Modes de déploiement du parler politique dans le monde du *hardcore punk*

Modes of Deployment of Political Parlance in the World of Hardcore Punk

Alain Mueller

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edc/10283>

DOI : 10.4000/edc.10283

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2020

Pagination : 157-178

ISBN : 978-2-917562-23-9

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Alain Mueller, « Modes de déploiement du parler politique dans le monde du *hardcore punk* », *Études de communication* [En ligne], 54 | 2020, mis en ligne le 02 janvier 2022, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/edc/10283> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.10283>

Modes de déploiement du parler
politique dans le monde
du *hardcore punk*

*Modes of Deployment of Political
Parlance in the World
of Hardcore Punk*

Alain Mueller

Université de Bâle

Séminaire d'anthropologie culturelle et d'ethnologie européenne

alain.mueller@unibas.ch

Résumé / Abstract

Cet article explore la fabrique collective de regroupements dits « subculturels », et le rôle qu’y joue le régime d’énonciation politique. Je mobilise l’exemple du *hardcore punk*, un monde articulé autour du partage de conventions musicales, esthétiques, idéologiques et philosophiques spécifiques. Je développe l’idée selon laquelle la fabrique du collectif *hardcore punk* repose sur le rôle de médiation du « parler politique » tel qu’il est problématisé par Bruno Latour, et plus particulièrement de la « parole mobilisatrice » de laquelle il participe. Afin de soumettre cette proposition à l’épreuve des données empiriques, j’examine différents exemples de déploiement de la parole mobilisatrice, et met en relief sa spécificité dans le monde du *hardcore punk*.

Mots-clés : Subcultures, hardcore, punk, ethnographie, parler politique, parole mobilisatrice.

This article explores the collective constitution of so-called “subcultural” groups and the role played by the political regime of enunciation in this process. I use the example of hardcore punk, a world built through the sharing of specific musical, esthetic, ideological and philosophical conventions. I begin with the idea that the constitution of the hardcore punk collective is based on the mediating role of “political enunciation” as theorized by Bruno Latour, and more specifically on the “mobilizing” potential of such enunciation. In order to put this theoretical proposition to the test of empirical data, I examine several examples showing the deployment of mobilizing talk, and outline its specificity in the hardcore punk world.

Keywords: Subcultures, hardcore, punk, ethnography, political talk, mobilizing talk.

Introduction : le collectif « *hardcore punk* » à l'aune d'une approche « constructiviste » et pragmatique

« Frère – Je prendrai toujours soin de toi. Si j'estime le recevoir en retour. Sœur – Nous allons braver le monde extérieur. Hors des chantiers battus. Quand c'est nous contre eux. Tu peux toujours compter sur moi. Quand c'est nous contre eux. C'est une unité globale. Ouvrons la famille étendue. La famille grandit si vite. L'amitié va transcender les frontières¹ ». Ces textes, tirés d'une chanson du groupe de *hardcore punk* new-yorkais Sick of It All intitulée *Us vs. Them* – littéralement « Nous contre eux » –, rendent compte, intarissablement, d'un « nous », d'un collectif, d'une « famille », d'une « unité globale » (*global unity*) opposée au « reste du monde » (*outside world*). En cela, l'énoncé dont ils participent semble postuler un statut ontologique du collectif que constitue la « famille » *hardcore punk* ; celui-ci existe en soi et pour soi, et semble être délimité par des frontières clairement identifiables le séparant du reste du monde. Il s'agit là d'une manœuvre rhétorique fréquemment utilisée pour rendre compte de regroupements dit « subculturels » tels que le *hardcore punk* – c'est-à-dire de collectifs partageant un ensemble de conventions culturelles spécifiques qui leur sont propres et qui sont souvent pensées dans leur opposition aux conventions culturelles considérées comme « dominantes » –, et ce aussi bien par les personnes s'identifiant à ces collectifs que par les analystes.

Mais peut-être que du point de vue de l'analyse, il conviendrait de se demander, avant tout, « qu'est-ce que le collectif ? », comme nous y invite Michel Serres (2014, 402), et de questionner son statut ontologique même. En contrepoint aux perspectives accordant un statut ontologique par défaut au collectif – qui à mon sens constitue la majeure partie des *Youth-Subcultural Studies* et de leurs déclinaisons s'inscrivant dans le sillage des recherches initiées par le CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*) (voir notamment Hall et Jefferson, 2006, et Hebdige, 2002²) –, mon approche se propose d'aborder le collectif comme le résultat, toujours fragile et provisoire, d'un travail collectivement et continuellement engagé qu'elle se donne pour tâche de documenter minutieusement. Cette analyse vise ainsi à retracer, réassembler et recomposer la fabrique du *hardcore punk*, son « *making of* » (Latour, 2006), en se demandant notamment qui (et quoi) y fait quoi, où, et comment, comme

1 Sick of It All, « Us vs. Them », *Built to Last* [CD], Albany (NY), Equal Vision Records, 1997 (traduction des textes originaux en anglais par l'auteur).

2 Je ne puis ici discuter ces courants, leurs approches et leurs concepts, qui selon moi n'accordent que peu d'attention à l'action située et ses logiques, mais surtout restent aussi marqués par une tendance à accorder un statut ontologique à la société et aux groupes subculturels (dont témoigne au premier chef leur parcellement en *Studies* correspondant à une subculture particulière, comme les *Metal Studies*), et donc à les appréhender comme des points de départ irréfutables et des réalités en soi.

nous y invite Howard Becker³. Une telle approche repose donc sur un pari résolument pragmatique qui vise à « partir de l'action elle-même afin de déployer la manière dont le social s'accomplit pratiquement, via les activités [...] qui permettent aux agents ordinaires de produire et de maintenir un monde commun », comme le résume Laurence Kaufmann (2012, 227).

Dans cette logique, cet article se concentre sur un aspect particulier de l'ensemble des processus qui sous-tendent la stabilisation du collectif *hardcore punk*, à savoir celui des régimes d'énonciation. Dans la première partie, je formule une proposition théorique, ancrée dans mes données empiriques. Je me demande dans quelle mesure le collectif serait essentiellement construit et maintenu à travers une façon de parler. En mobilisant la problématisation par Latour du « parler politique » comme régime d'énonciation spécifique, je m'intéresse au rôle que celui-ci joue dans la fabrique du collectif *hardcore punk*. Plus précisément, je suis le raisonnement de Latour pour qui le parler politique relève essentiellement d'une « parole mobilisatrice » dont la spécificité réside justement dans sa capacité à « enlacer » les collectifs, à tracer leurs frontières. La seconde partie vise, dans une dynamique itérative, à mettre cette proposition – ou plutôt à la remettre dans la mesure où elle est elle-même ancrée empiriquement – à l'épreuve des données empiriques. J'y engage un travail d'analyse de plusieurs vignettes ethnographiques visant à recomposer et retracer le déploiement de la parole mobilisatrice dans le monde⁴ du *hardcore punk* et à saisir sa portée et ses effets. Je conclus en me demandant dans quelle mesure le travail continuellement et collectivement engagé pour stabiliser le collectif *hardcore*, dans lequel la parole mobilisatrice occupe un rôle central, bien que fragile, provisoire, et nécessitant un large réseau de médiations pour se stabiliser, n'en demeure pas moins réel, à la fois dans sa spécificité et dans ses conséquences ; et ainsi, si cette singularisation permet le déploiement de logiques véritablement spécifiques au *hardcore*, l'établissement d'un mode d'existence *hardcore* à part entière.

