

Lien social et Politiques

Bien plus que de la musique ! Le punk rock comme force de participation sociale et politique

Fabien Hein

La participation sociale et politique au quotidien
Numéro 71, printemps 2014

URI : id.erudit.org/iderudit/1024743ar
DOI : [10.7202/1024743ar](https://doi.org/10.7202/1024743ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Lien social et Politiques

ISSN 1204-3206 (imprimé)
1703-9665 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hein, F. (2014). Bien plus que de la musique ! Le punk rock comme force de participation sociale et politique. *Lien social et Politiques*, (71), 143–158. doi:10.7202/1024743ar

Résumé de l'article

Le DIY (Do It Yourself) constitue le régime d'engagement majeur de la scène punk rock. Il en est « l'arrière-scène ». Ce régime, fondé sur la célébration de l'action ne revêt pas seulement une dimension artistique et culturelle. Il recouvre également une dimension sociale et politique animée par un puissant désir de corriger certains déséquilibres sociaux en participant concrètement à la vie de la cité. De ce fait, contrairement aux idées reçues, le régime d'engagement punk rock s'avère objectivement structurant. Cet article entend en mesurer les effets à la lumière de plusieurs exemples d'expériences participatives.

Tous droits réservés © Lien social et Politiques, 2014

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Bien plus que de la musique ! Le punk rock comme force de participation sociale et politique

FABIEN HEIN

Maître de conférences en sociologie
Université de Lorraine UFR Sciences
humaines et sociales – Metz

*Ce désir d'équité est là qui nous anime
Protégeons cette source qui ne doit pas tarir
Et quoi qu'il nous en coûte
Autant se dire
Si nous ne faisons rien
Ce sera pire*

LA FRACTION « SIRÈNES » (2006)

INTRODUCTION

On sait peu combien la scène punk rock est animée par une force de partage, de solidarité et de fraternité sous-tendue par un désir profond de justice sociale. Les représentations communément associées à cette scène musicale tendent à occulter que son intense humeur libertaire représente un véritable instrument d'émancipation sociale et politique. En réalité, la multiplication des scènes punk rock à l'échelle de la planète est consubstantielle d'une multiplication de micro-politiques témoignant d'un puissant élan participatif. Dans les grandes lignes, cet élan vise – sur la base d'une production artistique et culturelle – un objectif en deux temps : conscientiser et émanciper. Afin d'en rendre compte, et après avoir présenté les conditions d'émergence du régime d'engagement punk rock, cet article propose d'analyser les multiples ressorts qui fondent cette dynamique en examinant les moyens, mais aussi les limites, d'une pluralité d'expériences participatives labellisées punk.

L'ÉMERGENCE PUNK ROCK

Au cours de la seconde moitié des années 1970, l'émergence de la scène punk rock va puissamment prendre part à la démocratisation des pratiques culturelles

(Laing, 1985). Dans les faits, quantité de jeunes gens vont démystifier le processus de production culturelle : ils montent des groupes, produisent des disques, éditent des fanzines, organisent des concerts, animent des émissions radiophoniques, etc. Le phénomène est d'autant plus remarquable que ces jeunes gens n'ont généralement pas la moindre compétence dans le domaine d'activité au sein duquel ils officient. Refusant d'être des consommateurs passifs, ils sont déterminés à devenir des acteurs culturels à part entière en dépit de leurs lacunes. Ce faisant, ils soulignent une idée-force originale : désormais chacun est en capacité de passer à l'action (Frith, 1983 ; Hebdige, 2008). La dynamique semble si grisante que les plus entreprenants d'entre eux vont rapidement se faire prescripteurs. Pour prendre un seul exemple, en novembre 1976, Mark Perry, modeste employé de banque devenu éditeur du fanzine *Sniffin' Glue*¹ écrit la chose suivante dans l'un de ses éditoriaux : « J'invite tous les lecteurs de *Sniffin' Glue* à ne pas se satisfaire de ce que nous écrivons. Passez à l'action et démarrez votre propre fanzine » (2009, n° 5 : 2). Le message sera parfaitement reçu. Les fanzines vont se multiplier par milliers à travers la planète (Atton, 2002 : 23 ; Triggs, 2010 : 7). De ce point de vue, l'effet punk consiste en une invitation (voire une injonction) à ne plus attendre le savoir et le pouvoir, mais à le prendre (Brass et Poklewski-Koziell, 1997). En regard de quoi, le bouillonnement punk apparaît clairement comme un appel sans précédent à l'action. Paul Cook, batteur des Sex Pistols, se remémore ce rapport à l'action, sans différé, comme « une liberté absolue ayant influencé des gens un peu partout ». Et d'ajouter qu'« avant le punk, les gens avaient peur de tenter quoi que ce soit – ils étaient tellement opprimés et étouffés. Tout ce qu'il fallait, c'est des gens qui disent : "Merde, essayez." C'est aussi simple que ça » (Colegrave et Sullivan, 2002 : 376). En somme, l'émergence punk instaure progressivement un nouveau « cadre interprétatif » (Karpik, 2007) organisant l'expérience individuelle et collective. Ce que la scène punk va traduire à sa manière sous la forme du DIY (« *Do It Yourself* » / « Fais-le toi-même »).

