Stooges à Fugazi en passant par Dead Kennedys ? Ces formations sont parfois mentionnées au détour de certaines pages (*ibid.* : 85) sans que l'on comprenne ce qui a amené l'auteur à les mettre de côté dans ce panorama socio-historique. Ces manques transparaissent d'autant plus concernant le versant français de cette histoire « du punk ». Nulle part ne sont mentionnés les groupes ayant pourtant largement contribué à la vivacité du terreau français des musiques à guitares bruyantes et « indépendantes » – on pense ici aux Thugs notamment, mais également à d'autres groupes qui, bien que plus confidentiels, ont marqué certains espaces plus régionaux comme Haine Brigade à Lyon, ou encore aux nombreuses autres formations qui ont largement participé à la diffusion de ce type de répertoire entre la fin des années 1980 et les années 1990 (Burning Heads, Lofofora, etc.). Par ailleurs, une très large partie de la production musicale affiliée au « punk » mais postérieure aux années 1980 est ignorée (*hardcore, grind, screamo...*). Ce qui interroge ici n'est pas – bien sûr – de ne pas citer l'intégralité des formations ou personnalités qui ont marqué les espaces étiquetés comme « punk ». C'est plutôt de ne pas expliciter les critères qui ont prévalu à cette sélection d'une part et de ne pas en tirer les conséquences d'autre part. Pour ne citer qu'un exemple, les groupes présentés comme centraux par l'auteur – en raison des découpages opérés – chantent uniquement en français, ce qui a des conséquences importantes quant à leur audience, aux carrières qu'ils peuvent développer, etc. ; or cet élément n'est à aucun moment prises en compte dans les analyses.
- 8 Dans les deux parties suivantes, qui se focalisent sur la France des années 2000, on comprend mieux la logique des choix opérés, qui semble en grande partie refléter l'expérience de l'auteur comme musicien et activiste dans les réseaux « punks » et alternatifs de l'ouest de la France et de Paris – comme en témoigne le rôle central donné dans les exemples à certaines formations (Tagada Jones, Oberkampf) localisées principalement dans ces espaces géographiques. Ici l'auteur s'attache à décrire ce que fait « le punk » aux personnes qui s'engagent durablement dans la fréquentation des milieux punk et comment cela transforme leur corporéité et leur rapport au langage. Les résultats de l'enquête par questionnaire (partie 2) pointent certaines conditions d'engagement dans ce qui se présente comme une carrière « punk », qui mène du statut de simple auditeur-ice à celui d'activiste de la scène – jouant de la musique ou organisant des concerts. Cette carrière est scandée par différents paliers

d'accumulation de « capitaux punk », dessinant une trajectoire qui mène de l'état de « nouveau venu » à celui « d'avant-garde établie » en passant par les étapes de « nouveau venu affranchi » et d'« établi en voie de consécration » (*ibid.* : 195-197). On retrouve, selon l'auteur, des conditions d'entrée proches de celle qu'il observait chez les membres des premiers groupes punks, marquées par un rapport « sinueux » à l'école (*ibid.* : 111-128). On est surpris néanmoins de la faible place laissée aux effets de lieux et de socialisation par les pairs, tant la littérature a montré l'importance des scènes locales quant à l'attraction de nouveaux-elles entrant-es (Guibert 2016).