Mais il convient d'appréhender ces processus dans un répertoire de conventions à la fois dans lequel ils s'enchaînent, et qu'ils contribuent à

3 Voir par exemple Becker (2009) ou Peneff (2018).

4 Sous l'éclairage de mes travaux antérieurs, je distingue les mondes du *hardcore*, au sens beckerien (2006), c'est-à-dire les larges réseaux de médiations qui sous-tendent son existence, comprenant l'activité de nombreux acteurs humains et non humains qui ne sont pas nécessairement (auto-) étiquetés « *hardcore* », et le monde du *hardcore*, bien identifiable, seul et contre le reste du monde, peuplé uniquement par les *hardcore kids* auto-proclamés et les objets considérés par ces derniers comme « authentiquement *hardcore* » ; la distinction entre « les » mondes du *hardcore* au sens large et « le » monde du *hardcore* participe d'une activité collectivement engagée, dans laquelle les actes énonciatifs dont il est question dans cet article jouent un rôle central, consistant à tracer les frontières qui les séparent, et donc d'un travail de singularisation, ou de « coupure symbolique », visant à séparer le collectif restreint du monde au sens large (Mueller, 2016 ; 2019a).

solidifier. Ainsi, je commencerai par brosser rapidement⁵ un portrait du *hardcore punk* et des conventions qui l'animent.

1. Comprendre le *hardcore punk* et ses conventions, un court mode d'emploi introductif

Selon les acteurs qui travaillent à sa fabrication, le vivent et le partagent, le *hardcore punk* renvoie à une *subculture*⁶ articulée autour du partage d'un répertoire de conventions déclinées dans différents registres, notamment musical – et plus largement esthétique –, idéologique et économique. Comme cela est souvent le cas dans les collectifs de ce type, le maintien et la standardisation de ces conventions impliquent la construction de, et le recours à, une histoire et une tradition communes, une forme de mythe fondateur en filiation duquel s'inscrivent la plupart d'entre elles. Ainsi, son propre mythe fondateur place l'origine du *hardcore punk* – souvent abrégé *hardcore*, et j'adopte désormais ce qualificatif abrégé souvent préféré par les « indigènes » –, aux États-Unis (côtes Ouest et Est) au début des années 1980 et raconte sa naissance comme le fruit de l'hybridation et de la transposition outre-Atlantique de deux *subcultures* britanniques nées entre la fin des années 1960 et les années 1970, *punks* et *skinheads*⁷.

La plupart des différentes déclinaisons des conventions du *hardcore* trouvent par conséquent leur justification dans le recours à ce double héritage. Du point de vue musical, le *hardcore* se déploie ainsi à travers une musique électrique, agressive, criarde et souvent rapide, ponctuée de ralentissements nommés *breakdowns* ou *mosh parts*. Elle est jouée par des formations musicales, les groupes, ou *bands*, identifiés par un nom et qui sont les unités de production musicale par défaut (contrairement à un·e artiste individuel·le), dont l'agencement instrumental et vocal de base est généralement composé d'une

5 Pour plus de détails sur ces aspects, je renvoie ma lectrice, mon lecteur, à mon ouvrage (Mueller, 2019a).

6 L'usage des italiques vient ici signaler une catégorie « indigène », elle-même performative dans le travail de stabilisation du collectif bien que le terme ait une origine analytique, il est en effet largement utilisé dans les mondes qu'il était destiné à analyser (Mueller, 2008). Sur mon usage de la notion de performativité, je renvoie au dossier qui y est consacré dans le numéro 29 de la présente revue sous la direction de Jérôme Denis (2006), en particulier à Gonzalez (2006), sur les thèses duquel je reviendrai.

7 La *subculture skinhead* trouve ses origines dans la classe prolétaire britannique et fut initialement rythmée par le son du *reggae* et du *ska*, ainsi que par les matchs de football, le hooliganisme et les confrontations physiques que ce dernier impliquait, une origine que son phagocytage plus récent par l'extrême droite, et surtout la forte médiatisation qui entoure les « skinheads néo-nazis », tendent à faire oublier.

batterie, d'une ou deux guitares électriques, d'une guitare basse électrique, et d'une voix.

La trame idéologique qui traverse le *hardcore* trouve comme fondement une volonté de rejet de certaines valeurs et modes d'organisation et de production dits « dominants ». Celle-ci peut prendre différentes formes et donne lieu à un ensemble de positionnements discursifs et de modes organisationnels, et notamment, au premier chef, une autodétermination revendiquée déclinée dans un mode de production des biens musicaux et une organisation économique visant à échapper au contrôle de l'industrie musicale. Ce mode de production et d'organisation économique est souvent capturée par l'adage *do it yourself* (DIY) (« fais-le toi-même ») rendant compte d'une production, d'une prescription⁸ et d'une distribution de la musique gérées « en interne », sans intervention d'acteurs considérés comme « non-*hardcore* ». Une autre déclinaison de cette trame idéologique de fond, importante pour la suite de ma démonstration, concerne l'organisation sociale interne au collectif des *hardcore kids* (ainsi que se nomment eux-mêmes les amateurs de *hardcore*). Celle-ci participe d'une organisation horizontale encourageant, au travers de différentes conventions et dispositifs (notamment – on le verra – lors des concerts), la dissolution de la dichotomie entre « musiciens » et « public ».

Du point de vue esthétique, l'ensemble de l'« équipement expressif » (Goffman, 1956) (l'imagerie, la présentation de soi, les performances individuelles et collectives) caractéristique du *hardcore* relève d'une mise en scène quasi omniprésente d'une certaine violence, d'une colère et d'une agressivité exacerbées. Cette esthétique, et c'est là un point important pour introduire la suite de mon analyse, trouve son paroxysme lors des concerts, lieux et événements où le *hardcore*, plus que partout ailleurs, se fabrique, se vit et se partage. Ceux-ci donnent ainsi lieu à des performances scéniques énergiques, et surtout à des pratiques de danse performées par le « public » dans le *mosh pit*, littéralement « l'arène », qui se crée en général devant la scène. Celles-ci, qui peuvent paraître totalement anomiques aux yeux des non-initiés mais qui sont en fait régies et rythmées par un filet de conventions au maillage très serré, sont caractérisées par le déploiement d'un ensemble de techniques du corps, de mouvements et de gestes participant d'une mise en scène de la violence plus ou moins explicite ; moulinets de bras, coup de pieds et de mains données dans le vide, mais aussi dans les bords du *pit* et donc sur les personnes qui l'entourent, ou *stage dives* (plongeon de la scène dans le public) font ainsi partie de ce large répertoire auquel correspond un vocabulaire bien précis, où chaque mouvement, geste ou enchaînement de ceux-ci renvoie à un qualificatif. Si la violence est ici essentiellement mise en scène et que le collectif instaure et partage une logique paradoxale (Piette, 1992) dans laquelle les coups « comptent pour du beurre » et sont dès lors tolérés s'ils respectent

les conventions, le basculement vers des actes de violence explicite (coups, agressions et bagarres), généralement générés par des malentendus, des désaccords sur certaines manières de décliner les conventions en vigueur, ou des rivalités entre *crews* (des sous-groupes de *hardcore kids* à échelle locale), ne sont pas rares.