LE DIY COMME CÉLÉBRATION DE L'ACTION

Au sens pragmatique du terme, le DIY (McKay, 1998 ; Hein, 2012) articule trois points fondamentaux. Il se présente tout d'abord comme une disposition humaine tendue vers la résolution de problèmes pratiques d'une manière aussi efficace que possible. Autrement dit, il mobilise une forme d'intelligence pratique (Détienne et Vernant, 1974) dont la mise en œuvre s'effectue sans perte d'énergie ni de temps et sans l'aval d'aucune instance, ce qui le rend particulièrement exemplaire d'une « créativité de l'agir » (Joas, 1999). En fait, le régime d'engagement DIY encourage ses acteurs à explorer, à inventer et à innover. En somme, à expérimenter.

1. Le fanzine comptera 14 numéros. Le premier numéro (1976) sera édité à 50 exemplaires. Le dernier (1977) atteindra près de 15 000 exemplaires (Triggs, 2010 : 50).

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. Même si, à vrai dire, au sein de la scène punk rock, il est davantage question de coproduction que d'autoproduction². Ce qui nous conduit au deuxième point. À savoir que cette scène se présente 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. En cela, le DIY n'est rien moins qu'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). C'est ainsi que la vulgate DIY fonde « l'arrière-scène » de l'expérience punk. Une arrière-scène à double détente, puisqu'elle instaure en premier lieu des manières de faire, de dire et de penser spécifiques (dotées d'une force aussi contraignante qu'incitative) qu'elle impose, en second lieu, comme un critère d'authenticité majeur. À telle enseigne que la scène punk rock a, graduellement et implicitement, conféré au DIY la valeur d'un « bien commun » (Ostrom, 2010)³. Ce qui constitue le troisième point. Outre qu'elle oriente les conduites individuelles et offre un solide critère de reconnaissance, la valorisation du DIY va également occasionner des « situations où chacun contribue de manière différente à une même fin en se soumettant à une même règle, en interagissant, en se coordonnant et en adoptant une perspective de réciprocité » (Trom, 2001 : 101). À ce titre, l'expérience punk apparaît objectivement structurante, au sens où elle offre des « repères stables possédant suffisamment d'objectivité pour être unanimement partagés et garantir la coordination d'une action collective » (Ogien, 2001 : 404). Par conséquent, être punk signifie tout d'abord avoir conscience de sa capacité à agir, puis, dans un second temps, implique de participer concrètement à la scène punk rock.

FERME[ME]NTS PARTICIPATIFS

En stimulant l'acquisition de nouvelles capacités de perception et d'action, le régime d'engagement DIY rend effective l'existence de la scène punk rock, tout comme il en garantit la pérennité. Le processus est symétrique. Ce qui suppose que les motifs individuels convergent avec les motifs collectifs de la scène punk rock. Sur ce point, on sait que la gamme des raisons d'agir est généralement

-
2. À telle enseigne que l'on peut observer depuis quelques années au sein de la scène punk l'émergence de l'acronyme DIT « *Do It Together* » signifiant « Faisons-le ensemble ».
 3. Cette disposition est propre à la majorité de la scène punk rock. Pour autant, une frange de cette scène musicale, réputée plus commerciale, car liée aux industries culturelles dominantes, en est très éloignée. Ce qui la rend de fait totalement inadmissible à l'authenticité aux yeux des tenants du DIY.

