VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

9 : 1 | 2012

Contre-cultures n°1

Le DIY comme dynamique contre-culturelle ?

L'exemple de la scène punk rock

DIY as a Countercultural Dynamic? The Example of the Punk Rock Scene

Fabien Hein

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/3055>

DOI : 10.4000/volume.3055

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2012

Pagination : 105-126

ISBN : 978-2-913169-32-6

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Fabien Hein, « Le DIY comme dynamique contre-culturelle ? », *Volume !* [En ligne], 9 : 1 | 2012, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3055>

Tous droits réservés

Le DIY comme dynamique contre-culturelle ?

L'exemple de la scène punk rock

par

Fabien Hein

Université de Lorraine

Résumé : Au cours des années 1970, la scène punk rock va démystifier le processus de production culturelle en soulignant la capacité de chacun à devenir un acteur culturel. Cette dynamique va se traduire sous la forme du « DIY » (« *Do It Yourself* »), un régime d'action présidant au développement d'un entrepreneuriat punk relativement indépendant de l'industrie du disque dominante. Ce qui, dans cet article, conduit à interroger la dimension contre-culturelle de la scène punk rock à la lumière de son modèle économique et du positionnement de ses acteurs.

Mots-clés : *DIY – punk – contre-culture – empowerment – entrepreneuriat.*

Abstract : During the 1970s, the punk scene demystified the cultural production process, underlining the capacity everyone has to become a cultural agent. This dynamic translated into DIY, a system of action that presided over the development of a punk entrepreneurship, relatively independent from the mainstream recording industry. This leads us to question the countercultural dimension of the punk rock scene, in light of its economic model and its agents' positions.

Keywords : *DIY – punk – counterculture – empowerment – entrepreneurship.*

Le mois d'août 1976 marque l'émergence de la scène punk rock britannique. Caroline Coon, journaliste au *Melody Maker*¹, en tire l'observation suivante :

« Le mot d'ordre est à la participation. Le public s'est conforté dans l'idée que chacun pouvait monter sur scène et faire aussi bien, sinon mieux, que les groupes qui y jouaient déjà. » (Savage, 2004 : livret CD)

Un peu plus tard, en décembre 1976, le fanzine britannique *Sideburns*² publie une illustration sous forme de tablatures présentant trois accords (un *la*, un *mi* et un *sol*) auxquels sont adjointes les mentions suivantes : « voici un accord, en voici un autre, en voilà un troisième, maintenant monte ton propre groupe. » (Savage, 2002 : 324) Cette illustration prescriptive va constituer la « maxime suprême de la philosophie punk » (Hebdige, 2008 : 118). En réalité, elle fonde une vulgate participant puissamment de la démocratisation des pratiques culturelles (Hesmondhalgh, 1997). Simon Frith y voit deux grandes dimensions. Tout d'abord, l'affirmation que l'authenticité (Peterson, 1992) réside dans les petites maisons de disques/structures de distribution indépendantes plutôt que dans les multinationales du disque. Ensuite, une démythification du processus de production culturelle en soulignant que désormais, « chacun est en capacité de passer à l'acte » (Frith, 1983 : 159) et constitue, à ce titre, une véritable incitation à l'action opposée à « toute conception spectatrice et passive du savoir » (cité par Buettner dans Dewey, 2005 : 407). Dans cette configuration, la vulgate punk apparaît porteuse d'une dynamique contre-culturelle. En effet, si l'on suit Alain Touraine, la contre-culture désigne « l'ensemble des mouvements de

marginalisation ou de contestation formés au moment d'une extension et d'une accélération d'une croissance organisée autour des exigences des grandes organisations : intégration interne, manipulation des besoins et des attitudes, répression de plus en plus forte des conduites qui « dévient » par rapport aux valeurs et aux normes qu'elles créent » (Touraine, 1998 : 204). Cet article entend examiner la validité de l'inscription sociohistorique de la vulgate punk dans une dynamique contre-culturelle. Ce qui présuppose, dans un premier temps, d'en considérer le contexte d'émergence avant d'en aborder, dans un second temps, la dimension entrepreneuriale.

La scène punk rock

La scène punk rock³ émerge tout d'abord à New York au cours des années 1975-1976 sous l'influence d'artistes tels que les Ramones, Television, Suicide, etc., le fanzine *Punk* et les clubs *CBGB's* et *Max's Kansas City* (McNeil & McCain, 2006). Malcolm McLaren, alors manager des New York Dolls, se montre particulièrement sensible aux pratiques de cette scène. Elle l'enthousiasme au point d'en importer, avec succès, les principaux attributs culturels en Angleterre. La presse musicale britannique s'en fait également l'écho – via l'hebdomadaire *New Musical Express* notamment. C'est ainsi que dès le mois d'août 1976, Londres devient l'épicentre du punk rock. Dans les grandes lignes, les efforts conjugués de McLaren, des Sex Pistols, des Damned, des Clash, etc., du fanzine *Sniffin' Glue*, du *Roxy Club*, du *100 Club* et des médias

Le DIY comme dynamique contre-culturelle ?

nationaux (parfois contre leur gré) provoquent un véritable phénomène culturel (Frith, 1983 ; Savage, 2002 ; Colegrave & Sullivan, 2002 ; Hebdige, 2008) qui va profondément modifier « les structures de la vie quotidienne » (Marcus, 1999 : 175). À partir de quoi, la scène punk londonienne va stimuler le développement d'une multiplicité d'autres scènes punk à l'échelle de la planète (Baulch, 2002 ; Thompson, 2004 ; Guibert, 2006 : 242-246 ; Rudeboy, 2007 ; Teipel, 2010 ; Boehlke & Gerilke, 2010). Cela signifie qu'à travers le monde, des milliers de jeunes amateurs vont tenter de retraduire la dynamique punk à leur façon au sens ou « l'adopter c'est l'adapter » (Akrich *et al.*, 1988 : 1). Au sens où l'on répète les choses tout en y introduisant de la différence (Deleuze, 1968). C'est dans ce contexte que vont émerger à la fois de nouvelles manières de faire et de penser sous l'influence d'une vulgate punk aux effets durables.

L'effet punk

L'effet de la vulgate punk peut se mesurer à la lumière des propos de quelques figures tutélaires de la scène punk. Ainsi, pour Loran, guitariste du groupe français Bérurier Noir⁴ :

« Ce qui m'a plu dans le punk, ce que j'en ai compris, c'était vraiment ça : fais ton groupe, fais ton label, sois indépendant, arrête de consommer comme un idiot en ouvrant le bec et en gobant tout. » (Pépin, 2007 : 42)

Pour le groupe britannique Crass⁵ :

« Si vous pensez que le punk est juste un divertissement du samedi soir, vous n'avez absolument rien compris... Il est grand temps de saisir qu'être punk consiste à faire par ses propres moyens. À être créatif et non pas destructif

[...] Bougez vos fesses et passez à l'action ! » (Calmbach, 2007 : 83)

Quant à Henry Rollins, chanteur du groupe américain Black Flag⁶ :

« L'éthique punk a rendu évident qu'il n'était nul besoin d'être un musicien brillant pour monter sur scène. Dans un sens, je pense que c'est cool. Pas besoin d'être Led Zeppelin ni de rester indéfiniment confiné dans son local de répétition. Chacun peut se lancer pour peu qu'il en ressente la motivation. C'est une manière formidable de réaliser ses aspirations. » (Rollins, 1993 : 138)

En somme, l'effet punk consiste en une invitation (voire une injonction) à ne plus attendre le savoir, mais à le prendre (Brass & Poklewski Koziell, 1997 ; Carré, 2006 : 20). Comme le souligne très justement Greil Marcus, le punk procède d'un « besoin urgent de vivre non pas comme objet mais comme sujet de l'histoire – de vivre comme si quelque chose dépendait réellement de notre propre action – et ce besoin urgent débouche sur un champ libre » (Marcus, 1999 : 14). Ce qui, d'un point de vue sociohistorique marque précisément le passage de « l'autonomie comme aspiration à l'autonomie comme condition » au sein des sociétés industrialisées (Ehrenberg, 2010 : 189). En somme, l'émergence punk instaure progressivement de nouveaux « cadres interprétatifs⁷ » participant de « l'organisation de l'expérience » (Goffman, 1974 : 19) qui va produire, de façon locale et temporaire, des perceptions, des jugements, des raisonnements, des valeurs et des normes qui vont orienter l'action individuelle et collective⁸. Ce que la scène punk va traduire à sa manière sous la forme du « DIY ».

Le DIY c'est du travail !