Notons enfin que les conventions du *hardcore* sont aujourd'hui partagées par des milliers de *hardcore kids* dans une dimension quasi globale, et ce d'une manière étonnamment homogène.

2.

Du rôle du parler politique et de la parole mobilisatrice dans la fabrique du collectif *hardcore* et de ses frontières

La question du politique semble saillir de manière bien urgente dans le cas des collectifs dits « subculturels » comme le *hardcore*, et plus largement des espaces de production de contenus dits « culturels » qui sont « traversés par des idéologies et des imaginaires d'autant plus prégnants que la marchandise produite est culturelle et que s'y attachent donc des valeurs sociales spécifiques » (Charrieras, 2007, 6), ou qui sont, en tout cas, perçus et analysés comme tel par les paradigmes dominant leur étude (cf. note 2). Le pari pragmatique consistant à approcher le social et les collectifs non pas comme données en soi mais comme le résultat d'un travail permanent, ne nécessite-t-il pas, en contrepoint à ces approches, d'accepter d'écarter – au moins temporairement et pour des raisons méthodologiques – la question du politique ? Je laisse la question en suspens⁹ et préfère examiner plus attentivement les ressorts de ce que l'on entend généralement par « le politique ». La problématisation que propose Latour du politique me paraît ici particulièrement pertinente pour mon analyse dans la mesure où elle s'inscrit dans une approche constructiviste et pragmatique des collectifs. Selon lui, en effet, le politique relève d'un « régime d'énonciation » particulier possédant « ses propres critères de vérité et de mensonge, ses propres définitions de la félicité et de l'infélicité » (2003, 2) et dont la spécificité réside dans sa capacité à opérer comme force centripète à la coagulation des groupes, au traçage de leurs frontières, ainsi que Latour l'exprime :

« [Les groupes] sont toujours à faire et à refaire, et l'un des moyens de les faire exister, de les faire 'prendre', comme on le dit d'une sauce, c'est de les entourer, de les saisir, de les ressaisir, de les reproduire, par

9 Pour une discussion approfondie des possibilités de concilier pragmatique et critique, voir par exemple Kaufmann (2012) ou Gonzalez et Malbois (2013) à propos de la sociologie de Dorothy Smith (2013).

l'exercice toujours recommencé, par le 'lasso', par l'enveloppement, par la courbe du parler politique. Sans cette énonciation-là, il n'y aurait tout simplement pas d'agrégat social pensable, visible, viable et unifiable » (2003, 8).

Selon Latour, l'opérationnalisation du parler politique passe ainsi par une « parole mobilisatrice » :

« [P]our tout agrégat quel qu'il soit, il faut un travail de (re)saisissement qui exige une parole courbe qui parvienne à en tracer, ou à en retracer provisoirement l'enveloppe. Pas de groupement sans (re)groupement, pas de regroupement sans une parole mobilisatrice. Une famille, un individu même [...], n'ont pas moins besoin de ce régime-là qu'un [...] orchestre de jazz ou une bande de loubards. Pour que chaque agrégat se dessine, se redessine, il faut une dose particulière de politique qui lui soit adaptée » (2003, 9).

Cette définition renouvelée du politique et son articulation avec l'idée d'une parole mobilisatrice opérant au traçage des agrégats et de leur enveloppe trouvent une résonnance particulière avec mes données empiriques. En témoigne par exemple ces paroles, consignées dans mon journal de terrain, prononcées par Scott Vogel, chanteur du groupe californien Terror, lors d'un concert du groupe à Yokohama, Japon, le 8 septembre 2005, dans le sous-sol d'un club de la ville nommé Club Lizard :

« Vous savez que vous êtes ma seule famille, c'est si bon d'être un *hardcore kid* et c'est ce qui fait la putain de différence entre le *hardcore* et la putain de pop musique de MTV, nous sommes tous les mêmes, tous ensemble, ne laissez personne vous regarder de haut parce qu'ils sont sur scène, ils ne sont en rien meilleurs que vous¹⁰ ! ».

La dimension mobilisatrice, et donc politique, de cet énoncé est criante : en évoquant « *the fucking difference between hardcore and MTV motherfucking bullshit pop music* », il trace bien une enveloppe séparant le dedans du dehors, le *hardcore* du « reste ». Il semble ainsi qu'il y ait bien quelque chose du parler politique qui sous-tende l'existence du *hardcore* et travaille à son assemblage. Partant de cette idée, j'engage dans le volet qui suit une analyse visant à poursuivre plus étroitement le déploiement de la parole mobilisatrice dans le *hardcore* et à saisir sa portée et ses effets.

10 « You know you're my only family, it's so good to be a hardcore kid and this is what makes the fucking difference between hardcore and MTV motherfucking bullshit pop music, we are all the same and all together, don't let anybody look down on you because they are on the stage, they are nothing better than you ! ».

2.1. Hardcore et parole mobilisatrice en situation : branchements et débranchements, emprunts et prêts

À ce point de ma discussion, et avant de proposer des vignettes ethnographiques permettant de retracer le déploiement de parole mobilisatrice, il faut encore se demander qui peut légitimement, dans le monde du *hardcore*, la prendre. Ou plutôt – dans la mesure où tout *hardcore kid* quel-le qu'elle-il soit est susceptible de mobiliser une trame discursive semblable à celle articulée par Scott Vogel dans l'exemple précédent –, quelle position particulière confère à la parole le plus fort potentiel mobilisateur, la plus forte intensité, et, de manière corollaire, tend à porter le plus. Je préfère ici le terme de position qui permet d'éviter d'attribuer la détention de la parole mobilisatrice légitime à des personnes particulières car c'est bien temporairement que cette rencontre particulière entre une parole mobilisatrice et son « véhicule » se fait, comme si la parole mobilisatrice précédait virtuellement celle-celui qui la professe, et qu'une certaine position, provisoire et fragile, permet de venir s'y brancher temporairement afin de l'actualiser, un peu comme les pantographes d'une locomotive aux caténaires¹¹.