très étendue. Deux d'entre elles semblent néanmoins essentielles. Le punk rock, comme tout genre musical, est sous-tendu par une dimension hédonique. Il se caractérise par une circulation d'émotions physiques, d'émotions psychiques, d'enthousiasmes, d'excitation pour le nouveau, de ferveur à enrichir son répertoire de connaissances – constitutive d'une communauté de goûts en capacité d'apprécier ce qui s'échange – que l'on regroupe généralement, faute de mieux, sous un vocabulaire associé au plaisir. Le DIY recouvre, quant à lui, une forte dimension existentielle déterminée par plusieurs formes de rétributions symboliques consécutives à l'engagement dans l'activité. Par exemple, la reconnaissance qu'offre le statut de membre actif de la scène, la jubilation à agir, la satisfaction à produire des choses pour soi et pour autrui, la désinhibition expressive, le prosélytisme contagieux et la prolifération des liens qui en résultent participent puissamment du sentiment d'exister⁴. Autrement dit, l'activité confère de la grandeur à l'action collective, et par effet de réciprocité, aux personnes et aux choses. La réciprocité occupe effectivement une place centrale ici. Elle rend le DIY indissociable de la notion de participation. En l'espèce, la dynamique participative va amorcer le développement d'un véritable entrepreneuriat punk (Thompson, 2004 ; O'Connor, 2008) aux proportions inattendues. Pour donner un ordre de grandeur, on estime qu'au cours de l'année 1982 trois mille labels indépendants ont édité pas moins de seize mille disques punk rock à travers la planète (Gronow et Saunio, 1999). À bien des égards, on peut rapprocher cette dynamique participative de la mouvance révolutionnaire de l'Internationale situationniste, qui, dès son premier manifeste (1958), place la volonté de faire au-dessus de tout et en appelle à la participation de tous pour changer le cours de l'existence. L'objectif étant de réduire l'écart entre acteur et spectateur, ainsi qu'entre consommateur et producteur, par l'augmentation croissante du nombre de pratiquants (Chollet, 2004). C'est précisément cet élan politique et culturel qui va animer le très séminal collectif anarcho punk pacifiste Crass⁵ dès 1977. L'influence de ce collectif va être déterminante au sein de la scène punk. Son attachement inconditionnel au régime DIY, son intégrité intellectuelle, sa

4. On retrouve des ressorts sensiblement analogues auprès des usagers d'Internet (Auray, 2011) et des participants au Téléthon (Heurtin, 2009).

5. Ce collectif multimédia reste à ce jour la référence ultime de la scène anarcho-punk pacifiste. Ses principaux supports étaient le groupe Crass (1977), le fanzine *International Anthem : Nihilist Newspaper for the Living* (1977) ainsi que le label Crass Records (1979). Farouchement indépendant et extrêmement politisé, le collectif vivait en communauté (Dial House) à Epping, dans l'Essex (à l'est de Londres). Ses membres se sont employés à fomenter un argumentaire particulièrement 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 (Berger, 2008). L'empreinte laissée par ce collectif sur la culture populaire semble susciter de plus en plus d'intérêt au sein de la communauté scientifique. La tenue du symposium *Crass & Anarcho-punk* (28 juin 2013) à l'université Oxford Brookes en constitue l'une des preuves tangibles récentes.

pratique de l'action directe ainsi que la férocité de ses analyses politiques lui confèrent un statut de référence incontournable. Dans les faits, Penny Rimbaud, batteur et cofondateur 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). Très rapidement, le groupe va donner une inflexion éducative à son régime d'engagement DIY. À cette fin, le collectif crée son propre label, Crass Records, à partir duquel les membres de Crass vont concrètement accompagner d'autres artistes en vue de la réalisation d'un disque. L'idée, explique Penny Rimbaud, consistait « à faciliter, ou plus précisément, à montrer aux gens comment faire des disques, depuis la production jusqu'à la conception graphique. Le processus global, c'était ça : on vous montre comment réaliser un *single*, puis à vous de jouer. Nous n'étions pas un label au sens strict du terme. Nous voulions juste aider les gens à créer quelque chose » (Glasper, 2006 : 19). En somme, Crass Records s'avère sous-tendu par un projet d'accompagnement pédagogique visant l'émancipation des artistes par la transmission du savoir-faire et de l'expérience acquise par sa propre pratique. D'autres vont pousser le raisonnement plus avant en théorisant l'engagement punk rock. C'est ainsi qu'en 1978, Vic Godard, chanteur du groupe Subway Sect, 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). Indéniablement, les propos de Rimbaud et de Godard évoquent parfois les grands principes de l'éducation populaire dont l'objectif est de chercher et de mettre en valeur les voies et les moyens d'une formation que l'école officielle se révèle incapable de fournir. Elle implique une action de formation réalisée dans un cadre informel au moyen d'un apprentissage par l'expérience⁶ dont l'aboutissement serait l'autonomie (Jouan et Laugier, 2009). En tout état de cause, Rimbaud et Godard sont les premiers à coupler avec autant de force la dimension éducative du punk rock aux potentialités du DIY. En refusant de considérer les membres des classes populaires comme des « idiots culturels » et en tentant d'éveiller chez eux un désir de transformation de soi par l'action, ils ouvrent un champ des possibles (Savage, 2012 : 148). Simultanément, le punk rock constitue à leurs yeux le support d'une mobilisation, où, à travers le partage du savoir et la participation à l'action collective, se dessinaient de nouvelles formes de solidarités et de justice sociale. Quarante ans plus tard, la scène punk continue manifestement toujours à susciter des