- 9 Les personnes identifiées aux « avant-gardes établies » sont celles qui ont accumulé le plus de ressources politiques et culturelles du fait de leur vieillissement dans « l'espace punk ». Elles constituent le groupe de référence dans l'analyse, celui vers lequel la carrière « punk » s'oriente une fois qu'on a franchi les premières étapes. Et c'est aussi à ce groupe de personnes que s'identifie P. Humeau au terme de l'auto-analyse ethnographique menée dans la dernière partie. Les analyses séquentielles sont bien souvent menées « sous l'angle de la ligne d'arrivée » (Poussou-Plesse 2010) et ce parti pris est très compréhensible. Mais le caractère implicite et non objectivé de ce choix interroge. Mis à part dans les ultimes chapitres – où l'auteur revient sur les modalités pratiques de vieillissement « des punks », qui constituent les plus intéressants moments de l'analyse de mon point de vue –, il prête peu attention aux conditions de bifurcation de cette carrière idéale (et idéalisée selon moi) qui aboutit à certaines scènes prisées des groupes de musicien-nnes et d'activistes les plus engagées comme celles des « squat artistiques » (*ibid.* : 340). Il est d'ailleurs à ce stade encore difficile de parler de carrière de musicien-ne à proprement parler, tant les exemples mobilisés n'ont *in fine* que peu à voir avec la pratique d'un instrument et/ou avec le goût pour un idiome particulier – (le cas mobilisé pour illustrer l'aboutissement ultime de la carrière « punk » n'étant pas musicien [*ibid.* : 342-344]). Le livre donne cependant bien à voir certaines tensions qui structurent la plupart des carrières de musicien-nnes « ordinaires », pour reprendre l'expression de Marc Perrenoud (2007). Cette catégorie n'est paradoxalement jamais mobilisée par l'auteur alors qu'elle aurait permis de mettre en série les observations rapportées dans le livre avec des processus équivalents dans d'autres sous-espaces de pratiques musicales. Dans les passages sur les phases de solidification du collectif musical (chapitre 7, 8 et 9), les analyses peinent à pointer précisément ce que ces parcours ont de spécifiquement « punk ». Elles mériteraient d'être mises en regard avec celles portant sur des musicien-nnes peu ou pas connues mais évoluant dans des espaces musicaux marqués par d'autres esthétiques. Pour ne prendre qu'un exemple, les scènes décrites dans les pages 315-316, où le groupe en tournée est amené, pour justifier son défraiement, à jouer devant des publics ne maîtrisant pas les arcanes de l'expression musicale et donnant l'impression de n'être que très peu concernés par le concert, sont peu ou prou celles que décrit Howard Becker (1985) à partir de son expérience de musicien « de jazz » jouant pour des « caves », dont le but était avant tout d'avoir une occasion de danser.

1. 2. « Le punk » comme pratique et « intelligence » à part entière

- 10 L'orientation choisie par M. Roux dans son livre est sensiblement différente. Paru deux ans après celui de P. Humeau, il contient d'ailleurs une critique assez dure de ce dernier (Roux 2023 : 36-47), quant aux zones d'ombre qui découlent de ses partis-pris, estimant que les analyses d'À corps et à cris tendent à entretenir « le mythe du punk prolétaire »,

alors même que cet idiome musical a essaimé plus largement socialement. Pour remédier à ces biais et offrir un panorama élargi de ce « qu’être “punk” au sein de la scène DIY veut dire » (*ibid.* : 47) – incluant les développements et la diffusion large que ce style musical a connus entre les années 1990 et les années 2000 – M. Roux propose de mobiliser une approche qu’il qualifie d’« inductive ».