Comme le laisse entrevoir l'exemple de Scott Vogel, la position des chanteuses et des chanteurs des groupes est tout à fait particulière puisque non seulement elle leur permet de se brancher plus facilement à la parole mobilisatrice, mais celle-ci porte plus lorsqu'elles-ils en sont les énonciateurs, et ce pour deux raisons principales : (1) premièrement, pour saisir les ressorts de cette position particulière, il faut comprendre une trame de logiques et de processus plus large traversant le collectif restreint du monde du *hardcore*¹². Celui-ci, en effet, à la fois produit et est produit par une forme d'économie qui lui est spécifique. Celle-ci repose sur l'appréciation et la valorisation, continuellement engagées par le collectif, de certains éléments, et sur un accord partagé de prêter une certaine forme de reconnaissance, de crédibilité et de réputation, donnant droit à une position particulière, à celles-ceux qui les détiennent (ces éléments sont multiples : connaissances, compétences, et objets dont la possession vient témoigner des deux précédentes). De ce point de vue, chanter dans un groupe est susceptible à la fois de découler de, et de rehausser sa position sur les échelons étalonnant reconnaissance et crédibilité. C'est donc une activité qui présente un fort potentiel de *valuation*, et ce en regard de multiples dimensions. (2) À cela s'ajoute deuxièmement une position non plus exclusivement « sociale », mais véritablement matérielle : celle d'être sur scène, devant un public, un microphone dans la main. En conséquence, la parole du chanteur / de la chanteuse est *amplifiée*, dans le sens aussi bien acoustique

11 La métaphore électrique, aussi bien que l'usage des termes de « branchement » et d'« intensité », sont bien entendu inspirés de la philosophie deleuzienne (voir par exemple Deleuze et Parnet, 2008).

12 J'explore cette dimension de manière plus détaillée ailleurs (Mueller, 2019a).

que symbolique du mot, tout comme le sera, consécutivement, son potentiel mobilisateur (si bien que la métaphore électrique précédemment mobilisée n'est pas *que* métaphorique). Ainsi, le microphone, et l'ensemble du dispositif technique, jouent un rôle central dans le déploiement de la parole mobilisatrice. Cette amplification se voit d'ailleurs relayée par la matérialisation et la mise en circulation de la parole à travers la circulation des supports musicaux auxquels sont presque systématiquement associés les textes des chansons, que cela soit dans leur version analogique (disques) ou numérique (albums disponibles en téléchargement en ligne).

En cela, l'analyse des modalités de l'énonciation spécifique que constitue la prise de parole des chanteuses et des chanteurs, sur lequel je concentre la suite de ma discussion, constitue une voie d'accès privilégiée pour approcher le rôle du régime d'énonciation politique pour produire le collectif *hardcore*, et donc un révélateur heuristique de choix. En outre, et en écho à l'analyse que propose Philippe Gonzalez des prédications évangéliques, cette piste d'analyse n'exclut en rien la reconnaissance de la participation du « public », des auditrices et des auditeurs, dans l'activité collective que constitue l'énonciation politique et plus largement la production du collectif et de ses frontières ; pour que l'énonciation porte et déploie son caractère performatif, il faut un collectif qui y adhère activement (Gonzalez, 2006). On verra plus précisément, dans le cas des concerts de *hardcore*, ce qu'implique cette « adhérence », qui réside principalement dans le fait de prêter temporairement à l'énonciateur une position donnant plus d'intensité mobilisatrice à sa parole ; mais aussi, que la participation du collectif au travail performatif de l'énonciation peut impliquer une prise directe de la parole mobilisatrice.

2.2. Prises de paroles, jets de lasso

Afin de retracer comment la prise de parole mobilisatrice par la chanteuse ou le chanteur s'opère et se déploie, je propose dans ce qui suit d'analyser trois vignettes ethnographiques renvoyant à trois situations d'énonciation en guise de voies d'accès à l'ensemble de médiations dont elles sont le révélateur. Je choisis dès à présent de mobiliser des vignettes ethnographiques construites sur la base de vidéos partagées en ligne – plutôt que de situations issues directement de mes observations ; je discuterai des raisons et des conséquences de ce choix méthodologique un peu plus bas.

Premier moment. On y retrouve le groupe Terror, déjà évoqué précédemment. La vidéo en question documente un concert du groupe qui a eu lieu au Showcase Theatre de Corona, en Californie, en janvier 2003. Il s'agit en fait du contenu d'un DVD du groupe intitulé *No Regrets, No Shame* et sorti sur le label *hardcore* Bridge Nine Records en avril 2012 (nous avons donc ici à faire à une double chaîne de médiations, le tournage et la publication du DVD dans un premier temps, et la mise en circulation de son contenu sur YouTube dans un second). Alors qu'il reste deux chansons sur la *set list* du groupe (l'ensemble

des chansons que le groupe a prévu de jouer) avant la fin du concert, Scott Vogel, chanteur du groupe, introduit la chanson à venir. Les paroles de celle-ci, intitulée *Life and Death*, les paroles de celle-ci expriment combien, pour le porteur de l'énoncé, l'investissement dans la scène *hardcore* relève d'une importance capitale, une question de vie ou de mort ; la chanson se conclut ainsi par ces phrases : « *You know I'll die to keep this alive. Because if this ever dies, I fucking die. Life and death for me* » (« Tu sais que je mourrai pour garder ça [le *hardcore*] en vie. Parce que si cela meurt un jour, je meurs bordel. La vie et la mort pour moi »). Scott, s'adressant à l'ensemble du public avant que le groupe n'entame la chanson, énonce les phrases suivantes :

« Ce qui est en question, c'est de vous servir de votre tête, c'est vraiment ça ce que c'est. C'est une fraternité, une sororité. Voilà ce que ça a toujours été. Je me sens chanceux d'avoir trouvé cette scène quand j'étais jeune, et ça m'a guidé dans ce monde moche et putainement froid. Pour les nouveaux *kids*, restez là. Pour les *kids* plus âgés, c'est une magnifique bénédiction de toujours pouvoir vous avoir avec nous. Comme je l'ai dit, je me sens chanceux. Je ne sais pas qui je serais, je ne sais pas ce que je ferais, je ne sais pas quelles putain de pensées j'aurais, s'il n'y avait pas eu ces fantastiques groupes et les personnes qui m'ont guidé dans cette putain de scène, et je serai toujours reconnaissant, et je me battrai et donnerai tout en retour, avec tout ce que j'ai, pour garder cela en vie¹³ ».