6. Condorcet, Sébastien Faure, Jean Macé, Maria Montessori, Léo Lagrange, John Dewey ou plus récemment Paulo Freire figurent parmi ses principaux promoteurs de ce programme depuis deux siècles.

aspirations et des pratiques de ce type. C'est le cas, par exemple, au sein de certaines communautés punks indonésiennes⁷ où l'on ne se contente pas de produire et de diffuser de la musique punk rock, mais où l'on s'engage à travers elles dans des actions pédagogiques à visées émancipatrices. À Jakarta notamment, certains punks donnent des cours d'anglais ou enseignent la valorisation des déchets auprès des plus démunis. Au Kalimantan (partie indonésienne de l'île de Bornéo), d'autres punks militent pour la préservation de la forêt tropicale et la protection d'une espèce d'ours en voie de disparition. Particulièrement sensibles aux questions sociales et environnementales, ces jeunes Indonésiens envisagent le punk comme une force de transformation au même titre qu'ils demeurent éminemment conscients du potentiel pédagogique du DIY. C'est ainsi qu'à mesure qu'ils augmentent l'emprise sur leurs propres existences, ces jeunes punks renforcent leur détermination à transmettre leurs savoirs. Cette mécanique procède incontestablement d'une réflexivité émancipatrice soulignant que l'engagement punk rock ne saurait se réduire au domaine strictement artistique et culturel (Calmbach, 2007).

ÊTRE UN PUNK CONSCIENT

La radicalité de Crass va durablement alimenter les réflexions de quantité de jeunes punks à travers la planète et produire un profond phénomène de conscientisation (Estrela, 2001 : 61). De même qu'il va leur fournir une trame permettant d'envisager le punk rock comme un moyen de promouvoir un mode de vie alternatif fondé sur une diversité de registres plus ou moins articulés (responsabilité sociale, capacité analytique, sens critique, solidarité, autonomie, indépendance, simplicité volontaire, végétarisme). En somme, aux ressorts motivationnels initiaux identifiés plus haut – à tonalité plutôt émotionnelle – vont rapidement s'agréger de nouveaux motifs – à tonalité plutôt critique – conférant aux activités une épaisseur téléologique. Dans cette configuration, certains punks vont vouloir fonder leur activité en termes éthiques, permettant de structurer leur communauté d'action par la définition de valeurs collectives et le partage de ressources communes. C'est ainsi qu'en 1984, à Reno dans le Nevada, le groupe Seven Seconds lance Positive Force, un collectif regroupant de jeunes punks désireux de participer activement au changement social. Leurs actions passent généralement par l'organisation de concerts de soutien dont les bénéfices sont reversés à des collectifs de luttes pour les libertés civiques, pour le désarmement, pour les droits des animaux, contre l'apartheid, contre le racisme, etc. Dès 1985, l'initiative est relayée par *MaximumRockNRoll*, la publication de référence punk

7. Voir à ce sujet le documentaire diffusé sur Arte à l'émission Tracks (avril 2007). <http://www.dailymotion.com/video/x38oiy_punks-en-indonesie-tracks-arte_news#from=embed>. Page consultée le 8 janvier 2014.