L'acronyme DIY signifie « do it yourself », c'est-à-dire « fais-le toi-même » en français. Sa valeur prescriptive est supposée enclencher un régime d'action spécifique (Hein, 2011). Autrement dit, mettre en œuvre une activité organisatrice sur la base d'une division du travail plus ou moins marquée⁹ (Becker, 1988 ; Durkheim, 1996, Alter 2000). Ian MacKaye, figure emblématique du punk rock, unanimement respecté pour avoir été chanteur de Minor Threat, guitariste-chanteur de Fugazi et être co-dirigeant du label Dischord Records (Fairchild, 1995 ; Azerrad, 2001 ; Friedmann, 2007 ; Andersen, 2009) en fait l'analyse suivante :

« L'un des aspects du Do It Yourself, c'est qu'il faut réellement tout faire par soi-même. C'est du travail ! On se manage nous-mêmes, on trouve nos dates de concerts nous-mêmes, on gère l'entretien de notre matériel nous-mêmes, on enregistre nos disques nous-mêmes, on complète nos déclarations fiscales nous-mêmes. Nous nous occupons de tout cela et cela prend du temps. On ne peut pas tourner tous les jours de l'année parce que quelqu'un doit bien chercher des dates à un moment donné. Je pense qu'il y a un paquet de travail organisationnel dont les gens n'ont absolument aucune idée. Ils imaginent généralement que le monde de la musique tourne avec des tas de gens chargés de faire ce boulot à ta place. Mais ce n'est pas punk rock. Nous venons d'un monde où l'on fait les choses nous-mêmes. » (Sinker, 2001 : 19)

L'exemplarité de ce propos tient en ce qu'il souligne la valeur fondamentale de l'autoproduction au sein de la scène punk rock. Il met également en lumière la manière dont le régime DIY est progressivement parvenu à produire un cadre interprétatif

favorable au développement d'un entrepreneuriat punk (Clark, 2003 : 234 ; Gosling, 2004 : 168 ; Hein : 2011), qui, compte tenu des régularités observées, va fonder en retour la rationalité de la scène punk rock. Jon Savage en tire l'interprétation suivante : « Tout faire par soi-même – enregistrer produire et sortir votre propre disque/fanzine/livre/film – et se fédérer avec d'autres esprits frères voilà le revers caché de la face négative revendiquée par le punk, une décentralisation en actes aux possibilités infinies » (Savage, 2002 : 19). Il s'avère que cet « infini des possibles » (Verrier, 1999) va effectivement offrir des perspectives particulièrement stimulantes si l'on en juge la carrière fulgurante de Marc Perry (fondateur du fanzine *Sniffin' Glue*) qui se souvient être passé, en l'espace de six mois, du statut de modeste employé de banque à celui d'éditeur de presse alternative et de responsable d'un label indépendant (Perry, 2009 : 8)¹⁰. En cela, le régime DIY participe indéniablement d'un processus d'*empowerment*.

Le DIY facteur d'empowerment

Le régime d'engagement DIY encourage ses acteurs à inventer et à innover (Alter, 2000). En somme, à expérimenter. Moyennant quoi, cette dynamique va dépendre pour l'essentiel de la détermination de ses acteurs à produire. Dans les faits, c'est plus précisément l'autodétermination qui va conduire progressivement, en situation, à l'autoproduction des compétences, des structures, des réseaux et des œuvres constitutifs de l'expérience punk. La scène punk se présente ainsi comme un terrain d'apprentissage doté d'une force formatrice puissante.

Les acteurs y sont tenus d'apprendre à identifier des ressources, à saisir des opportunités et à élaborer des stratégies. Le DIY se présente ainsi comme un processus d'*empowerment* « par lequel un individu ou un groupe acquiert les moyens de renforcer sa capacité d'action, de s'émanciper » (Bacqué, 2005 : 32). Cet *empowerment* apparaît comme un formidable générateur de créativité (Laughey, 2006 : 91). De même qu'il fonde « un solide sentiment d'identité émotionnelle et cognitive et accroît les capacités et le pouvoir » des individus (Willis, 1990 : 24). Cette dynamique préside à l'émergence de nouveaux cadres interprétatifs en même temps qu'il stimule et encourage l'initiative (Andes, 1998 : 223). Ce processus autodidacte, en prise directe avec la réalité, va favoriser la possibilité d'agir (Keeton & Tate, 1978 : 2). Et cette possibilité d'agir sur le réel est d'autant plus déterminante qu'elle transforme à la fois le réel et celui qui agit sur lui (Dewey, 1975 : 175). Cela signifie que les acteurs sont donc au moins aussi importants que l'environnement au sein duquel ils évoluent. Chacun façonne l'autre conjointement (Thévenot, 2006 : 14). En d'autres termes, ce qui se joue concrètement entre un groupe et une scène musicale tient aux multiples interactions, ou plus précisément, aux multiples transactions qui s'y produisent et débouchent sur des actes coordonnés. Or il se trouve que ce sont précisément ces actes coordonnés qui font sens et vont produire des réseaux et des coopérations efficaces. Reste à savoir par quels moyens. Pour Jon Savage, « l'une des choses les plus enthousiasmantes produite par le punk tient à ce que des gens ont simultanément pensé les mêmes choses et fait le même

type de bruit dans plusieurs endroits à l'échelle du monde » (Savage, 2004 : livret CD). Par ces propos, Savage souligne que la scène punk rock (comme environnement), compte tenu de son histoire socioculturelle et des vulgates qui la traversent, a institué des manières de faire, de dire et de penser spécifiques, dotées d'une force contraignante (Andes, 1998 : 223). À partir de quoi, il est envisageable de « postuler l'existence de repères stables possédant suffisamment d'objectivité pour être unanimement partagés et garantir la coordination d'une action collective » (Ogien, 2001 : 404). En somme, contrairement aux idées reçues, le punk rock est objectivement structurant. Participer oui, mais pas n'importe comment¹¹ (Fiske, 1992 ; Fairchild, 1995 ; Davies, 1996 ; Goshert, 2000 ; Gosling, 2004 ; Calmbach, 2007). La dynamique est clairement incitative. Elle semble avoir animé John Lydon dès le début de sa carrière avec les Sex Pistols¹², puisqu'il déclare dès avril 1976 :

« Je suis contre ceux qui se plaignent du *Top Of The Pops* [émission musicale hebdomadaire britannique extrêmement populaire], mais ne foutent rien. J'ai envie que les gens se bougent, agissent, qu'ils nous voient et que ça les pousse à faire quelque chose, sinon, je perds mon temps. » (Mojo, 2006 : 26)

Être punk ne consiste donc pas seulement à renoncer au registre de la plainte et de l'apathie pour lui opposer le registre de l'action. Il manque un terme à l'équation pour être complète. Être punk c'est en premier lieu avoir conscience de sa capacité à agir (sinon de devoir agir). Ce que vont précisément démontrer les premières tentatives d'autoproduction qui constituent, à ce titre, une application concrète du DIY.

Le DIY en acte

Le premier disque entièrement autoproduit de l'histoire du punk s'intitule *Spiral Scratch*. Il est l'œuvre du groupe The Buzzcocks¹³ qui le fait paraître sur son propre label, New Hormones, créé pour l'occasion en janvier 1977¹⁴. À son échelle, c'est un véritable succès. Le disque s'écoule à 16 000 exemplaires en l'espace de six mois sans l'aide d'aucune structure de distribution (Nice, 2010 : 13). En démystifiant le processus de production et de distribution d'un disque, *Spiral Scratch* s'impose aussitôt comme un paradigme doublé d'une incitation à l'action pour quantité de jeunes amateurs de punk rock. Dès le mois d'août 1977, le groupe Desperate Bicycles va se positionner comme l'un des plus fervents promoteurs de l'autoproduction en martelant à longueur de disques et d'interviews qu'enregistrer, presser et distribuer un disque est à la portée de chacun¹⁵ (Reynolds, 2007 : 137). Début 1978, des labels comme Factory Records¹⁶ ou Rough Trade Records¹⁷, vont à leur tour faire la démonstration que le modèle économique instauré par New Hormones est parfaitement viable. Comme Greil Marcus le souligne dans son *Lipstick Traces* (1999), sans le savoir, les punks sont les héritiers du dadaïsme, qui entre 1916 et 1920 s'affirme comme le premier mouvement artistique à vouloir briser la barrière, alors infranchissable, entre acteur et spectateur (Dachy, 2005). Une ambition que l'on retrouve également dès 1957 au sein de l'Internationale situationniste (Chollet, 2004) qui entend « diminuer le nombre des spectateurs, le réduire à son minimum, jusqu'à extinction si possible, tout en augmentant le nombre de ce qu'ils appelaient les viveurs, les pratiquants » (Onfray, 1993 : 96). En

regard de l'histoire de l'art, la radicalité punk s'inscrit banalement dans une tradition pour laquelle le passage au faire est au principe de tout. Malcolm McLaren estimait par exemple que « l'acte de produire est au moins aussi déterminant que ce qui est produit » (Rivett, 1999 : 43). Marc Calmbach souligne bien cette survalorisation de l'action à travers une série de slogans particulièrement populaires au sein de la scène punk tels que « Action speaks louder than words »/« L'action parle plus fort que les mots » ou « Talk – Action = 0 »/« Parler – Action = 0 » (Calmbach, 2007 : 145). La notion de performance est effectivement centrale dans le punk. Compte tenu de cette dimension, un certain nombre d'acteurs vont envisager le DIY comme un véritable programme pédagogique.