La première phrase, *this is about using your head*, fait référence à l'idée d'un *hardcore* qui serait davantage un mode de penser et d'être, et plus largement un style de vie, qu'un simple style musical, ou qu'un simple déploiement de compétences physiques cantonné aux concerts (Vogel ayant fait auparavant référence aux actes de danses). La seconde phrase, *this is a brotherhood, sisterhood*, s'inscrit directement dans un registre inclusif participant à la fois à, et de la fabrication de l'*in-group*, du « dedans ». Notons – et d'autres vignettes viendront l'illustrer – que l'usage d'un vocabulaire relatif à la parenté et à la famille, comme ici les termes « fraternité » (ou « fratrie », les deux traductions étant possible) et « sororité », est fréquent dans ce type de discours, comme l'examine en détails Schulze (2015). La troisième phrase pose les prémisses d'une définition de l'*out-group*, du « dehors », en opposition auquel le « dedans » se laisse cristalliser ; il s'agit du monde, au sens large, qualifié de *ugly* et *cold* et affublé du dépréciatif *fucking*. Il semble donc faire bien mieux vivre dedans que dehors, et les nouveaux arrivants sont invités à y rester. La suite de l'énonciation fait allusion à une logique de filiation et de tradition, basée sur le respect des « anciens » qui ont pavé le chemin (*the old kids*, l'expression donnant lieu à un oxymore intéressant démontrant la valorisation à la fois de

13 Extrait tiré de la vidéo *TERROR – Live @ Showcase Theatre Corona 2002 Full Set No Regrets No Shame DVD* [<https://www.youtube.com/watch?v=8Wx9kb-tiP4g>, consultée le 19 janvier 2017], ma transcription et ma traduction de l'anglais ; l'extrait débute à 25 min 25 sec.

la liberté, associée à l'enfance et de la longévité des « anciens ») et de leur parole. Enfin, l'intervention se conclut par une remarquable leçon indigène de constructivisme ; pas de *hardcore* sans qu'il ne soit activement, voire même véhément gardé en vie, travail et sacrifice auxquels les auditeurs sont conviés par le truchement du caractère exemplaire du narrateur.

Je passe à une seconde vignette mettant en scène le même protagoniste. Il s'agit cette fois d'un concert du groupe ayant lieu au club BSC de Leeds en Angleterre en 2012, soit près de 10 ans après le concert de la vignette précédente. Comme précédemment, le discours de Vogel que j'examine introduit la chanson *Life and Death* :

« Nous avons un nouveau disque d'enregistré [...]. C'est un disque de *hardcore*, jusqu'au bout [...] et c'est un disque anti-raciste, c'est un disque pro-*hardcore*, c'est un disque pro-voyage-à-travers le monde, un disque découvre-toi toi-même, c'est un disque pro-rester-jeune, et ne pas laisser cette connerie de monde prendre le dessus sur toi / vous, c'est vraiment un disque anti-conneries-de-groupes [mentionne un groupe en particulier] qui se vantent d'être *hardcore* alors qu'ils ne savent même pas ce qu'est le *hardcore*, dégagez de ma vue, oh oui, voilà ce qu'il en est, il est temps de mettre ça au grand jour [...] on a tellement de groupes fantastiques, et on n'a pas besoin de ces groupes de petits rigolos qui mettent '*hardcore*' sur leur t-shirt, et n'en ont rien à foutre de notre scène, foutez le camp, vous voyez ce que je veux dire, tabassez-les, tabassez-les... ».

Ici, la manœuvre rhétorique procède d'un double mouvement, puisqu'elle vise à la promotion du disque que le groupe s'apprête à sortir tout en se servant de cette trame publicitaire pour parler du *hardcore* et identifier ses valeurs, que le disque viendrait cristalliser, en opposition à ses non-valeurs, et ainsi le distinguer du « reste ». Ainsi, le disque, et donc plus largement le *hardcore*, se veulent anti-racistes, et promeuvent le voyage, la découverte de soi, le fait de « rester jeune », et la force de résister face « au monde qui cherche à prendre le dessus sur soi ». On retrouve ici des logiques et stratégies énonciatives semblables à l'exemple précédent, notamment l'esquisse de l'*out-group*, le « monde » contre lequel s'érigent les valeurs *hardcore*. La suite du discours participe d'une forme de controverse qui, en formulant une opposition entre le vrai *hardcore* légitime et le faux *hardcore* illégitime, poursuit le traçage de l'*in-group* de l'*out-group* en laissant transparaître, en filigranes, ce qui pourrait constituer les conditions de félicité et d'infélicité du mode d'existence *hardcore* – dont on voit ici se dégager la spécificité –, mais cette fois-ci en proposant une nouvelle figuration, plus spécifique que celle du *outside world*, à l'*out-group* : Vogel dénonce ici les groupes, avec un exemple spécifique à la clé, qui se revendiquent *hardcore* et ne le sont pas ; le fait de ne pas être *hardcore*, et donc de ne pas remplir les conditions de félicité du mode d'existence *hardcore*, repose ainsi sur le fait de ne pas connaître la scène *hardcore*, et donc son histoire et ses valeurs, de « ne rien en avoir à foutre ». L'opposition

à l'*out-group* est ici véritablement vindicative, puisque l'injonction se conclut par une invitation non seulement à l'(auto-)exclusion (*get the fuck out*) mais à l'évocation d'une exclusion faisant recourt à la violence physique (*beat them*) ; s'il s'agit ici d'une exclusion essentiellement symbolique, le basculement vers une véritable confrontation physique n'est pas impossible ; l'histoire du *hardcore* regorge d'histoires de confrontations physiques et de bagarres lors des concerts.

Après cette évocation claire de l'*out-group*, marquée par une logique exclusive, ou excluante, le discours de Vogel se poursuit sur une note plus inclusive, traçant plus directement les frontières de l'*in-group* et des valeurs qui l'animent :

« Alors, Terror n'est peut-être pas votre groupe préféré, il se peut que vous ne soyez pas d'accord avec tout ce que je dis, mais la vérité est que tout le monde dans cette salle est frère et sœur [...]. Nous sommes une famille, cheveux longs ou courts, peau foncée ou claire, bourrés (ou alcoolisés) ou straight [allusion à la sobriété des *hardcore kids straight edge*], le véritable ennemi est dehors, il nous faut prendre conscience que nous sommes une famille¹⁴ ».

Le recours au vocabulaire de la parenté est ici à nouveau au premier plan : *everybody in this room are brothers and sisters [...]. We are a family*. La manœuvre narrative relève clairement d'un jet de lasso, inclusif, d'une parole mobilisatrice visant à englober l'*in-group*, de lui faire prendre conscience de son existence, et ainsi de le chosifier. Outre le vocabulaire lié à la famille, le traçage des frontières symboliques dont participe l'énonciation fait en outre appel aux frontières physiques de la salle de concert (l'« *inside* », devenant ainsi l'« espace familial », face à l'« *outside* »), dont l'agentivité vient participer au travail ; la salle de concert devient ici un acteur participant à « fai[re] du collectif » (Serres, 2014, 403). Non seulement le lasso inclusif opère au travail d'englobement, mais il réifie dans le même temps les valeurs égalitaristes du *hardcore* en soulignant que l'on peut être « dedans » quelles que soient certaines caractéristiques (et notamment ethnotypiques et/ou liées au genre [*brothers and sisters*]). La note se termine sur un rappel de l'*out-group*, de tout ce qui s'oppose au *hardcore* ou contre lequel le *hardcore* doit s'opposer, l'ennemi, le « dehors ». Comme c'était le cas dans l'exemple précédent, le discours se conclut par une injonction faite au public afin qu'il danse : *This is the first song we ever wrote, 10 years ago, move up, everybody move up !* [« C'est la première chanson que nous avons écrit, il y a 10 ans, rapprochez-vous, rapprochez-vous tout le monde ! »].