rock. C'est un succès. La même année, une douzaine de sections sont créées à travers le pays. Toutefois, seule la section locale de Washington D.C., initiée par Kevin Mattson⁸ et Mark Andersen⁹, perdure à ce jour. Quoi qu'il en soit, c'est une initiative décisive en ce qu'elle modifie la nature des arguments punk, signe incontestable d'une maturité accrue. Effectivement, les classiques appels à l'insurrection vont peu à peu céder la place à un véritable programme social et politique. Pour Mark Andersen, « le punk n'avait de pertinence qu'à condition de passer de la rhétorique à l'action organisée » (Andersen et Jenkins, 2009 : 168). Comme Joe Strummer¹⁰ le rappelait lui-même avec lucidité : « Quand on veut détruire le système, on a intérêt à avoir une solution de rechange qui marche. Au bout du compte. On avait craché notre dégoût de ce qui n'allait pas dans notre société, mais on ne pouvait pas aller plus loin, on n'avait pas de solution constructive à proposer » (Carlet, 2004 : 67). Positive Force, qui est en quelque sorte la branche sociale du punk rock, va faire la démonstration qu'il est effectivement possible de passer du registre de la dénonciation à celui de l'action directe¹¹ au sens d'un engagement en première personne au moyen du DIY. Non pas en imaginant bouleverser radicalement l'ordre social, mais en affirmant que tout désir révolutionnaire commence par soi-même. Qu'une très haute exigence personnelle est un préalable à toute forme d'action sur la société, à la manière de Wittgenstein qui répétait à l'envi : « Devenez meilleurs et vous rendrez le monde meilleur. » Ce sentiment va prendre la forme d'une participation concrète à la vie de la cité. Les militants de Positive Force vont notamment se mobiliser en faveur de causes sociales diverses (sans-abris, femmes battues, prostituées, personnes âgées, séropositifs, banques alimentaires, planning familial, système de soins, conditions de vie carcérale...). Le succès et la pérennité de leurs opérations tiennent pour une bonne part dans leur capacité à convaincre des artistes renommés – Fugazi, Nirvana, Bikini Kill, Anti-Flag, Against Me !, Good Charlotte, The Evens – à donner des concerts de soutien visant à recueillir des fonds destinés à financer leurs actions. Mais elle repose également sur leur capacité à convaincre des bénévoles de les rejoindre pour participer à l'organisation pratique des différentes manifestations. Opérations qui requièrent des graphistes, des webmasters, des techniciens son et lumière, des cuisiniers, des agents de sécurité et de nettoyage, des manutentionnaires, etc. L'une de ces bénévoles, Lindsay Bradley, justifie son engagement de la manière suivante :

8. Kevin Mattson est aujourd'hui professeur d'histoire à l'université d'Athens, Ohio.

9. Outre ses activités au sein de Positive Force, Mark Andersen dirige aujourd'hui l'association We Are Family, une structure d'assistance aux personnes âgées.

10. Joe Strummer était le leader des Clash et passait pour être particulièrement politisé.

11. <<http://www.positiveforcedc.org/?q=node/49>>. Page consultée le 8 janvier 2014.

What gives me piece of mind is knowing that I'm not just being a witness. That I'm active and that I'm living my values. That a big part of punk for me was discovering who I am and then, making enough for it to be true to myself on a daily basis (Bell, 2011).

Ce propos exemplaire laisse entendre que la force du régime d'engagement punk semble tenir dans la combinaison d'un double mouvement. D'une part, un rapport à l'action qui augmente les potentialités individuelles et collectives. D'autre part, la conscience de ce que ces potentialités transforment le rapport à soi, aux autres et au monde. Ce qui signifie que le punk rock fait effectivement faire des choses. Qu'il impulse un véritable élan.

L'ÉLAN PARTICIPATIF

La scène punk rock est en premier lieu un site de production instauré localement par une poignée d'acteurs qui se sentent liés ou qui désirent se lier sur un mode participatif. Sa vitalité est fonction de sa capacité à intéresser, à susciter des émotions, à mobiliser l'attention et l'adhésion d'autrui. En d'autres termes, cet « art de l'intéressement » (Akrich *et al.*, 1988) se trouve ainsi sous-tendu par des stratégies de recrutement susceptibles d'insuffler un élan participatif permettant, en creux, de perpétuer la scène punk rock. Élan qui procède globalement d'un répertoire composé de cinq grands cadres – de l'action individuelle et collective – opérant comme autant de « producteurs de significations » (Cefaï et Trom, 2001 : 12).

Le cadre pédagogique

Certains punks vont activer la dimension pédagogique du DIY en éditant des guides pratiques destinés à encourager la production artistique et culturelle (comment démarrer un groupe, comment organiser un concert, comment éditer un disque)¹². Avec une efficacité certaine, la production de guides pratiques DIY va progressivement s'étoffer pour toucher une multiplicité de secteurs d'activité : publication de fanzines, édition d'ouvrages, émission radio, organisation de tournées, sérigraphie, et plus récemment, conception de sites Internet, permaculture, plantes médicinales et même recettes de cuisine¹³. L'idée globale étant de

12. Ce type de guide participe d'une véritable tradition punk rock. Pour donner quelques jalons, en 1978, le label britannique Rough Trade édite une petite brochure agrafée de type fanzine intitulée *Making Your Own Record – A Temporary Guide*. En 1989, Positive Force va éditer un guide du même type intitulé *You can do it!* En 2000, le label Simple Machines édite *An introductory mechanic's guide to putting out records, cassettes and CDs* sous une forme dématérialisée après en avoir écoulé 10 000 exemplaires sous format papier.