Le DIY comme programme pédagogique

En 1978, Vic Godard, chanteur du groupe Subway Sect¹⁸, déclare envisager le punk rock, « non comme une soupape de sécurité “évacuant la tension des gens afin qu'ils puissent retourner au travail le lendemain matin”, mais comme “un excellent système éducatif d'appoint [...] fait pour apprendre aux gens à se former eux-mêmes” » (Reynolds, 2007 : 59). Deux années auparavant, en 1976, le même Vic Godard confiait, dans un entretien accordé au fanzine *Sniffin' Glue*, qu'il lui semblait important d'avoir un engagement social de façon à prendre position pour un ensemble de causes, en premier lieu desquelles, le respect du droit du travail (Perry, 2009, n° 5, nov. 1976 : 6). Des propos de ce type tranchent très nettement avec ceux d'Adorno et

d'Horkheimer (1974) selon lesquels, la culture de masse contribue à la dissolution de la conscience critique et masque la vérité de l'exploitation capitaliste. En effet, le propos de Vic Godard, témoigne d'une idée compréhensive – dont l'arrière-plan théorique est énoncé depuis plusieurs décennies par des chercheurs appartenant au courant des *Cultural Studies* (Glevarec *et al.*, 2008 ; Jenkins, 1991, 2006) – selon laquelle les classes populaires sont loin d'être composées d'« idiots culturels ». Autrement dit, que les acteurs agissent en conscience¹⁹. En cela, le DIY tel qu'il se traduit en situation par Vic Godard procède d'une réflexivité émancipatrice. De même qu'il rend compte d'une montée en compétences. Compétences qu'un certain nombre de jeunes punks, parmi les plus actifs et les plus sensibles à cette dimension pédagogique, envisagent de partager. C'est ainsi que le disquaire et label britannique Rough Trade est le premier à éditer une petite brochure agrafée de type fanzine (réalisée en collaboration avec le groupe Scritti Politti) intitulée *Making Your Own Record – A Temporary Guide* qu'ils proposent à leurs clients et qu'ils distribuent à travers le pays via leurs collègues disquaires (Taylor, 2010 : 19). Progressivement, la production de guides pratiques DIY va toucher l'ensemble des secteurs d'activité punk : édition de fanzines, organisation de concerts, émission radio, conception de sites Internet, etc. (Calmbach, 2007 : 147). Et cette dynamique va contribuer au développement d'une véritable économie alternative (Fairchild, 1995 ; McRobbie, 1999 ; Goshert, 2000 ; Hodgkinson & Deicke, 2007 ; Thompson, 2004 ; Calmbach, 2007 ; O'Connor, 2008) qui va prendre la forme d'un entrepreneuriat punk.

L'entrepreneuriat punk

L'impact le plus notable du régime d'engagement DIY est d'avoir vigoureusement stimulé l'entrepreneuriat punk. Simon Frith souligne, par exemple, que :

« Quatre-vingt-dix nouveaux labels apparaissent en Grande-Bretagne au cours du premier semestre de l'année 1980. Les maisons de disques indépendantes ont toujours existé sur le territoire britannique – notamment pour des genres musicaux minoritaires comme le jazz et le folk – mais la production de rock indépendant a incontestablement explosé depuis 1977. » (Frith, 1983 : 155, voir également Hesmondhalgh, 1997 : 257)

Cette dynamique produit des effets analogues en France. Gérôme Guibert en a retracé les principaux jalons avec ses multiples artistes, disquaires, labels, distributeurs, radios et autres titres de presse (Guibert, 2006 : 242-250). De même qu'Alan O'Connor s'est attaché à retracer les trajectoires d'un soixantaine de labels punk dont l'une des données les plus saillantes tient à ce qu'ils sont très majoritairement administrés par des musiciens totalement dépourvus de formation au monde des affaires (O'Connor, 2008 : 22). À ce stade, il est remarquable de constater que cette dynamique entrepreneuriale est indissociable d'une dynamique d'autoformation, qui, selon un processus circulaire, va non seulement participer du développement de la scène punk rock, mais également du développement des compétences de ses acteurs. L'un d'entre eux, Daniel Miller, fondateur du label Mute Records²⁰ se souvient :

« Aucun d'entre nous ne savait ce qu'il faisait ! Cela dit, nous étions vraiment passionnés de musique et nous avions donc une idée très précise de ce que nous aimions

et de ce que nous voulions. Je ne connaissais rien des bases du business, et voilà que du jour au lendemain j'accédais à cette industrie qui me semblait jusqu'alors si mystérieuse. L'industrie du disque était encore très fermée au moment de la première vague punk, puis s'est complètement ouverte ensuite, ce qui a incité beaucoup de gens [...] à s'impliquer dans tout ça et à réaliser nos rêves. » (Reynolds, 2007 : 150)

En somme, l'entrepreneuriat punk va prospérer dès lors que les conditions cognitives, matérielles et sociales seront réunies pour produire des cadres interprétatifs pertinents pour l'action. Et les compétences qui découleront de cet engagement dans l'action vont quant à elles produire un marché, au sens d'une forme sociale ordonnée par l'échange et la concurrence (Weber, 1995 : 410). Pierre Bourdieu prend la mesure du phénomène dès 1979. Il y décèle la marque d'une contre-culture, à savoir :

« Le produit de l'effort des autodidactes [...] pour s'affranchir des lois du marché scolaire [...] en produisant un autre marché doté de ses propres instances de consécration, et capable de contester pratiquement, à la façon des marchés mondain et intellectuel, la prétention de l'institution scolaire à imposer un marché des biens culturels parfaitement unifié les principes d'évaluation des compétences et des manières qui s'imposent au marché scolaire ou du moins au secteurs les plus "scolaires" de ce marché. » (Bourdieu, 1979 : 106)

Aujourd'hui, l'existence de ce « marché de niche » (Thompson, 2004 : 22 ; Degenne & Lemel, 2006 : 235) n'est plus à démontrer. Le marché punk se déploie, en effet, dans la majorité des secteurs des industries créatives (musique évidemment, mais également littérature, poésie, peinture, photographie, cinéma, bande dessinée, théâtre ou encore mode). D'un point de vue historique, il semble particulièrement éclairant de mettre cette dynamique globale

en perspective avec les travaux d'Alain Ehrenberg pour qui, dès le début des années 1980, l'entreprise qui était jusqu'alors un « instrument de domination sur les classes populaires devient un modèle de conduite pour tous les individus » (Ehrenberg 1991 : 14). Ce qui, à ce stade, conduit à examiner l'inscription de l'entrepreneuriat punk au sein de la dynamique contre-culturelle.

Un entrepreneuriat contre-culturel ?

Schématiquement, l'industrie du disque est structurée par des *majors* et des labels indépendants sous la forme d'un oligopole à frange concurrentielle (Curien & Moreau, 2006). Dans cette configuration, il semble logique que l'entrepreneuriat punk s'épanouisse au moyen du tissu indépendant qui constitue, en quelque sorte, le biotope de la dynamique contre-culturelle. Sauf qu'une série d'événements va rapidement contrarier ce présupposé. Mark Perry écrit dans les colonnes de *Sniffin' Glue* que la dimension contre-culturelle de la scène punk expire définitivement au cours du second semestre de l'année 1977 :

« Les groupes punk ont signés des contrats avec des labels établis, puis ils ont décroché des titres dans les *charts* et finalement se sont vus programmés dans des grosses salles comme le Rainbow ou la Roundhouse. En un sens, les punks sont devenus le système. Pour moi, la magie des débuts s'est évanouie et j'ai senti que la majorité des groupes punks ne prenait plus de risques et de ce fait, avait perdu le sens de l'aventure initial » (Perry, 2009 : 9).

Aux yeux des franges les plus radicales de la scène punk, les bouffonneries erratiques fortement médiatisées des Sex Pistols (ils passent d'EMI à A&M puis

Virgin en l'espace d'un semestre : octobre 1976/ mai 1977) ainsi que le contrat passé entre The Clash et la major CBS (25 janvier 1977) signent l'acte de décès du mouvement punk²¹ (Thompson, 2004 : 83). Selon Penny Rimbaud du groupe anarcho-punk Crass :

« Nous croyions que vous ne pouviez pas davantage être socialiste et signer avec CBS (les Clash) que vous ne pouviez être anarchiste et signer avec EMI (les Pistols) et nous avons entrepris de défendre cet argument. Après avoir été sur la route un certain temps [...] nous avons formé notre propre label de disque [Crass Records] pour promouvoir des idées et pour miner la domination que les *majors* avaient, autant sur la création que commercialement, sur des artistes "signés" (lire "captifs") ». [...] Le fonctionnement était basé sur la confiance et la coopération, et sans aucune exception, cela a été une réussite. En vendant des disques à la moitié du prix de ceux des *majors*, nous avons démontré que des bénéfices énormes n'étaient pas nécessaires. [...] Notre objectif n'était pas de vendre n'importe quoi, nous cherchions à partager nos idées et tous les petits bénéfices que nous pouvions accumuler avec autant de personnes de même sensibilité que possible. [...] Les effets produits par Crass ne figurent pas dans les livres d'histoire du rock (de laquelle nous avons été en grande partie exclus), mais dans le mouvement autonome que nous avons inspiré. Sans Crass, le punk serait mort de la même manière que toutes les modes de la pop music; Rotten n'était pas une "fausse" promesse car il n'était aucune promesse du tout. Socialement les Pistols n'ont contribué à rien d'autre qu'au cynisme fort en gueule, tandis que nous avons réussi à créer un dialogue politique significatif. » (Crass, 2005 : préface, xxvii-xxix)

Ce point de vue tranché²² est particulièrement représentatif de l'intarissable débat portant sur l'authenticité de l'entrepreneuriat punk qui oppose généralement deux grands registres :

1- L'entrepreneuriat punk rationnel en valeur. Selon ce registre, les cadres de l'action sont déterminants. À savoir que le DIY est envisagé comme critère d'authenticité majeur (O'Hara, 1999 ; Blush, 2001 ; Haenfler, 2006) dont le slogan « DIY or Die »/« Fais-le-toi-même ou crève » constitue une excellente illustration (Calmbach, 2007). Pour les tenants de ce registre prétendument non-capitaliste, le DIY procède d'un choix rationnel généralement fondé par un argument éthique (je choisis délibérément de fonctionner ainsi). Face à une configuration aussi stricte, il paraît impossible de se soustraire au régime DIY sous peine d'apparaître comme un « sell out »/« vendu ». Envisagé comme norme absolue, le DIY impose un entre-soi intransigeant tout en affirmant son indépendance, voire sa défiance, par rapport à l'industrie musicale dominante²³.