- 11 Le spectre d’analyse de l’étude est ainsi plus large et permet d’embrasser les tensions autour de la professionnalisation des musicien·nes « DIY », et donc de rendre compte de l’économie symbolique dans laquelle ils et elles se trouvent dès lors qu’il s’agit de mettre un pied en dehors du circuit qui se définit et se vit comme « indépendant ». En lien avec cette approche moins conceptuelle que celle développée par P. Humeau, l’auteur tente de définir une ligne de crête qui prenne à la fois en compte les apports des approches en termes d’espace social, de « monde » de l’art et celles plus ancrées dans la sociologie des réseaux sociaux (*ibid.* : 67-82). Il retient in fine le concept de « scène DIY » pour circonscrire son objet. Néanmoins, la démonstration peine à convaincre totalement tant le cadrage retenu ne permet pas de saisir l’intérêt analytique du terme « DIY ». D’ailleurs, l’auteur a du mal à tenir tout le long de l’ouvrage son pari de ne pas puiser aux sources conceptuelles du « champ » ou du « monde ». Ces appareillages théoriques refont surface à plusieurs endroits du livre de façon trop faiblement articulée : « l’espace de la scène DIY » est ainsi ponctuellement apparenté à « un marché » puis à un « champ de lutte » (*ibid.* : 332-333), ce qui peut donner l’impression d’un flottement sur le plan conceptuel. L’approche inductive de l’auteur amène néanmoins à la constitution de plusieurs typologies (par exemple, la tripartition des groupes « punk rock social » / « hardcore politique » / « punk rock professionnel » ; ou encore la typologie des parcours professionnels « marathoniens » / « déçus » / « professionnels »). Mais ces efforts d’objectivation ne sont pas assez systématisés pour offrir un cadre de lecture plus général de la structuration de cette « scène DIY ». On ne découvre, par exemple, cette intéressante partition des parcours professionnels qu’au dernier tiers de l’ouvrage (*ibid.* : 266). Elle est pourtant très utile en ce qu’elle distingue trois horizons d’attente quant aux carrières « punk ». Pour les musicien·nes qui accumulent, dans leur parcours, des formes de ressources qui les rapprochent des milieux artistiques institutionnalisés (« Scènes de musique actuelles » [SMAC], etc.), la carrière peut prendre un tour professionnel – *i.e.* générant une activité qui permet de ne « faire que ça » – moyennant la mise entre parenthèses ou en seconde ligne de certains discours et/ou pratiques anti-institutionnels qui ont pu prévaloir aux premières étapes de leurs parcours. Ces « professionnel·les » dont « le succès est toujours suspect » du point de vue des idéaux « DIY » s’opposent aux « marathoniennes » qui se posent en garant·es d’un esprit d’indépendance. Dans ces cas, le maintien des activités « DIY » sur le moyen ou le long terme est rendu possible par le fait d’avoir un autre métier, de développer des activités annexes, moins gratifiantes sur le plan artistique et symbolique, mais qui mettent à l’abri d’une compromission des valeurs. Enfin, lorsque le succès ne vient pas et que l’illuio s’évapore, les carrières dessinent des sorties de route plus ou moins radicales, poussant ces déçues à réévaluer négativement leur expérience du « DIY » et à juger comme « fallacieux » l’affichage de certaines valeurs comme le désintéressement et la critique radicale du professionnalisme (*ibid.* : 289-290).
- 12 L’élément transversal aux terrains arpentés par l’auteur (salle de concert, fanzinat, labels, groupes, musicien·nes) semble être le mantra « *Do It Yourself* » et les manières de

faire et/ou dire qui y sont associées. C'est cette « intelligence » propre qui fonderait la spécificité « du punk » et des carrières des musicien·nes et activistes qui s'y réfèrent, comme cela est exposé dans les chapitres 2 à 5. Loin d'être strictement agonistique et marquée du sceau de la marginalité, cette manière de faire typiquement « punk » se définirait par « une culture de la négociation, y compris de [son] propre désir, pour tirer le meilleur parti des situations » (*ibid.* : 226). Son développement serait facilité par l'acquisition d'une culture scolaire minimale qui permettrait d'identifier les contraintes qui structurent les possibilités d'action et la mise en place de tactiques – au sens de Michel de Certeau (1990) – pour les contourner ou (mieux) en tirer parti.

- 13 Malgré ces éclairages particulièrement intéressants, on a parfois le sentiment que l'auteur a aggloméré un ensemble de matériau collecté dans les espaces sociaux qui revendiquent le « DIY » comme mode de fonctionnement sans nécessairement travailler à la redéfinition de la question générale (et théorique) de laquelle il était parti. La limite principale du parti pris inductif de l'auteur est qu'il conduit à agréger des entités parfois difficilement comparables (une salle de concert, un groupe, etc.) dans leur fonctionnement, les ressources qu'elles mobilisent et les perspectives qu'elles ouvrent aux personnes qui les font vivre – et ce, même si ces entités partagent *a priori* une même étiquette. D'ailleurs, le caractère peu systématique du cadre conceptuel rend parfois le développement de l'argumentaire difficile à suivre. Comme chez P. Humeau, les parties les plus intéressantes sont, selon moi, celles qui s'attachent à analyser comment on vieillit en tentant de rester « punk », puisque ce sont les seules qui posent clairement l'étiquette « punk » ou « DIY » non pas comme une catégorie analytique *a priori* mais comme le produit de luttes, de négociations, rappelant aux lecteur·ices que « punk » n'est, finalement, qu'un mot.