13. Voir notamment le guide *Fuck Specialists And Fuck Paying For Shit, Do It Yrself...* <<http://zinedistro.org/zines/53/diy-guide-i/by/crimethinc-ex-workers-collective>>. Page consultée le 8 janvier 2014.

décrire l'ensemble du processus permettant de passer d'une idée à sa réalisation concrète dans une perspective émancipatrice et libertaire.

Le cadre réformiste

À une autre échelle, une poignée de punks gravitant autour de Positive Force va lancer une série d'initiatives participatives à tonalité plus sociale : distribution de paniers alimentaires, visites aux personnes âgées ou organisation de marchés aux puces notamment. L'une d'entre eux, Sara Klemm, va par exemple fonder Books To Prison, un réseau national d'acheminement de livres à destination de détenus des prisons américaines. Un projet dont la jeune femme attribue l'aboutissement directement à son engagement auprès de Positive Force :

PF is a pretty vital component of my life for a long time, and gave me the tools to do a lot of things that I still do today... in terms of having an idea to do something and actually see it through (Bell, 2011).

Ce propos souligne la dimension éminemment formatrice de Positive Force. Il met également en évidence que les projets qui en découlent sont animés par le souci d'autrui, au sens de *care* (Paperman et Laugier, 2006). De même qu'il fait ressortir l'attention particulière que certains acteurs de la scène punk rock portent aux différentes défaillances, quasiment imperceptibles, du système social. En cela, leurs actions visent moins à changer l'ordre social qu'à corriger les carences de nos sociétés. Ce qui, de ce point de vue, implique de travailler avec diverses collectivités et partenaires hors de leur communauté d'appartenance. Et apparente le militantisme de Positive Force à une forme de réformisme social.

Le cadre anarchiste

À ce cadre réformiste, d'autres punks vont opposer une participation sociale nettement plus radicale, à l'instar des participants du réseau international Food Not Bombs¹⁴. Ce collectif hétérarchique (Stark, 2009) et décentralisé, fréquemment animé par de jeunes punks, organise ponctuellement la distribution de repas végétaliens gratuits à partir de produits alimentaires de récupération (Clark, 2004 : 28). Ces opérations ont lieu dans l'espace public selon des modalités précises :

On ne demande l'autorisation à personne. Nous ne reconnaissons pas l'État, ni les lois qu'il a produites comme légitimes. On s'installe où on veut, quand on veut, pour créer un lieu de rencontre et de partage où l'on distribue à manger dans l'esprit d'une réappropriation du monde et de nos vies (Collectif Food Not Bombs, Strasbourg).

14. Food Not Bombs naît en 1980 dans la région de Boston, Massachusetts, sous l'impulsion de militants antinucléaires non violents. Organisée en sections autonomes à travers la planète sur la base d'un modèle viral, l'organisation s'est rapidement recentrée sur le refus de l'exploitation animale et le combat anticapitaliste.

De ce point de vue, la dimension sociale de Food Not Bombs semble plutôt à rapprocher d'un anarchisme radical récusant le militantisme au motif qu'il représenterait le « stade suprême de l'aliénation » (4 millions de jeunes travailleurs, 1972). Raison pour laquelle ces derniers, contrairement à Positive Force, refusent catégoriquement toute forme de médiation avec les institutions à l'endroit desquelles ils entretiennent généralement un rapport de défiance au nom d'un principe antiautoritaire. Les acteurs de Food Not Bombs sont en effet opposés à toute logique d'institutionnalisation qu'ils estiment incompatible avec leurs aspirations libertaires. Ils n'envisagent leurs actions ni en termes caritatifs ni en termes humanitaires. En France, par exemple, ils se défendent de tout rapprochement avec des organisations de type Restos du Cœur qui, à leurs yeux, ne font jamais que rendre supportable la souffrance infligée par le capitalisme dominant sans s'attaquer aux racines du mal, et donc aux structures du pouvoir.