2- L'entrepreneuriat punk rationnel en finalité. Selon ce registre, l'attachement à la musique punk est plus déterminant que les cadres de l'action. Il regroupe des acteurs pour lesquels le régime DIY peut éventuellement s'imposer comme une contrainte (je n'ai d'autre choix que de fonctionner ainsi) mais nullement comme une fin. Les acteurs concernés cherchent avant tout à intégrer les circuits de l'industrie musicale dominante. Lorsqu'ils franchissent ce cap, de manière à parer les critiques dont ils ne manquent jamais de faire l'objet, ces acteurs revendiquent assez fréquemment leur attachement aux valeurs punk par la valorisation d'une position supposée leur permettre d'allumer un contre-feu à l'intérieur même de l'ennemi selon la célèbre tactique du Cheval de Troie (O'Hara 2004 : 181).

Si les deux registres s'opposent, ils n'en sont pas moins indissociables d'une intense dynamique entrepreneuriale. En effet, produire des objets punks (disques, concerts, merchandising...) nécessite une activité organisatrice visant la rationalisation. De même que ces registres sont inséparables d'une dynamique économique étant donné que ces objets punks s'écoulent sur un marché. Et la différence de prix n'y change strictement rien. Un disque des Clash ou un disque de Crass fait nécessairement l'objet d'une marchandisation. En ce sens, la charge contre-culturelle punk – sa portée subversive – semble résider en premier lieu dans l'instauration d'un contre-marché (Braudel, 2008 : 33).

Contre-culture ou contre-marché ?

Dès la formation de Crass en 1977 (Crass Records sera lancé en 1979), ses deux géniteurs, Penny Rimbaud et Steve Ignorant, limitent délibérément la durée d'existence du groupe de façon à anticiper toute velléité d'institutionnalisation. Ils se fixent « sept années pour changer le monde » (Crass, 2005 : préface, xxi). À l'évidence, le projet s'est soldé par un échec. Dans les faits, Crass n'est parvenu à imposer aucun de ses programmes politiques majeurs : l'anarchisme et le pacifisme. En revanche, le collectif a directement inspiré la scène anarcho-punk britannique (Webb, 2007 : 140-154) comprenant des artistes tels Conflict, Poison Girls, Flux Of Pink Indians, Amebix, Chumbawamba²⁴ ou encore Antisect, Discharge et The Varukers ainsi que des labels tels Spiderleg Records, Corpus Christi Records ou Riot City Records (Glasper, 2006). L'influence de Crass

va s'étendre aux États-Unis dès 1980 où l'on voit émerger une poignée d'artistes tels Crucifix, Heart Attack et White Cross. Bien entendu, les punks américains n'ont pas attendu le signal de Crass pour se lancer à leur tour. Le label Dangerhouse Records (Avengers, The Dils) produit ses premiers disques dès 1977 tandis que SST Records (Black Flag, Minutemen), Posh Boy Records (Social Distortion, Agent Orange) et Slash Records (Germs, Fear, x) lui emboîtent le pas courant 1978. Labels et artistes s'emploient à retraduire le punk britannique sous une forme plus radicale et vont, localement, donner naissance à quantité de sous-genres : California hardcore, New York hardcore, straight-edge, etc. (Blush, 2001 ; Thompson, 2004 ; Kuhn, 2010). Cette efflorescence va voir émerger la référence suprême de la scène punk américaine : Dischord Records. Fondé en 1980 par Ian MacKaye et Jeff Nelson, respectivement chanteur et batteur de la formation séminale Minor Threat (scène straight-edge de Washington D.C., Azerrad, 2001 : 119-157), le label est unanimement reconnu comme un modèle d'intégrité (O'Hara, 2004 : 186). À l'instar de Crass Records, Dischord ne signe aucun contrat avec ses artistes, organise le travail de manière horizontale et distribue uniquement ses disques via le circuit indépendant. En l'occurrence, celui de John Loder, propriétaire du fameux Southern Studios à Londres. Loder est un proche de Penny Rimbaud mais également l'ingénieur du son de Crass et le label manager de Crass Records. Ses connexions au sein de la scène punk vont lui permettre de constituer un gigantesque réseau de distribution indépendant dont il va faire profiter Dischord dès 1984²⁵. Contre toute attente, les

disques de Minor Threat s'écoulaient particulièrement bien (plus de 800 000 exemplaires à ce jour). En outre, dès 1988, Fugazi, la nouvelle formation de Ian MacKaye, devient la coqueluche de la scène punk américaine (Azerrad, 2001 : 376-410). Leurs deux premiers EP (1988-89) sont de véritables succès (plus de 750 000 exemplaires à ce jour). Leur premier album, *Repeater* (1990) s'écoule à 250 000 exemplaires en quelques mois (plus de 500 000 exemplaires à ce jour). Bien entendu, *majors* et autres gros indépendants courtisent activement le groupe. Mais, comme Crass en son temps, Fugazi décline toutes les propositions, entendant bien préserver l'autonomie offerte par Dischord Records qui, de la même manière, va faire l'objet d'offres de rachat incessantes. Les propositions vont se faire constamment plus pressantes, notamment suite à l'écrasant succès rencontré par l'album *Nevermind* de Nirvana en 1991. Les multinationales du disque ne jurent alors plus que par le grunge et son répondant, le punk. Mais les membres de Fugazi restent farouchement attachés à leur idéaux d'indépendance (Fairchild, 1996 : 29). Ce qui se traduit par un contrôle des prix de vente des disques et des concerts, le refus de toute publicité (y compris indirecte via le format vidéoclip) et de tout merchandising ainsi que par une sélection drastique des médias (rejet de la presse commerciale au profit des fanzines). Comme l'analyse bien Stacy Thompson :

« C'est dans leur refus de composer avec les *majors* que résident les valeurs punk de Fugazi et de Dischord. En [cela], ils démontrent qu'ils ne sont pas des entreprises indépendantes par défaut (faute de susciter l'intérêt des *majors*), mais par choix. Ce qui leur vaut en retour, une très haute estime au sein de la communauté punk. » (Thompson, 2004 : 147)

Pour intéressantes que soient ces dynamiques, force est de reconnaître qu'elles ne constituent jamais que des formes entrepreneuriales alternatives dont la portée contre-culturelle se résume, pour l'essentiel, à la création d'un contre-marché. Ce qui donne à penser, avec les philosophes politiques Joseph Heath et Andrew Potter, que sur le fond, il n'existe aucune contradiction entre culture « dominante » et culture « alternative ». Que « la rébellion culturelle [...] ne constitue pas une menace pour le système... mais qu'elle *est* le système. [Et qu'en conséquence], la théorie de la société sur laquelle repose l'idée contre-culturelle est fausse » (Heath & Potter 2005 : 11). Effectivement, loin de redéfinir l'industrie musicale sur des bases non-capitalistes, les modalités d'action initiées par des figures aussi emblématiques et tutélaires que Crass, Dischord et Fugazi vont simplement s'inscrire dans un capitalisme de petite échelle. Ce qui n'en constitue pas moins un modèle économique original au sein de l'industrie culturelle.

Un modèle économique et plusieurs positionnements

En réalité, le modèle économique de la scène DIY renvoie à trois grands positionnements. Le premier d'entre eux voit un certain nombre d'artistes punks échapper au milieu indépendant pour rallier les *majors*. On peut citer Hüsker Dü, qui, après avoir fait paraître trois albums chez SST Records signe avec Warner en 1985. De la même manière, après avoir publié deux albums chez Lookout!, Green Day va rejoindre Reprise Records, filiale de Warner courant 1994. Chumbawamba va quant à lui passer chez EMI en 1997 après avoir enregistré neuf albums

pour le compte de plusieurs labels indépendants. Ces cas célèbres vont donner lieu à de sévères critiques au sein de la scène punk DIY étant entendu qu'un « vrai » punk ne se commet pas avec une multinationale. Le second positionnement s'inscrit en réaction à ce phénomène d'absorption. La trajectoire de Profane Existence, en constitue une excellente illustration. Ce collectif anarcho-punk émerge à Minneapolis (Minnesota) courant 1989 à travers un fanzine (et un label) du même nom. Il entend se positionner comme un guide de résistance au capitalisme (comportant un code moral) et ainsi, rendre au punk sa dimension menaçante et subversive²⁶. À son échelle, l'initiative est un succès. Chaque numéro du fanzine est édité à 10 000 exemplaires et le label produit les disques de quantité de groupes. Cette entreprise florissante va conduire le collectif à développer son propre réseau de distribution (Blackened Distribution). En dépit des très bas prix pratiqués, l'activité est rentable au point de permettre de salarier plusieurs personnes à temps plein. Mais ce qui s'apparente à une *success story* transmue très rapidement en frein puisque la communauté anarcho-punk va sévèrement condamner cette dynamique au motif d'une connivence avec le capitalisme. Aux yeux de certains, rémunérer le travail semble contraire à l'éthique DIY. L'hostilité soulevée est telle qu'en 1998, Profane Existence se voit contraint (provisoirement) de mettre un terme à ses activités. Le collectif justifie sa décision via le communiqué suivant :

« Le problème tient à ce que la scène DIY vit dans une petite bulle au sein de laquelle les prix pratiqués doivent être moins élevés que les coûts de production et de travail réels. À chaque fois que nous avons essayé d'ajuster nos prix à la réalité, nous avons dû faire face à une très

vive résistance de la part de ceux qui estiment que nous prenons trop d'argent où que nous ne devrions pas être payés pour notre travail au sein de la scène DIY. Cette étroitesse d'esprit n'autorise pas que l'on puisse dégager un peu d'argent pour de la nourriture, des fringues, un loyer, et à ce titre, empêche concrètement de développer notre mouvement » (Thompson, 2004 : 93-108).