14 Extrait tiré de la vidéo TERROR « *Hard Lessons / Life And Death* » Live@ BSC-LEEDS-UK 2012 [<https://www.youtube.com/watch?v=YEbKPbzyFls>, consultée le 19 janvier 2017], ma transcription et ma traduction de l'anglais ; l'extrait débute à 3 min 00 sec.

2.3. Comment gommer le prestige alloué par la parole mobilisatrice ?

Il reste cependant, et si je puis le dire ainsi, un problème à régler. Comme je l'ai dit, je tenais, pour des raisons analytiques, à ne pas associer la parole mobilisatrice légitime à des personnes particulières, dans la mesure où une telle assumption présenterait le risque de réifier les positions liées au capital de reconnaissance et de crédibilité dans le monde du *hardcore* ; or on l'a vu, non seulement celles-ci sont fluides et mouvantes, mais elles ne garantissent pas que le potentiel mobilisateur de la parole de celle / celui qui le détient – ou faudrait-il dire l'emprunte – puisse se déployer à tout moment. De manière intéressante, une manœuvre similaire est entreprise par les acteurs eux-mêmes pour organiser leur monde. En effet, le fait d'accorder suffisamment de prestige à certaines personnes particulières pour que la parole mobilisatrice leur soit associée et confiée de manière exclusive et durable serait en total porte-à-faux avec la trame des conventions qui sous-tend le monde du *hardcore*, et notamment l'organisation horizontale visant à une dissolution de la dichotomie entre « musiciens » et « public » et participant d'un refus d'une hiérarchisation trop solidifiée des agents en regard de l'échelle de reconnaissance et de crédibilité – que j'évoquais en introduction. En d'autres termes, le prestige n'est pas donné pour toujours ; il est *prêté*. De ce point de vue, la position des chanteurs-chanteuses, pour qui la prise de parole mobilisatrice est facilitée, et dont la parole porte le plus, présente un « risque » : celui justement de les mettre en porte-à-faux par rapport aux conventions qui animent le monde qu'ils-elles habitent en semblant dérober pour toujours ce qui ne leur est que temporairement prêté.

Afin de pallier ce potentiel malentendu, les chanteurs-chanteuses se doivent ainsi, dans le même temps, d'engager un double travail : non seulement ils-elles doivent assurer le travail rassembleur par le biais du branchement à la parole mobilisatrice, notamment en dispensant prescriptions et injonctions, mais ils-elles doivent parallèlement et symétriquement gommer le prestige particulier auquel la détention, même provisoire, de la parole mobilisatrice pourrait donner droit afin de satisfaire la convention du refus de toute forme de hiérarchisation durable. Bien que ce double travail, rassemblant à la fois ce que l'on pourrait appeler, en écho à de Certeau, des *stratégies* englobantes et rassembleuses – typique du parler politique – et des *tactiques* visant à gommer dans le même temps le prestige que pourrait conférer ces dernières, relève de la créativité individuelle et singulière déployée dans l'instant, les chanteurs-chanteuses ont à leur disposition un répertoire dans lequel ils-elles peuvent puiser pour donner formes aussi bien aux stratégies qu'aux tactiques. Ainsi, tout comme un certain nombre de conventions informent la prise de parole mobilisatrice et son contenu, le travail de gommage du prestige peut faire appel à des conventions partagées caractéristiques du *hardcore*. L'une d'elle, cruciale, est la pratique communément admise – lors des concerts – du *sing along*, pratique qui consiste, pour le chanteur-la chanteuse, à passer le micro aux personnes du « public », voire à leur laisser investir l'espace scénique, afin qu'elles puissent

chanter à leur tour certaines phrases, ou même des pans entiers de chansons. Ainsi, les injonctions du type « *the stage is yours, the microphone is yours* » [« la scène est à vous, le microphone est à vous¹⁵ »], ou « *this is here to help you, the stage is yours, come use it* » [« (le *hardcore*, ce concert) est là pour vous aider, la scène est à vous, venez l'utiliser¹⁶ »], sont légion lors des concerts ; c'est d'ailleurs précisément à ce type de pratique qu'invite l'injonction *move up, everybody move up* lancée par Vogel dans la vignette précédente. Cette convention bien particulière implique, pour les personnes du « public », non seulement de bien vouloir « jouer le jeu », mais aussi de connaître les textes des groupes, et donc de les avoir appris à l'avance. En cela, les tactiques de gommage de prestige, comme je les appelle, relèvent d'une activité collective mobilisant aussi bien celui ou celle à qui le prestige pourrait être accordé, prêté, que le collectif qui serait susceptible de le lui accorder. Il est intéressant de constater que le succès des *sing-alongs*, c'est-à-dire le nombre de personnes impliquées et l'intensité avec laquelle elles vont s'y engager, est très souvent tributaire du capital de reconnaissance et de crédibilité du groupe ; plus celui-ci est prestigieux, plus il y aura potentiellement de *sing-along*. Ainsi, le système d'équilibre entre prestige conféré par la prise de parole mobilisatrice et gommage de celui-ci est toujours assuré.

Afin d'explorer ces dimensions, je mobilise ici une dernière vignette. Elle se réfère à une vidéo qui documente cette fois un concert du groupe Lifeless qui a eu lieu lors de l'édition de 2016 du « *This is Hardcore Fest*¹⁷ », un festival réunissant chaque année à Philadelphie une cinquantaine de groupes parmi les plus réputés de la scène mondiale. L'exemple montre bien comment s'agencent, dans les tactiques de gommage du prestige déployées par celui ou celle qui pourrait s'en voir attribuer trop, la créativité discursive individuelle et la singularité idiosyncratique, d'un côté, et le recours aux conventions, de l'autre. L'extrait intervient entre deux chansons. Alors que le batteur du groupe donne quelques coups de cymbales, ce qui pourrait venir signaler au reste du groupe le début de la chanson suivante, le chanteur, d'un geste bref adressé au batteur, lui signale qu'il désire dire quelque chose avant la chanson suivante. La manœuvre montre bien combien la position du chanteur lui donne une certaine légitimité à prendre la parole, qui lui est reconnue et accordée par les autres membres du groupe. Il déclame alors les mots suivants :

15 L'exemple est tiré du concert du groupe Morning Again documenté dans la vidéo suivante : [<http://hate5six.com/player.php?album=3968828> (consultée le 19 janvier 2017)].

16 L'exemple est tiré du concert du groupe Bane documenté dans la vidéo suivante : [<http://hate5six.com/player.php?album=2555423>, (consultée le 19 janvier 2017)] ; l'extrait débute à 26 min 15 sec.

17 Voir le site du festival : [<http://www.thisishardcorefest.com/> (page consultée le 19 janvier 2017)].

« Il y a deux ans, j'ai perdu quelqu'un de très proche, ce qui m'a mis dans cette folle spirale négative – mentalement, physiquement, financièrement. Je ne voulais plus m'exprimer, je ne voulais pas demander de l'aide, et j'ai construit un mur autour de ma vie entière, vraiment. Cet homme [désignant le guitariste du groupe] a perforé ce putain de mur, et a été ma voix alors que j'étais putainement faible. Vous autres, vous avez pénétré à travers ce mur, et vous m'avez aidé, la communauté *hardcore* m'a aidé, et je ne considérerai jamais, jamais ça comme acquis, je ne l'oublierai jamais, et je paierai ma dette en retour à cent pour cent¹⁸ ».