Le cadre civique

Le pouvoir politique a toujours fait l'objet de virulentes critiques au sein de la scène punk rock. Si bien que l'exercice du droit de vote a longtemps semblé contraire à l'éthique punk. Cette réserve semble avoir été transformée à la faveur d'un événement inédit ayant encouragé la participation massive de jeunes punks lors de l'élection présidentielle américaine de 2004. Fat Mike, bassiste-chanteur de NOFX et dirigeant du label Fat Wreck Chords, et Scott Goodstein, directeur de Revolution Messaging¹⁵ et ancien musicien punk, ont notamment lancé la tournée itinérante *Rock Against Bush* (mobilisant pas moins de 200 groupes punks américains pendant 21 jours). En complément de cette initiative, ils ont également développé le programme *PunkVoter.com* visant à encourager les jeunes punks à s'inscrire sur les listes électorales afin de peser concrètement sur les élections (Goldberg, 2005 : 338-339)¹⁶. Contre toute attente, cette double initiative a réussi à inverser l'humeur anti-institutionnelle propre à la scène punk, puisque le nombre de votants âgés de 18 à 29 ans a augmenté de 9% par rapport au scrutin électoral précédent, soit 2,5 fois plus que l'augmentation des votants de plus de 30 ans (Garofoli, 2007). Si l'opération n'a certes pas empêché la réélection de George Bush, elle a néanmoins permis d'établir un lien entre punk et citoyenneté. De même qu'elle a aidé à surmonter une forme d'hostilité

15. Scott Goodstein est le célèbre directeur de la stratégie des réseaux en ligne de la première campagne présidentielle de Barak Obama en 2008. Sa société, spécialisée dans les technologies numériques, est au service d'organisations à but non lucratif.

16. L'argument de campagne est le suivant : « *Punk bands, musicians, and record labels have built a coalition to educate, register and mobilize progressive voters. Something needs to be done to unite the youth vote and bring real activism back into our society. Punk rock has always been on the edge and in the forefront of politics. It is time to energize the majority of today's disenfranchised youth movement and punk rockers to make change a reality.* »

primaire tenace en matière de participation à la démocratie politique auprès d'une certaine frange de la population.

Le cadre infrapolitique

Dans la continuité du cadre précédent, on pourrait imaginer que certains punks, désireux de peser sur la vie publique, puissent présenter leur candidature lors de la tenue de scrutins électoraux. Sauf que la perspective d'un mandat électoral semble relativement peu séduire les punks¹⁷. Très peu d'entre eux se sont engagés concrètement dans l'arène politique¹⁸. On peut en déduire qu'à une conception traditionnelle de la politique supposant une prise de parole publique, une majorité de punks préfère une tradition infrapolitique consistant en des « pratiques concrètes de résistance dissimulées » (Scott, 2008 : 249) – que Foucault qualifiait de « contre-conduites » – à la manière de certaines formations, parmi les plus exigeantes de la scène punk, au premier rang desquelles Crass, qui ont appris à jouer *du* système pour pouvoir continuer à jouer *contre* le système. Sous cet angle, les punks se présentent avant tout comme des prescripteurs politiques de proximité. Leur geste politique se cantonne pour l'essentiel au sein de micro-sociétés électives (scènes locales et numériques) à partir desquelles ils visent à produire des mutations de conscience¹⁹, ou à infléchir des dispositions. Le DIY est à la fois un moyen et une condition de ce geste politique. À partir de quoi se rejouent probablement les attendus d'une « révolution moléculaire » (Guattari, 1977), au sens d'une coordination des désirs et des consciences, hors de toute prétention à la modélisation, pour le développement d'espaces de liberté et de solidarité. Quoi qu'il en soit, c'est précisément cette dynamique infrapolitique qui va rappeler que l'expérience participative, aussi volontariste et généreuse qu'elle soit, peut parfois se heurter à un certain nombre de limitations internes.

-
17. Les propos de Fat Mike semblent assez représentatifs de cette tendance : « *I don't really enjoy politics. I was flying across the country going to different radio stations, different DNC meetings. I met (wealthy liberal funder) George Soros. I met John Kerry. I did Dennis Miller, I did Howard Stern, I was really active. And you know, it's not fun. I'm a musician, I'm not used to hard work* » (Garofoli, 2007).
 18. Pour citer quelques exemples célèbres, en 1979, Jello Biafra, chanteur des Dead Kennedys brigue la mairie de San Francisco. Il finira quatrième sur les dix candidats présents, remportant 4 % des suffrages. Au cours de 2000, il brigue l'investiture pour l'élection présidentielle au sein des Verts américains (Green Party). Mais le parti lui préférera finalement Ralph Nader. En 2003, Jack Grisham, chanteur de T.S.O.L. (True Sounds of Liberty) se présentera quant à lui aux élections pour le poste de gouverneur de Californie sous étiquette démocrate. Sans plus de succès que Biafra.
 19. Pour Joe Strummer : « le rôle de l'artiste est de décrire l'époque, de mettre la réalité sous le nez des gens pour qu'ils ne l'oublient pas » (Carlet, 2004 : 15).