Dans cet exemple, l'intransigeance anticapitaliste s'apparente à un dogmatisme contre-productif, préférant le rien au quelque chose. Ce sophisme illustre en outre une méconnaissance profonde des règles élémentaires de l'économie, voire plus prosaïquement encore, de l'arithmétique. Ce qui, soit dit en passant, est totalement contradictoire avec les préceptes de Crass²⁷. Heath et Potter qualifieraient cela de « péché capital » de la contre-culture. À savoir « la tendance à rejeter des solutions viables [...] sous prétexte qu'elles ne sont pas suffisamment radicales ou ne transforment pas suffisamment la conscience des gens » (Heath & Potter, 2005 : 416). À ce stade, il semble utile d'examiner le troisième type de positionnement porté par Dischord et Fugazi démontrant qu'il est parfaitement envisageable de développer une entreprise culturelle sur un marché de niche (en contexte capitaliste) sans pour autant renoncer à ses idéaux. Comme l'explique Ian MacKaye :

« Depuis des années, un grand nombre de personnes a travaillé pour Dischord. Jamais plus de cinq ou six à la fois. La plupart d'entre eux jouent dans des groupes ou dirigent leur propre label. Pendant que Jeff et moi bossions sur le label, ils ont vraiment fait tourner le label au jour le jour. Au début, c'était simplement du bénévolat parce que nous ne pouvions payer personne. Au début des années 1990, nous avons non seulement été en mesure de payer tous nos collaborateurs, mais nous étions également en capacité de leur offrir une assurance maladie et d'autres avantages. J'ai toujours considéré cela comme

Le DIY comme dynamique contre-culturelle ?

l'une de nos réalisations les plus importantes. La plupart des entreprises, labels y compris, utilisent leurs profits (où la peur de les perdre) pour financer de nouvelles activités. C'est probablement parce que nous avons tenté d'assigner à Dischord une mission de documentation [de la scène de Washington D.C.] tout en forgeant une entité communautaire que nous avons pu éviter de sombrer dans les écueils propres à l'industrie [musicale]. Être en mesure de rémunérer le personnel qui travaille pour nous mais également de payer les redevances dues aux groupes, semble constituer la preuve tangible qu'une telle approche est possible. » (MacKaye, 1999, www.dischord.com/history/page03)

Des propos de ce type dénotent d'un positionnement assez peu orthodoxe au sein du monde de la musique. Ils s'avèrent au moins aussi éloignés des clichés anarcho-punks que du stéréotype de l'entrepreneur obnubilé par le profit. Bien entendu, ce positionnement n'élimine nullement la question de la marchandisation. En revanche, il permet de la penser différemment. Ce qui en fait tout l'intérêt. À bien des égards, on pourrait rapprocher ces propos du modèle de l'économie sociale et solidaire (ESS) qui pose le principe de la primauté de l'homme sur le capital, vise des buts non lucratifs, se réclame au service de l'intérêt général et privilégie un processus de décision démocratique²⁸. Ce qui, d'une certaine manière, conduit à se demander si cette conception du monde ne constitue pas, au final, la plus pertinente des dynamiques contre-culturelles compte tenu de sa capacité à ajuster un idéal – de portée raisonnable – à la réalité. Ce point de vue interroge plus globalement l'efficacité pratique des dynamiques contre-culturelles étant donné qu'elles finissent invariablement par devoir affronter une question centrale : comment devenir véritablement force de transformation ? Sur ce point, les punks

intégrés, liés à des multinationales, se trouvent immédiatement disqualifiés étant entendu qu'ils reproduisent plus qu'ils ne transforment. Leur positionnement pose un problème de cohérence qui les vide de leur substance contre-culturelle (à supposer qu'ils en aient été porteurs). De leur côté, les punks anarchistes et libres-penseurs sont portés par un rêve unitaire visant, pour les premiers, la rupture avec le capitalisme et, pour les seconds, l'avènement d'une utopie rationaliste. Dans les deux cas, leurs modes d'action s'en tiennent généralement aux principes de la dénonciation, de la revendication et de l'expectative. S'il s'agit certes du programme contre-culturel le plus répandu, son efficacité concrète et actuelle n'en reste pas moins très discutable²⁹ surtout si l'on suit Greil Marcus lorsqu'il fait le constat qu'après les Sex Pistols :

« Le business de la musique n'a pas été détruit. La société ne s'est pas écroulée et aucun monde nouveau n'a vu le jour. » (Marcus, 1999 : 81)

C'est en cela que le programme initié par Fugazi et Dischord apparaît finalement et objectivement comme le plus performant de la scène punk rock. Il ne vise rien de plus que la réalisation d'une action à dimension humaine. Son combat est conjoncturel et non pas structurel. Il procède à ce titre d'un rapport au monde pratique et non idéologique. Ici et maintenant. Ce qui constitue une réussite d'autant plus exemplaire qu'elle articule trois dimensions mesurables. Premièrement, elle opère une transformation concrète du quotidien d'un certain nombre d'individus (sous la forme d'emplois, de qualité de vie, de bien-être). Deuxièmement, elle concilie la question de l'indépendance avec celle de l'engagement citoyen. Troisièmement, elle offre un modèle

opérationnel généralisable (à destination de la communauté punk rock comme des autres secteurs de l'industrie culturelle). De ce point de vue, s'agissant d'efficacité pratique, il apparaît que les dynamiques contre-culturelles gagneraient à être évaluées à hauteur de leurs réalisations concrètes. Ce qui implique notamment de déplacer le curseur de l'analyse à la mesure.

Conclusion

Il semble aujourd'hui parfaitement fondé de nourrir quelques inquiétudes morales quant au fonctionnement du marché économique tant ses dérives sont patentes. Toutefois, « dans une société où les individus espèrent choisir parmi diverses possibilités de mode de vie [compte tenu du pluralisme des valeurs], le marché est une nécessité incontournable » (Heath & Potter, 2005 : 389). Les exemples de Crass, Dischord et Profane Existence en rendent parfaitement bien compte. Néanmoins, si l'exemple de Crass et plus spécifiquement encore, la mésaventure de Profane Existence, soulignent à quel

point l'attachement aux vertus peut parfois se révéler plus fort que l'attachement aux biens matériels, à l'inverse, l'exemple de Dischord souligne quant à lui, qu'un raisonnement pragmatique, qui ne se paie pas de mots, possède la vertu de produire des résultats concrets à son échelle. Ce qui, en dernière analyse, renvoie à deux grandes dynamiques contre-culturelles. D'un côté, une dynamique idéaliste et conceptuelle – sous l'égide de Kant et de Marx – élevant la morale à la hauteur d'une religion dont la logique produit une séparation des individus selon un modèle sectaire. De l'autre, une dynamique utilitariste, pragmatique et juste – sous l'égide de Bentham, Mill et Rawls – visant une « révolution sans illusion » (Andersen, 2004) dont la logique conduit, localement, et modestement, à tenter de corriger les déficiences du marché en se livrant à des expérimentations civiques et existentielles³⁰. À l'évidence, le régime DIY sert indifféremment les deux logiques. Gageons que chaque punk saura, avec discernement, en faire le meilleur usage possible de façon à construire un projet contre-culturel véritablement efficace. *Punk's Not Dead... and Useful!*

Le DIY comme dynamique contre-culturelle ?