La prise de parole fait allusion à des événements qui l'ont précédé. En effet, Jeremy Tingle, chanteur du groupe, a subi une succession de problèmes personnels durant l'année précédant le concert, dont de graves problèmes de santé nécessitant des soins que sa situation financière, associée au fait que, comme de nombreuses personnes aux États-Unis, il n'avait pas d'assurance santé, ne lui permettait pas de payer. Cette situation a été rendue « publique » – dans le monde du *hardcore* – à travers la création d'une action de levée de fonds mise sur pieds par le guitariste du groupe et médiatisée par un site de *crowdfunding*. L'appel aux dons a été partagé par de nombreux groupes par l'intermédiaire de leurs pages sur les différents réseaux sociaux, et a suscité un fort soutien.

La prise de parole de Tingle actualise plusieurs dimensions. Premièrement, elle participe résolument d'une forme de parler politique, de manière semblable aux exemples précédemment examinés, en cela qu'elle jette le lasso qui lui est typique, destiné au traçage des frontières du monde du *hardcore* ; ainsi, son usage de l'expression de « communauté *hardcore* » participe d'un travail rassembleur clair. Dans le même temps, il s'estime être redevable du « public » présent, et de l'ensemble de la *communauté hardcore*, pour les raisons évoquées précédemment. Il va donc s'efforcer de contrebalancer l'asymétrie qui pourrait se dégager de sa position de chanteur, et de son haut capital de reconnaissance et de crédibilité, vis-à-vis de ce public dont il se sent tant redevable.

La suite des événements va poursuivre le travail de gommage de toute forme d'asymétrie résiduelle. Tingle annonce en effet le début de la chanson suivante : « *This song is called 'Born Dead'* » [« Cette chanson s'appelle '*Born Dead*' »] lance-t-il avant que les musiciens entament le morceau. Après avoir chanté un premier couplet, Tingle donne le microphone à une personne du public en s'écriant « *Who wants it ?* » [« Qui le veut ? »]. Plusieurs hommes montent sur scène pour chanter le refrain, se sautant les uns sur les autres, dans une dynamique qui pourrait évoquer le chaos aux non-avertis mais qui s'avère bien alignée aux conventions. Le microphone lui est ensuite rendu, reprêté (ce

18 Extrait tiré de la vidéo [*hate5six*] *Lifeless – August 6, 2016* [<https://www.youtube.com/watch?v=NVXNHweybhE>, consultée le 19 janvier 2017], ma transcription et ma traduction de l'anglais ; l'extrait débute à 20 min 17 sec.

n'est pas lui qui le reprend !), mais il s'écrie presque immédiatement : « *This is a guest vocal song, so you're one* » [« c'est une chanson avec un chanteur-invité, donc c'est à toi »] en désignant un homme qui attend sur le bord de la scène, et qui reprend dès lors le second couplet.

L'exemple est révélateur de ce double enchevêtrement : le premier, celui des stratégies, relevant de la parole mobilisatrice, dont le rôle est de créer du collectif, et des tactiques consistant dans le même temps à gommer le prestige auquel celle-ci pourrait donner droit ; le second, celui des conventions, mettant à dispositions des agents un ensemble d'outils stratégiques et tactiques opératoires, et de leur usage idiosyncratique, situationnel. Par ailleurs, il démontre à nouveau le rôle particulier que joue ici l'objet-microphone, à la fois tenant-lieu de la parole mobilisatrice et traceur des branchements, débranchements, prêts et emprunts successifs qui ponctuent la prise de parole.

2.4. Médiatiser la médiation ? À propos des vidéos et de leur mise en ligne

Le déploiement de la parole mobilisatrice donné à voir dans ces vignettes participe d'une médiation. Si dans le cas des prédications évangéliques examinées par Gonzalez, le produit de cette médiation est la « mise en coprésence d'un auditoire et d'une divinité » (2006, 2), ici, elle « fait du collectif » pour reprendre les mots de Serres, et opère à la mise en coprésence du collectif restreint (les personnes présentes). À cette médiation participent au même titre, nous l'avons vu, le dispositif architectural des salles de concert – opérateur qui vient séparer matériellement l'ici de l'ailleurs, le dedans du dehors, le *hardcore* du non-*hardcore* –, l'ensemble du dispositif technique, mais aussi les corps, tenant-lieux de manières d'agir et d'éprouver.

Le choix méthodologique consistant à construire des vignettes ethnographiques sur la base de vidéos en ligne offre une voie d'accès à une dimension supplémentaire. En effet, la vidéo non seulement donne à voir cette médiation, c'est-à-dire le moment, et la parole, tels qu'ils se déploient dans la situation spécifique documentée (le concert). Elle ouvre aussi à l'analyse de l'objet-vidéo lui-même. Celui-ci découle lui aussi d'une chaîne d'activités et de médiations – comprenant le tournage des images, leur sélection et leur montage, puis leur distribution –, qui participe d'une forme de travail énonciatif à proprement parler, et dont le résultat forme un opérateur en soi. Son destin circulatoire confère en effet à l'objet-vidéo une agentivité propre qui interviendra à son tour dans le cours de l'action en général, et la production du collectif *hardcore* en particulier. Il s'agit là, en d'autres termes, d'une forme de supra-médiation de l'acte énonciatif original, et donc d'une nouvelle médiation, à la spécificité propre ; là où les vidéos ne le permettent pas, c'est-à-dire ne reposent pas sur la même mise en coprésence des corps lors du moment d'énonciation, elles confèrent à la parole mobilisatrice une matérialité et une durabilité assurant son déploiement – au même titre que les autres artefacts *hardcore* tels que les disques (Mueller et Riom, 2019) ou les fanzines (Mueller, 2019b) –, et permettent

une médiation renouvelée, dont le produit n'est pas si différent : la mise en coprésence, non plus substantielle, physique, *actuelle*, mais *virtuelle*, au sens de Pierre Lévy (2001), du collectif *hardcore* étendu, de la « famille *hardcore* », avec sa spécificité, son histoire, ses valeurs, ses pratiques et ses conventions. Pour qu'elle soit complètement opératoire, cette supra-médiation ne peut que fonctionner de concert avec la médiation première, le concert, justement¹⁹.