2. « Punk » n'est qu'un mot

2. 1. Au-delà de l'idiome

- 14 Comme je viens de le présenter, les deux livres dont il est question ici partent d'un idiome (le « punk ») pour saisir leur objet. Dans un cas il s'agit de remonter aux racines du processus qui a amené à l'apparition de cet idiome, dans l'autre il s'agit plutôt de se saisir de celui-ci pour qualifier analytiquement un ensemble de pratiques à première vue disparates. Bien que leur définition de ce que « punk » veut dire les distinguent, la démarche est sensiblement la même dans les deux cas : les deux auteurs partent de cette catégorie en grande partie indigène pour circonscrire le cadre de leurs analyses. En cela, ils ne dépareillent pas dans le paysage des travaux sociologiques sur les musicien·nes (et sur la musique en général), dans lesquels, qu'il s'agisse de la sociologie des musicien·nes de jazz, de rock, ou autre, le « style musical » constitue la première grille d'analyse, sans que l'on s'interroge nécessairement sur sa pertinence (Perrenoud & Bataille 2024).
- 15 Ce parti pris me semble problématique à différents points de vue. Dans une perspective strictement historique, il tend à faire oublier que les catégories musicales sont en premier lieu produites par des intermédiaires (labels, agents, etc.) qui tentent de catégoriser la matière musicale pour mieux la positionner sur le marché des musiques populaires, en perpétuelle mutation et particulièrement concurrentiel (Lena & Peterson 2008 ; Roy 2022). Ce caractère socialement construit de l'idiome « punk »

ressort à différents endroits des deux enquêtes – quand P. Humeau analyse le rôle des entrepreneur·es Vivienne Westwood et Malcom McLaren dans la gestation des premiers groupes labellisés « punk » ou encore quand les deux ouvrages détaillent comment les musicien·nes s'identifient ou se détournent de cet étiquetage « punk » ou « DIY » au fur et à mesure qu'ils et elles avancent dans leur carrière. Mais la question des luttes et négociations pour déterminer « ce qui est punk » ou non n'est pas ou peu prise à bras-le-corps dans les deux livres.

- 16 Surtout, en reprenant ce type de labellisation pour circonscrire un terrain d'enquête dans l'objectif de construire autour une problématisation sociologique, on manque d'interroger ce qui fait réellement l'unité du fait social qu'on observe. Pour le dire autrement, nombre des analyses proposées dans ces deux livres ne me semblent pas propres aux musicien·nes « punk » mais pourraient largement être étendues à nombre d'autres musicien·nes ordinaires – qui « vivent ou essaient de vivre » de leur pratique musicale (Perrenoud 2007) sans rencontrer nécessairement le succès critique ou économique. La mise entre parenthèses de l'approche idiomatique semblerait ici nécessaire pour produire des effets de connaissance plus fondamentaux et plus larges. Je ne prendrai qu'un exemple du biais qui me semble découler de la reprise du label « punk » sans chercher à comprendre certains déterminants qui pèsent fondamentalement sur les carrières de ces musicien·nes comme des autres musicien·nes ordinaires français : le cadre d'emploi et les spécificités de l'investissement de l'État français dans la régulation des productions culturelles.

2. 2. Vous avez dit « punk français » ?