Notes

1. Lancé à Londres en 1926, le *Melody Maker* (*MM*) est le plus ancien titre de presse exclusivement dédié aux musiques populaires. À partir de 1952, son principal concurrent sera le *New Musical Express* (*NME*). Au cours des années 1970, les deux revues écoulent entre 200 et 300 000 exemplaires à chaque tirage. Des journalistes aussi éminents que Jon Savage, Simon Reynolds ou encore Everett True ont travaillé pour le *MM* avant que le titre ne décline et ne finisse pas disparaître courant 2000. Caroline Coon est l'une des premières journalistes à couvrir l'émergence de la scène punk rock britannique. L'équipe de rédaction du *MM* est très loin de partager son enthousiasme. Ses collègues sont surtout intéressés par le rock progressif et le hard rock. En réalité, le punk rock leur répugne. Par conséquent, ils trouvent quelque avantage à pouvoir « déléguer le sale boulot » (Hugues, 1996 : 81) à la jeune femme. Il en va très différemment au sein du *NME*. Des journalistes tels Neil Spencer, Nick Kent et Mick Farren accueillent le punk rock très favorablement. Ce qui va permettre au magazine de distancer très sérieusement son concurrent direct au cours des années 1977-1979 (Assayas, 2000 : 1 438).
2. *Sideburns* est l'un des nombreux fanzines britanniques à émerger aux côtés de *Bondage*, *London's Outrage*, *Stains*, *Girl Trouble*, *Jolt*, *Skum 6*, *South London Stinks*, etc., dans la foulée du séminal fanzine *Sniffin' Glue* (Colegrave & Sullivan, 2002 : 150-155, Duncombe 2008).
3. L'expression « scène musicale » a tout d'abord été employée par des journalistes spécialisés avant de s'imposer progressivement au sein des études académiques portant sur les musiques populaires (Hein, 2011 : 76). Globalement, le concept désigne un réseau d'acteurs culturels partageant des goûts musicaux communs. Ce réseau, d'une densité et d'une amplitude variable, relie des êtres humains (producteurs, amateurs), des objets (disques, instruments, fanzines, etc.) et des dispositifs (festivals, labels, circuits de distribution, etc.). Dans les faits, une scène musicale est d'abord un site de production instauré localement par une poignée d'acteurs qui se sentent liés ou qui désirent se lier. Ensuite, c'est par sa capacité à intéresser, à mobiliser l'attention et l'adhésion d'autrui qu'une scène musicale va, éventuellement, se propager et être retraduite en d'autres lieux. Ce dont l'histoire de la scène punk rock rend parfaitement bien compte.
4. Bérurier Noir est un groupe phare de la scène punk rock française (parfois qualifiée de scène « rock alternative ») aux côtés de la Mano Negra, des Wampas, de Ludwig Von 88 et des Garçons Bouchers pour les plus connus. Le groupe entame sa carrière courant 1983 et connaît un succès grandissant jusqu'à sa dissolution courant 1989. Particulièrement politisé, le groupe accompagne les manifestations estudiantines de 1986 de même qu'il s'oppose frontalement au Front National, à Charles Pasqua et à Jacques Chirac à travers des textes particulièrement virulents. Début 1987, Bérurier Noir connaît un pic de popularité inédit lorsque la station radio NRJ décide de diffuser régulièrement le titre « Empereur Tomato Ketchup » sur son antenne. En 1988, le groupe fait salle comble au Zénith de Paris. La même année, il se voit décerner le Bus d'Acier (après Bashung et Indochine et avant Noir Désir et la Mano Negra) que le groupe se plaît à refuser en déclarant « n'en avoir rien à foutre » suivi d'un doigt d'honneur à l'adresse du jury. Le groupe se retire de la scène publique en 1989 après une série de trois concerts d'adieux à l'Olympia. Le groupe se reformera ponctuellement à plusieurs occasions dont la plus mémorable restera sans doute le concert donné sur les plaines d'Abraham de Québec en 2004 devant 50 000 spectateurs (Pépin, 2007 ; Rudeboy, 2007).
5. La carrière de Crass démarre en 1978 pour s'achever en 1984. La formation reste à ce jour la référence ultime de la scène anarcho-punk pacifiste. Farouchement indépendant, le groupe publie ses disques sur son propre label Crass Records (Berger, 2008). Selon son fondateur Penny Rimbaud, Crass aurait globalement écoulé plus de deux millions de disques au cours de sa carrière (Rimbaud, 1998). Extrêmement politisés, les membres du groupe vivent en communauté (Dial House) à Epping, dans l'Essex (à l'est de Londres). Ensemble, ils s'emploient à fomentier un argumentaire féroce et critique à l'endroit du gouvernement ultraconservateur de Margaret Thatcher. Argumentation d'un impitoyable réalisme social qui va culminer lors de la guerre des Malouines en 1982 (McKay, 1996 ; Savage, 2011).
6. Black Flag est l'un des pionniers de la scène punk hardcore américaine. Le groupe entame sa carrière en 1977. Il

enchaine les tournées à travers les États-Unis dans des conditions souvent spartiates et chaotiques. Lorsqu'il n'est pas occuper à sillonner le territoire, le groupe répète pas moins de six jours par semaine. Leur leader, Greg Ginn est un stakhanoviste notoire. Outre Black Flag, il dirige également son propre label SST Records, autre référence incontournable de la scène punk hardcore américaine (Blush, 2001). Henry Rollins, leur chanteur, rejoint le groupe (son préféré) en 1981 après avoir officié un temps au sein de State Of Alert, un petit groupe de Washington D.C. (Rollins, 1994). Lorsque Black Flag met un terme à ses activités fin 1986, Rollins se lance dans une carrière solo à succès (Rollins Band). En parallèle, il monte sa propre maison d'édition, écrit des livres, réalise des *spoken words* et entame une carrière de comédien. Il occupe généralement des seconds rôles. On peut le voir dans certains films de Michael Mann (*Heat*, 1995) ou David Lynch (*Lost Highway*, 1997) et plus récemment dans la série télévisée *Sons of Anarchy* (2008).

7. Pour Lucien Karpik, un cadre interprétatif « est cette instance qui organise les comportements de l'individu. C'est elle qui instaure la représentation du réel en fonction des critères de jugement canalisant l'action, c'est elle qui favorise d'autant plus la cohérence de l'action que l'identité de la personne et les critères de jugement sont fortement liés. [...] Plus un principe d'orientation structure fortement le cadre interprétatif, plus il organise la cohérence de l'action » (Karpik, 2007 : 104-105).
8. Ce qui « met en évidence le façonnement conjoint de la personne et de son environnement » (Thévenot, 2006 : 14).
9. Cette division du travail implique la coopération d'un certain nombre d'individus s'employant chacun à un « faisceau de tâches » (Hugues, 1996 : 71).
10. La réédition récente de l'ensemble des numéros du fanzine sous la forme d'un ouvrage peut être interprétée comme un indicateur de la valeur culturelle du fanzinat punk rock.
11. À ceux qui en douteraient, il apparait que les dynamiques de régulation de la scène punk rock sont particulièrement perceptibles à certains points de détail. La pratique du pogo en constitue un excellent exemple. Assistant aux débordements liés à cette danse, les pionniers de la scène punk canadienne D.O.A. (1978) décident d'afficher le

manifeste suivant lors de leurs concerts : « La participation, pas la décimation!!! A toutes les personnes concernées. Le devant de la scène est un espace libre. C'est physique, amusant, destiné à tous ceux qui souhaitent s'y risquer. Mais il ne s'agit pas que les plus forts démolissent les plus faibles, que les plus musclés bousillent ceux qui le sont moins ou que les hommes s'en prennent aux femmes. Ce n'est pas une zone de combat pour des individus qui envisageraient d'en prendre le contrôle. Chacun doit pouvoir participer. Ensemble nous pouvons créer et élargir les limites de la liberté. Pour le meilleur. » (Turcotte & Miller, 1999 : 234)

12. S'il est évidemment impossible de réduire le punk rock aux Sex Pistols, ils n'en constituent pas moins le symbole le plus éclatant. Au point de justifier qu'ils soient au centre des deux ouvrages majeurs de l'histoire culturelle punk (Marcus, 1999 ; Savage, 2004) et d'un documentaire (Temple, 2000). John Lydon était le chanteur emblématique des Sex Pistols sous le pseudonyme Johnny Rotten.
13. Les Buzzcocks sont des acteurs essentiels de la scène punk rock britannique. Ses membres fondateurs, Pete Shelley et Howard Devoto organisent tout d'abord les premiers concerts des Sex Pistols au sein de la cité industrielle. Dans la foulée, ils décident de former un groupe. Les Buzzcocks deviennent ainsi le premier groupe punk de Manchester. Leur musique fortement teintée de pop détonne au sein de la scène punk rock. Leur succès sera fulgurant. En mai 1977, ils accompagnent les Clash au cours de leur tournée *White Riot*. À la suite de quoi, les Buzzcocks décident de signer un contrat avec United Artists une importante maison de disques américaine. En 1979, ils sillonnent les États-Unis en tête d'affiche devant des foules de 5 000 personnes. Le succès, les tournées éreintantes, l'alcool et les drogues auront raison du groupe qui se séparera en 1981 avant de se remettre en selle en 1989.
14. Le label New Hormones est créé conjointement avec Richard Boon, le manager du groupe, qui en assure la gestion. Après *Spiral Scratch* le label se mettra en pause pendant trois années (exception faite de l'édition du fanzine *The Secret Public* de Jon Savage et Linder Sterling). Au début des années 1980, les revenus générés par les Buzzcocks vont permettre de réactiver le label pour pro-

Le DIY comme dynamique contre-culturelle ?