En définitive : penser l'articulation des régimes d'énonciation et des modes d'existence

Dans cet article, j'ai montré comment le parler politique, défini comme un régime d'énonciation particulier dont les critères de félicité résident dans sa capacité à tracer les frontières des collectifs à travers une parole mobilisatrice, opère un travail important dans la fabrique du collectif *hardcore punk* et du traçage de ses frontières. Ce qui me semble important de relever en guise de conclusion, c'est que ce travail est bien réel dans ses conséquences – pour reprendre le célèbre théorème de Thomas²⁰. Ainsi, s'il faut se garder de conférer au collectif *hardcore punk* un statut ontologique *a priori* et préférer y voir le résultat fragile et provisoire d'un travail – dans lequel la parole mobilisatrice joue un rôle déterminant –, force est de constater qu'une fois les frontières du collectif tracées, même provisoirement, il semble possible de créer, dans cet espace désormais suffisamment identifiable, des spécificités qui lui sont propres ; et que parmi les êtres qui le peuplent, certains ne se retrouvent nulle part ailleurs. En cela, le *hardcore* n'est pas qu'une façon de parler, et la parole mobilisatrice n'est qu'une médiation parmi tant d'autres permettant aux *hardcore kids* d'être *hardcore*, pour citer un adage indigène²¹. Tout comme l'économie propre au *hardcore*, dont je parle plus haut, n'est qu'un aspect de l'écologie *hardcore*, le travail de lasso permettant de circonscrire le collectif *hardcore* n'est qu'un élément de l'épreuve collective du *hardcore*, incluant les manières d'agir et d'éprouver, et donc l'expérience du *hardcore* qui lui sont

19 Comme je le montre ailleurs (Mueller 2019a), le visionnage de vidéos, souvent engagé en parallèle à la fréquentation des concerts par les *hardcore kids*, permet un travail « en coulisses » (apprentissage des mouvements de danse, découverte des groupes, etc.).

20 L'expression « théorème de Thomas », nommé ainsi en référence au fait qu'il fut énoncé pour la première fois par William Isaac et Dorothy Swaine Thomas (1928 ; voir aussi Merton, 1995), renvoie au principe méthodologique consistant à prendre au sérieux les façons dont les acteurs perçoivent et définissent la réalité, ainsi que leurs effets. Il n'est donc pas question de se demander dans quelle mesure les manières de définir le monde, déployées par les acteurs sociaux, sont « réelles ou non » mais plutôt de les considérer comme étant « réelles dans leurs conséquences ».

21 « *If you're really hardcore, you gonna live it* » scande le groupe états-unien *Death Threat* dans sa chanson 'Old to the New' » (1998, Stillborn Records).

propres, et dont seule une phénoménologie radicale que je ne puis engager ici peut rendre compte²². Ce déploiement de médiations participe d'une forme de *mode d'existence hardcore* possédant également ses propres critères de félicité et d'infélicité. N'y a-t-il pas là matière permettant de penser les modes d'articulation possibles entre les différents modes d'existence ? Car si le politique est déterminant pour la fabrique du *hardcore*, le *hardcore* – désormais suffisamment stabilisé pour que l'on puisse y voir un quasi-sujet – se permet, en retour, de configurer à sa guise le mode de déploiement du parler politique en son sein.

22 Je renvoie ici aux nombreuses vignettes autoethnographiques discutées dans mon ouvrage (2019a) ; si le projet d'une phénoménologie radicale n'y est pas encore pleinement assumé, certaines d'entre elles évoquent comment le travail actif au déploiement de la parole mobilisatrice par le public d'un concert implique une dimension profondément incarnée, perceptive et émotionnelle.

Bibliographie

- Becker H. S. (2006). *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion (Champs).
- Becker H. S. (2009). *Comment parler de la société : artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte.
- Charrieras D. (2007). « L'apport des cultural studies à l'étude des instances de production professionnalisée de la culture ». In *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 2007, n° 1, p. 21-33.
- Deleuze G., Parnet C. (2008). *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- Denis J. (dir.). (2006). Dossier « Performativité : Relectures et usages d'une notion frontière ». In *Études de communication*, vol. 29, p. 8-130.
- Ghasarian C. (2002). « Sur les chemins de l'ethnographie réflexive ». In Ghasarian C. (dir.), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive : Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, Paris, Armand Colin, p. 5-33.
- Goffman E. (1956). *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York, Doubleday.
- Gonzalez P. (2006). « L'institution du divin et du collectif ou les politiques du réel de la prédication évangélique », In *Études de communication*, vol. 29, p. 53-67.
- Gonzalez P., Malbois F. (2013). « La critique saisie par les sociologies pragmatiques. Sur le geste de Dorothy E. Smith ». In *Espaces-Temps.net*. Disponible sur <https://www.espacestemps.net/articles/la-critique-saisie-par-les-sociologies-pragmatiques-partie1/>
- Hall S., Jefferson T. (dir.) (2006 [1975]). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, London, Routledge.
- Hebdige D. (2002 [1979]). *Subculture: The Meaning of Style*, London, Routledge.
- Kaufmann L. (2012). « Agir en règle. Le pari grammatical de la sociologie pragmatique à l'épreuve de la critique ». In *Raison publique*, vol. 16, p. 227-263.
- Latour B. (2002). « Si l'on parlait un peu politique ? ». In *Politix*, vol. 58, n° 2, p. 143-165.
- Latour B. (2006). *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte.
- Latour B. (2012). *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte.
- Lévy P. (2001). *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, La Découverte.
- Merton R. K. (1995). « The Thomas Theorem and the Matthew

Effect ». In *Social Forces*, vol. 74, n° 2, p. 379-422.

Mueller A. (2008). « Du concept de sous-culture au référent sous-culturel : biographie d'un acteur sous-estimé ». In Gonseth M.-O., Laville Y., Mayor G. (dir.), *La marque jeune*, Neuchâtel, MEN, p. 210-215.

Mueller A. (2016). « Beyond Ethnographic Scriptocentrism: Modelling Multi-Scalar Processes, Networks, and Relationships ». In *Anthropological Theory*, vol. 16, n° 1, p. 98-130.

Mueller A. (2019a). *Construire le monde du hardcore*, Zürich, Seismo (Terrains des sciences sociales).

Mueller A. (2019b). « Xsans compromisX : autoethnographie rétrospective de la création d'un fanzine *hardcore* punk en Suisse romande à l'aube du XXI^e siècle ». In Keller E., Koller C., Missfelder J.-F., Bernasconi G. (dir.) (2019), « Pop. Der Soundtrack der Zeitgeschichte », *traverse : Zeitschrift für Geschichte – Revue d'histoire*, vol. 2, p. 105-117.

Mueller A., Riom L. (2019). « À la poursuite des objets prescripteurs : modes de circulation de la musique dans les mondes du *hardcore* punk et de l'indie rock ». In Ribac F. (dir.), « La prescription culturelle en question », *Territoires contemporains*, vol. 11. Disponible sur <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/prescription-culturelle-ques-tion/Alain-Muller-Loic-Riom.html>

Peneff J. (2018). *Howard S. Becker : Sociology and music in the Chicago School*, New-York, Routledge.

Piette A. (1992). « Les rituels : du principe d'ordre à la logique paradoxale. Points de repère théoriques ». In *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 92, p. 163-179.

Schulze M. (2015). *Hardcore & Gender. Soziologische Einblicke in eine globale Subkultur*, Berlin, Transcript.

Serres M. (2014 [1980]). *Le parasite*, Paris, Arthème Fayard / Pluriel.

Thomas W. I., Thomas D. S. (1928). *The Child in America: Behavior Problems and Programs*, New York, Knopf.