- 17 Dans aucune des deux enquêtes, la question de l'accès au « statut » d'intermittent du spectacle n'est abordée frontalement. Elle apparaît en pointillé dans certains passages mais les auteures n'en font pas un point central, alors même que, dans le contexte français, viser à « avoir son statut » ou pas oriente puissamment les stratégies professionnelles et les parcours de vie des musicien·nes (Perrenoud & Bataille 2017), qu'ils ou elles jouent du « punk », du « jazz », du « rock », etc. Le fait de pouvoir espérer accéder à un statut de quasi-salarié moyennant la justification d'une certaine somme d'heures de travail déclarées par an représente une perspective *a priori* attrayante dans le but de vivre par et pour la musique sur scène pour un nombre relativement large d'impétrant·es. Cette perspective n'existe pas dans d'autres pays comparables comme le Royaume-Uni (Umney 2016), l'Australie (Throsby & Hollister 2003) ou le Chili (Perrenoud, Bataille & Moyano Dávila 2022), où les musicien·nes « ni riches ni célèbres » sont la plupart du temps condamnées à avoir un *day job* qui risque à tout moment de limiter l'engagement dans la pratique musicale. Elle s'inscrit dans un contexte particulier ou, du fait de son histoire sociale, l'État français est une institution centrale de la régulation des espaces artistiques (Dubois 1999). Ainsi, les musicien·nes qui jouent ce jeu de l'intermittence, même s'ils et elles se définissent comme « punk », peuvent connaître des carrières relativement longues. On pense ici à des cas centraux dans l'espace des musiques amplifiées identifiées comme « punk » comme Burning Heads ou Tagada Jones, qui se produisent sur scène sans discontinuité ou presque depuis la fin des années 1980 et dont une grande partie des musicien·nes sont intermittent·es . L'acquisition de ce statut implique la mise en place de stratégies particulières pour multiplier les dates (par exemple la diversification de son répertoire – comme ce fut le cas avec le reggae pour les Burning Heads – ou la mise en place de concepts destinés à

toucher un public élargi – comme ce fut le cas avec « Le Bal des Enragés » pour Tagada Jones). L'intermittence nécessite de développer des liens durables avec les structures subventionnées pour espérer récolter des rémunérations permettant de « faire des heures » qui comptent pour faire son statut, négocier des résidences rémunérées, etc. Au contraire, inscrire sa carrière en marge de cette course au statut, soit par « éthique punk » soit par impossibilité d'élargir son audience, implique des stratégies professionnelles différentes – notamment le fait de trouver un travail qui ne fasse pas concurrence directe avec l'activité musicale – et nécessite des ressources (scolaires, sociales, économiques) pour durer dans le temps. Par ailleurs, l'implication forte de l'État dans le domaine culturel en France, à la différence des États-Unis par exemple (DiMaggio 1983), fait que « l'indépendance » revendiquée par les interviewées des deux enquêtes n'implique généralement pas une indépendance totale par rapport à l'État, car en grande partie médiatisée par des catégories administratives comme celle « d'intermittent » (Sinigaglia 2007). Elle nécessite, en contexte français, des tractations loin d'être anodines pour des musicien·nes dont une partie de l'image publique repose sur une critique plus ou moins radicale du « système ». Les recherches menées dans des perspectives de comparaison internationales ont de ce fait bien montré l'importance de la prise en compte du cadre institutionnel national pour comprendre les différents sens « du » DIY (Riom & Vidal 2017). En outre, le choix de la langue des paroles n'est jamais abordé dans les deux ouvrages alors que, dans un contexte où les politiques publiques ont pendant longtemps fortement soutenu les musiques dont le chant est en français plutôt que dans d'autres langues (surtout l'anglais), chanter en français oriente également fortement les options de carrière.

- 18 Enfin, autre point aveugle de ces deux ouvrages, et non des moindres : le genre. L'écrasante majorité des protagonistes rencontrés au fil des pages sont des hommes et la question du caractère genré des ressources impliquées dans les processus pour devenir et rester « punk » est très peu abordée ni guère intégrée à l'analyse générale, alors qu'elle est structurante (Brun 2006). Ce manque apparaît d'autant plus cruellement que les milieux de la musique indépendante en France ont été largement secoués par des affaires d'agressions sexuelles, mettant en cause certains des piliers des espaces investigués par les deux auteurs.
- 19 Pour conclure, les enquêtes exposées dans ces deux livres traitent d'un objet peu pris au sérieux dans les travaux sociologiques francophones (« les punks ») et tentent, chacune à leur manière, d'en saisir la spécificité à partir de deux enquêtes empiriques solides et documentées. Ils en dessinent chacun un panorama différent mais complémentaire. Néanmoins, comme j'ai essayé de le développer, à trop se focaliser sur les spécificités *a priori* de leur objet, ils en oublient ce que « les punks » ont de commun avec les autres musicien·nes. Ces dernières limites me semblent une invitation à développer un rapport plus critique aux étiquettes idiomatiques dans le cadre des analyses de la production musicale pour favoriser les montées en généralité sociologiques. En somme, à agir en « punk » et remettre en question les hiérarchies préétablies – serais-je tenté d'ajouter, non sans malice.