- duire les disques d'artistes post-punks confidentiels tels The Tiller Boys, The Decorators ou encore Dislocation Dance.
15. Les Desperate Bicycles vont à leur tour lancer leur propre label : Refill Records. Leurs chiffres de ventes n'atteindront cependant jamais le niveau des Buzzcocks puisqu'ils resteront globalement inférieurs à 10 000 exemplaires.
 16. Créé à Manchester en 1978 par Tony Wilson et Alan Erasmus, Factory Records est le label ayant lancé les carrières de Joy Division, New Order ou encore des Happy Mondays (Nice, 2010).
 17. Créé à Londres en 1978 par Geoff Travis, Rough Trade Records est une émanation du disquaire Rough Trade dont l'activité démarre deux ans plus tôt. Le label se lance en produisant le groupe punk français Metal Urbain. Puis il deviendra la maison de disques de Subway Sect, Scritti Politti et des Smiths parmi quantité d'autres (Taylor, 2010).
 18. Subway Sect est l'un des groupes légendaires ayant participé au premier festival punk rock londonien s'étant tenu au 100 Club les 20 et 21 septembre 1976 aux côtés des Sex Pistols, des Damned, des Clash et des Buzzcocks. Le groupe est alors relativement inexpérimenté, mais décidé à appliquer la vulgate punk à la lettre. La musique du groupe se distingue assez nettement des standards punks : moins agressive, plus mélodique, plus littéraire, plus raffinée en un mot (au croisement des Sex Pistols et de David Bowie). L'originalité de Subway Sect retient rapidement l'attention de Bernie Rhodes, le manager des Clash, qui leur propose ses services. La carrière du groupe ne décolle pas pour autant. Rhodes semble avant tout préoccupé par la trajectoire ascensionnelle des Clash. Subway Sect végète, mais finit tout de même par décrocher un petit succès dans les *charts* britanniques avec le titre « Ambition » (1978). Ce qui lui vaut dès lors une attention soutenue de la part de la presse spécialisée qui considère son leader, Vic Godard comme une sorte d'intellectuel répétant à l'envi que le punk rock est en premier lieu un support permettant de faire passer des idées. Cependant, compte tenu des difficultés à maintenir un *line-up* stable, Vic Godard va enregistrer très peu de disques avec Subway Sect. Ce qui va le conduire à renoncer à une carrière artistique professionnelle pour embrasser celle, plus sûre, d'un modeste facteur tout en poursuivant en pointillés une carrière solo sans prétention. Ce qui va renforcer la très haute estime que lui porte un noyau dur de fans qui le considère comme une figure tutélaire de la scène punk rock.
 19. À titre d'exemple, Penny Rimbaud de Crass rappelle avoir voulu prendre le contrepied du slogan « No Future » des Sex Pistols : « On va pas laisser tous ces gosses penser qu'il n'y en a aucun. On va sortir et montrer qu'il y a un avenir. » (Savage, 2002 : 536)
 20. Le label démarre en 1978 avec The Normal, Fad Gadget, DAF et renforce progressivement son catalogue d'artistes majeurs tels Depeche Mode, Nick Cave, Inspiral Carpets, Goldfrapp ou encore Richard Hawley. Le label est racheté par EMI en 2002. En 2010, Mute redevient indépendant avec le soutien d'EMI.
 21. Mark Perry est réputé avoir écrit dans son fanzine : « Le punk est mort le jour où les Clash ont signés sur CBS ». On ne trouve aucune trace de ce propos dans aucun des douze numéros de *Sniffin' Glue*. En réalité, Perry écrit plutôt l'inverse au moment de la parution du premier album du groupe : « À mes yeux, c'est l'album le plus important jamais enregistré [car] The Clash dit la vérité. » (Perry, 2009, n° 9, avril/mai 1977 : 9) En réalité, le titre « Punk Is Dead » figure sur l'album *The Feeding of the 5 000* de Crass paru en octobre 1978 et comprend les paroles suivantes : « CBS s'occupe des Clash, mais ce n'est pas pour la révolution, c'est juste pour le cash. »
 22. Penny Rimbaud reconnaît néanmoins que les Sex Pistols et les Clash ont contribué, entre autres, à son désir de monter un groupe (Savage, 2011 : 66-74). À noter que Penny Rimbaud ne prend jamais pour cible le Tom Robinson Band, autre groupe punk très engagé politiquement de la même période, ayant signé sur EMI en 1978.
 23. Dans une certaine mesure, ce registre concerne également un ensemble d'acteur qui, en réalité, n'ont pas nécessairement le choix, mais font comme si. Cette posture leur évite ainsi toute déception ultérieure.
 24. Tous ces artistes figurent sur les fameuses compilations *Bullshit Detector* éditées par Crass Records entre 1980 et 1984.
 25. La majorité du catalogue est distribué par Southern Records bien qu'en parallèle, McKaye et Nelson orga-

nisent leur propre réseau de distribution (Dischord Direct) et gardent ainsi la main sur la vente par correspondance et la vente directe.

26. Le sous-titre du fanzine est « Making Punk A Threat Again ». En 1992, *Profane Existence* coéditée avec *Maximumrocknroll*, autre fanzine punk américain particulièrement influent, un guide pratique intitulé *Book Your Own Fuckin' Life* (BYOFL). C'est un outil destiné aux acteurs culturels punks DIY. Il « répertorie par région, des données sur les groupes, les distributeurs, les labels, les magasins de disques, les librairies, les stations radio, les promoteurs, les salles, les fanzines et procure également des informations diverses sur les restaurants, les "points de chute" (où les groupes punk en tournée peuvent dormir et quelquefois manger gratuitement), les imprimeries et les sites web » (Thompson, 2004 : 104).
27. On peut comprendre le modèle économique de Crass à la lumière de la ventilation des revenus de leur album *Stations of the Crass* (1979). L'album est vendu à 3 livres sterling. Une livre sert à couvrir les frais de production. Une autre livre revient au disquaire. La livre restante est partagée entre le groupe (70 cts) et le distributeur (30 cts), en l'occurrence Rough Trade (McKay, 1996 : 96).
28. L'économie sociale et solidaire (ESS) fait aujourd'hui l'objet d'une abondante littérature. Concernant le secteur artistique et culturel, voir Colin & Gautier : 2010 ainsi que le *Manifeste de l'UFISC pour une autre économie de l'art et de la culture*. 2007. Disponible sur : <http://www.ufisc.org/presentation-de-l-ufisc/manifeste--statuts.html>
29. Le principal problème des théoriciens de la contre-culture tient à ce qu'ils procèdent généralement plus volontiers

à l'analyse de « l'esprit de rébellion » plutôt qu'à son évaluation. Il faut admettre que le problème n'est pas simple. Comment mesurer la portée d'une action subversive labellisée punk rock ? Faute d'enquête spécifique, il semble impossible de répondre à cette question. Par conséquent, la portée contre-culturelle du punk rock – à grand renfort de slogans – mérite d'être envisagée avec prudence. D'autant que l'on sait que les arguments des artistes « engagés » touchent généralement des fans préalablement convaincus par leurs arguments. Objectivement, il faut admettre que depuis la fin de la seconde guerre mondiale, les progrès majeurs des sociétés occidentales sont notamment redevables de l'appareil statistique dont les données ont constituées des points d'appui permettant la discussion de nouvelles lois (Desrosières, 2000). En fournissant des arguments sur la base de critères de justice, la statistique a effectivement libéré un certain nombre de classes sociales dominées (Heath & Potter, 2005). En regard de quoi, si la musique peut incontestablement rendre la vie plus intéressante, il est moins certain qu'elle puisse modifier en profondeur les structures sociales.

30 La démarche de Dischord est fortement liée au collectif Positive Force opérant à Washington D.C. Le collectif vise l'engagement citoyen via la promotion active de modes de vie alternatifs. Ce qui se traduit par l'organisation de concerts de soutien, d'expositions d'art, de projections de films, d'événements éducatifs et d'une série d'actions en direction de personnes en difficulté. (Azerrad, 2001 : 394 ; Andersen, 2004, 2009). Voir également le DVD *Positive Force : More Than a Witness. 25 Years of Punk Politics In Action* de Robin Bell. 2011. PM Press

Bibliographie

- ADORNO T. & HORKHEIMER M. (1974), *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, éd. orig 1944.
- AKRICH M. & CALLON M. & LATOUR B. (1988), « À quoi tient le succès des innovations. Deuxième épisode : l'art de choisir les bons porte-parole », *Gérer et Comprendre*, n° 12, p. 1-19.
- ALTER N. (2000), *L'innovation ordinaire*, Paris, PUF, coll. Quadrige Essais Débats.
- ANDERSEN M. & JENKINS M. (2009), *Dance of Days. Two Decades of Punk in the Nation's Capitol*, New York (NY), Akashic Books, 1^{ère} éd. 2001.
- ANDERSEN M. (2004), *All the power. Revolution without illusion*, New York (NY), Akashic Books.
- ANDES L. (1998), « Growing up punk. Meaning and commitment careers in contemporary youth culture », in Epstein J. S. (ed.), *Youth culture. Identity in a postmodern world*, Malden (MA), Blackwell, p. 212-231.
- ASSAYAS M. (ed.) (2000), *Dictionnaire du rock*, Paris, Robert Laffont.
- AZERRAD M. (2001), *Our band could be your life. Scenes from the american indie underground, 1981-1991*, New York (NY), Little, Brown & Company.
- BACQUÉ M.-H. (2006), « Empowerment et politiques urbaines aux Etats-Unis », *Géographie, Économie, Société*, vol. 8, n° 1, p. 107-124.
- BAULCH, E. (2002), « Creating a scene : Balinese punk's beginnings », *International Journal of Cultural Studies*, vol. 5, n° 2, p. 153-177.
- BECKER H. S. (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, éd. orig. 1982.
- BERGER G. (2008), *The story of Crass*, Londres, Omnibus Press.
- BLUSH S. (2001), *American Hardcore. A tribal history*, Los Angeles (CA), Feral House.
- BOEHLKE M. & GERICKE H. (2010), *Too much future. Le punk en république démocratique allemande*, Paris, Allia, éd. orig. 2005.
- BOURDIEU P. (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. Le sens commun.
- BRASS E. & POKLEWSKI-KOZIELL S. (1997), *Gathering force. DIY culture – Radical action for those tired of waiting*, Londres, The Big Issue.
- BRAUDEL F. (2008), *La dynamique du capitalisme*, Paris, Flammarion, coll. Champs Histoire, 1^{ère} éd. 1985.
- CALMBACH M. (2007), *More than Music. Einblicke in die Jugendkultur*, Bielefeld, Transcript, coll. Cultural studies.
- CARRÉ P. (2006), « Portée et limites de l'autoformation dans une culture de l'apprenance », *Éducation Permanente*, n° 168, p. 19-29.
- CHOLLET L. (2004), *Les situationnistes. L'utopie incarnée*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes.
- CLARK D. (2003), « The death and life of punk, the last subculture », in Muggleton D. & Weinzierl R. (eds.), *The post-subcultures reader*, New York (NY), Berg, p. 223-236.
- COLEGRAVE S. & SULLIVAN C. (2002), *Punk*, Paris, Seuil.
- COLIN B. & GAUTIER A. (ed.) (2010), *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, Toulouse, Érès, coll. Sociologie économique.
- CRASS (2005), *Chansons d'Amour*, Rytrut, Saint-Mury-Monteymond.
- CURIEN N. & MOREAU F. (2006), *L'industrie du disque*, Paris, La Découverte, coll. Repères, n° 464.

- DACHY M. (2005), *Dada. La révolte de l'art*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes.
- DAVIES J. (1996), « The future of "No Future" : punk rock and postmodern theory », *Journal of Popular Culture*, vol. 29, n° 4, p. 3-25.
- DEGENNE A. & LEMEL Y. (2006), *Sociologie des comportements intentionnels*, Paris, Economica, coll. Économie et statistiques avancées.
- DELEUZE G. (1968), *Différence et répétition*, Paris, PUF.
- DESROSIÈRES A. (2000), *La politique des grands nombres. Histoire de la raison statistique*, Paris, La Découverte, coll. Poche/Sciences humaines et sociales, 1^{re} éd. 1993.
- DEWEY J. (1975), *Démocratie et éducation. Introduction à la philosophie de l'éducation*, Paris, Armand Colin, éd. orig. 1916.
- DEWEY J. (2005), *L'art comme expérience*, Pau, Université de Pau/Farrago, éd. orig. 1934.
- DUNCOMBE S. (2008), *Notes from Underground. Zines and the politics of alternative culture*, New York (NY), Microcosm Publishing, 1^{ère} éd. 1997.
- DURKHEIM É. (1996), *De la division du travail social*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1^{ère} éd. 1893.
- EHRENBERG A. (1991), *Le culte de la performance*, Paris, Calmann-Lévy, coll. Pluriel.
- EHRENBERG A. (2010), *La société du malaise*, Paris, Odile Jacob.
- FAIRCHILD C. (1995), « "Alternative" music and the politics of cultural autonomy : The case of Fugazi and the D.C. scene », *Popular Music and Society*, vol. 19, n° 1, p. 17-35.
- FISKE J. (1992), « The cultural economy of fandom », in Lewis L. A. (ed.), *The adoring audience. Fan culture and popular media*, Londres, Routledge, p. 30-49.
- FRIEDMANN G. E. (2007), *Keep your eyes open. Fugazi*, New York (NY), Burning Flags Press.
- FRITH S. (1983), *Sound effects : youth, leisure, and the politics of rock 'n' roll*, New York (NY), Pantheon.
- GLASPER I. (2006), *The day the country died. A history of anarcho punk. 1980-1984*, Londres, Cherry Red.
- GLEVAREC H. & MACÉ É. & MAIGRET É. (eds.) (2008), *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, coll. Médiacultures.
- GOFFMAN E. (1974), *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit.
- GOSHERT J. C. (2000), « "Punk" after the Pistols : American music, economics, and politics in the 1980s and 1990s », *Popular Music and Society*, vol. 24, n° 1, p. 85-106.
- GOSLING T. (2004), « "Not for sale" : the underground network of Anarcho-Punk », in Bennett A. & Peterson R. A., *Music scenes : local, translocal, and virtual*, Nashville (TN), Vanderbilt University Press, p. 168-183.
- GUIBERT G. (2006), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*, Paris, Mélanie Sèteun/Irma, coll. Musique et Société.
- HAENFLER R. (2006), *Straight Edge. Hardcore punk, clean-living youth and social change*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press.
- HEATH J. & POTTER A. (2005), *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, éd. orig. 2004.
- HEATH J. (2010), *L'économie sans tabous. Petit traité à l'usage des détracteurs du capitalisme*, Paris, Naïve.

- HEIN F. (2011), *Ma petite entreprise punk. Sociologie du système D*, Toulouse, Kicking Books.
- HESMONDHALGH D. (1997), « Post-punk's attempt to democratise the music industry : the success and failure of Rough Trade », *Popular Music*, vol. 16, n° 3, p. 255-274.
- HODKINSON P. & DEICKE W. (2007), *Youth Cultures. Scenes, subcultures and tribes*, Londres, Routledge.
- HUGUES E. C. (1996), *Le regard sociologique. Essais choisis*, Paris, EHESS, éd. orig. 1971.
- JENKINS H. (1991), *Textual poachers. Television fans & participatory culture*, New York (NY), Routledge.
- JENKINS H. (2006), *Fans, bloggers, and gamers. Exploring participatory culture*, New York (NY), New York University Press.
- KARPIK L. (2007), *L'économie des singularités*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines.
- KEETON M. & TATE P. (eds.) (1978), *Learning by experience. What, why, how*, San Francisco (CA), Jossey-Bass.
- KUHN G. (ed.) (2010), *Sober living for the revolution. Hardcore Punk, Straight Edge, and radical politics*, Oakland (CA), PM Press.
- LAUGHEY D. (2006), *Music & Youth Culture*, Édimbourg, Edinburgh University Press.
- MARCUS G. (1999), *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Allia, éd. orig. 1989.
- McKAY G. (1996), *Senseless acts of beauty. Cultures of resistance since the sixties*, Londres, Verso.
- McNEIL L. & McCAIN G. (2006), *Please kill me. L'histoire non censurée du punk racontée par ses acteurs*, Paris, Allia, éd. orig. 1996.
- McROBBIE A. (1999), *In the culture society. Art, fashion and popular music*, Londres, Routledge.
- MOJO (2008), *Punk. L'histoire complète*, Paris, Tournon.
- NICE J. (2010), *Shadowplayers. The rise and fall of Factory Records*, Londres, Aurum.
- O'CONNOR A. (2008), *Punk record labels and the struggle for autonomy. The Emergence of DIY*, Lanham (MD), Lexington Books.
- O'HARA C. (2004), *La philosophie du punk. Histoire d'une révolte culturelle*, Rytrut, Saint-Mury-Monteymond, éd. orig. 1992.
- Ogien A. (2001), « L'autre sociologie », in De Fornel M. & Ogien A. & Quéré L. (eds.), *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*, Paris, La Découverte, p. 391-419.
- ONFRAY M. (1993), *La sculpture de soi. La morale esthétique*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais.
- PÉPIN R. (2007), *Rebelles. Une histoire de rock alternatif*, Paris, Hugo et Compagnie, coll. Doc.
- PERRY M. (2009), *Sniffin' glue and other rock'n'roll habits : the catalogue of chaos 1976-1977*, Londres, Omnibus Press, éd. orig. 1976-1977.
- PETERSON R. A. (1992), La fabrication de l'authenticité : la country music, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 93, n° 1, p. 3-20.
- REYNOLDS S. (2007), *Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984*, Paris, Allia, éd. orig. 2005.
- RIMBAUD P. (1998), *Shibboleth. My revolting life*, San Francisco (Ca), AK Press.
- RIVETT M. (1999), « Misfit lit : "punk writing", and representations of punk through writing and publishing », in Sabin R. (ed.), *Punk rock : so what? The cultural legacy of punk*, Londres, Routledge, p. 31-48.

- ROLLINS H. (1993), *One from None*, Los Angeles (CA), 2.13.61.
- RUDEBOY A. (2007), *Nyark nyark! Fragments des scènes punk et rock alternatif en France. 1976-1989*, Paris, La Découverte, coll. Zones.
- SAVAGE J. (2002), *England's dreaming. Les Sex Pistols et le punk*, Paris, Allia, éd. orig. 1991.
- SAVAGE J. (2004), *England's Dreaming. 25 tracks. Before, during and after punk*, [CD] Munich, Trykont.
- SAVAGE J. (2011), *Crass*. Mojo, n° 206, p. 66-74.
- SINKER D. (ed.) (2001), *We owe you nothing. Punk Planet : the collected interviews*, New York (NY), Akashic Books.
- TAYLOR N. (2010), *Document and eyewitness. An intimate history of Rough Trade*, Londres, Orion.
- TEIPEL J. (2010), *Dilapide ta jeunesse. Un roman-documentaire sur le punk et la new wave allemands*, Paris, Allia, éd. orig. 2001.
- THÉVENOT L. (2006), *L'action au pluriel. Sociologie des régimes d'engagement*, Paris, La Découverte, coll. Textes à l'appui.
- THOMPSON S. (2004), *Punk productions. Unfinished business*, Albany (NY), State University of New York Press.
- TOURAINE A. (1998), « Contre-culture », in *Dictionnaire de la sociologie*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, p. 204-410.
- TURCOTTE B. R. & MILLER C. T. (1999), *Fucked Up + Photocopied. Instant art of the punk rock movement*, Corte Madera (CA), Gingko Press.
- WEBER M. (1995), *Économie et Société*, vol. 2, Paris, Pocket, éd. orig. 1922.
- WILLIS, P. E. (1990), *Common Culture. Symbolic work at play in the everyday cultures of the young*, Milton Keynes, Open University Press.