BIBLIOGRAPHIE

- BONANNI Nicolas & CAPELIER Margaux (2021). *Grenoble calling. Une histoire orale du punk dans une ville de province 1980-2020*. Grenoble, Le monde à l'envers.
- BRUN Éric (2006). « Filles, garçons et musique punk ». *Agora débats/jeunesses*, 41 : 50-64.
- CERTEAU (DE) Michel (1990). *L'Invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*. Paris, Gallimard.
- DIMAGGIO Paul (1983). « Can Culture Survive The Marketplace? ». *Journal Of Arts Management and Law*, 13(1) : 61-87.
- DUBOIS Vincent (1999). *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. Paris, Belin.
- ESCANDE Sébastien (2021). *À l'arrache*. Lyon, Éditions BARBAPOP.
- GUESDE Catherine (dir.) (2022). *Penser avec le punk*. Paris, Presses universitaires de France.
- GUIBERT Jérôme (2016). « La scène comme outil d'analyse en sociologie de la culture ». *L'Observatoire*, 47 : 17-20.
- GUILLERAND Sam (2023). *Rock the Citadelle : une histoire orale et visuelle du rock et des cultures alternatives à Besançon, de la fin des années 1970 à nos jours. Récits et profils*. Mulhouse, Médiapop.
- GWARDEATH Guillaume & GUILLERAND Sam (2022). *Hey You! Une histoire orale des Burning Heads*. Tarnos, Metro Beach.
- HEIN Fabien (2012). *Do it yourself!*. Congé-sur-Orne, Le Passager Clandestin.
- HEIN Fabien (2016). « Les fondements culturels de l'action entrepreneuriale. L'exemple des labels punk rock ». *Revue Française de Socio-Économie*, 16 : 183-200.
- LENA Jennifer C. & PETERSON Richard A. (2008). « Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres ». *American Sociological Review*, 73(5) : 697-718.
- LE ROULLEY Simon (2016). « Le cadavre est-il encore chaud ? Étude sociologique sur la portée de l'héritage de la scène DIY punk française ». *Volume! La revue des musiques populaires*, 13 : 157-171.
- PERRENOUD Marc (2007). *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*. Paris, La Découverte.
- PERRENOUD Marc, BATAILLE Pierre & MOYANO DÁVILA Camila (2022). « Les musiciens dans tous leurs États : Chili, France, Suisse ». *La Nouvelle Revue du Travail*, 21.
- PERRENOUD Marc & BATAILLE Pierre (2024). « 'Types' of Popular Musicians: From Musical to Professional Styles: Some Epistemological Reflections Based on the Case of French-Speaking Swiss Musicians ». *Cultural Sociology*.
- RIOM Loïc & VIDAL Vera (2017). « Same name but different things? DIY practices in New England and Switzerland ». Dans GUERA Paula & MOREIRA Tania (dir.). *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes (vol. 3)*. Porto, University of Porto / Faculty of Arts and Humanities : 49-54.
- ROY William G. (2022). « Repertoire Communities in American Popular Music, 1900-1949 ». *Sociological Perspectives*, 65(5) : 929-959.

SINIGAGLIA Jérémy (2007). « Le mouvement des intermittents du spectacle : entre précarité démobilisatrice et précaires mobilisateurs ». *Sociétés contemporaines*, 65 : 27-53.

THROSBY David & HOLLISTER Virginia (2003). *Don't Give Up Your Day Job: An Economic Study of Professional Artists in Australia*. Sydney, Australia Council.

UMNEY Charles (2016). « The Labour Market for Jazz Musicians in Paris and London: Formal Regulation and Informal Norms ». *Human Relations*, 69(3) : 711-729.

INDEX

Thèmes : Relire / Library

AUTEURS

PIERRE BATAILLE

Maître de conférences en sciences de l'éducation, Université Grenoble Alpes, Laboratoire de recherche sur les apprentissages en contexte (LaRAC). ORCID : 0000-0002-4055-2171.

Pierre.Bataille[at]univ-grenoble-alpes.fr