LES LIMITES DE LA PARTICIPATION

Compte tenu de sa sensibilité politique, la scène punk rock n'est évidemment pas exempte de tensions, voire d'incompatibilités internes. Plusieurs anecdotes permettent de bien prendre la mesure des tensions qui peuvent traverser les communautés punk.

Dissensions

Lors de la campagne *Rock Against Bush/Punk Voter*, le collectif Positive Force s'est divisé au point de soutenir l'initiative *Rock Against Bush* et de rejeter la campagne *Punk Voter* au motif que celle-ci ne faisait rien moins que le jeu des structures politiques dominantes et qu'à ce jeu-là, il était préférable de rejoindre la campagne *Don't Just Vote, Get Active*²⁰ d'inspiration anarchiste (Andersen et Jenkins, 2009 : 412-413) – sous-entendu, valorisant l'action directe sur un mode décentralisé. Cette dissension témoigne tout d'abord d'un « pluralisme des valeurs » parfois préjudiciable à la mobilisation collective. Ensuite, elle rend compte d'une « 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 et Potter, 2005 : 416). À l'évidence, si le DIY fait office de bien commun, la scène punk rock est loin d'être un monde commun. Elle est traversée de forces contraires où l'humeur contestataire reste dominante par tradition, y compris auprès de la frange la plus réformiste des punks. Ce qui dénote d'une prédilection pour la participation infrapolitique que les acteurs de la scène punk n'hésitent pas à retourner contre eux au besoin afin de limiter l'emprise de certaines positions au risque de l'impuissance.

Dissonances

Dans le même ordre d'idées, en avril 1992, Positive Force organise deux soirées visant à soutenir une importante manifestation pour les droits des femmes (*March for Women's Lives*). Pour l'occasion la structure dispose des deux plus importantes têtes d'affiche du moment : Fugazi et Bikini Kill. Les tickets s'arrachent. La chaîne de télévision MTV demande à couvrir l'événement. Les membres de Positive Force s'y opposent farouchement. Les artistes également. Tous préfèrent travailler avec des acteurs indépendants DIY (associations, fanzines, radios locales, etc.). Ce qui conduit finalement à une aporie majeure. Comment relayer un message le plus largement possible tout en refusant qu'il soit diffusé par les canaux de transmission les plus efficaces ? La question reste sans réponse.

20. Initiée par CrimethInc., un collectif anarchiste anonyme et décentralisé très actif aux États-Unis. <http://crimethinc.com/tools/downloads/pdfs/dont_just_vote.pdf>. Page consultée le 8 janvier 2014.

Peut-être même peut-elle sembler vaine à l'heure d'Internet. Toutefois, bien qu'ambivalent, ce refus de principe ne semble nullement dénué de portée politique. Il indique que la participation punk rock reste invariablement soumise à des conditions et qu'à ce titre, ses acteurs n'indexent pas nécessairement la performance au rendement. Ce qui peut être interprété comme un acte de résistance collectif face aux médias dominants sous l'effet d'une réaffirmation de la cohésion potentielle de l'identité punk par son refus de la marchandisation (par voie publicitaire notamment). Mais sur le fond persiste une dissonance qui questionne à la fois le degré de rationalisation des opérations et les intentions réelles à dépasser l'entre-soi.

Désillusions

De son côté, Crass a été confronté à une profonde désillusion lorsqu'au terme de sept années de carrière « les membres du groupe ont pris conscience qu'au lieu d'avoir encouragé les punks à devenir les producteurs de leurs propres idées et de leurs propres vies, ils ont produit des fans qui consommaient les idées de Crass comme ils auraient consommé n'importe quel autre type de marchandise. Les fans remplissaient les salles de concert et se comportaient comme n'importe quel public rock, endossant passivement leur rôle de consommateurs » (Thompson, 2004 : 90). Le phénomène n'a rien d'original. En leur temps, les situationnistes ont pu observer un type de dérive analogue. D'anciens propositus n'ont pas tardé à reconnaître qu'un grand nombre de collectifs fondés en principe sur l'autonomie des participants se sont en réalité transformés en véritables sectes, au détriment de tout esprit critique (Chollet, 2004 : 114). De tels constats mettent en relief deux types de limites. Celle de l'influence réelle de certaines figures paradigmatiques tout autant que celle de l'action infrapolitique dont on sait qu'elle réclame moins de conformisme que de réflexivité créatrice. Ce qui constitue dès lors une incitation à examiner les différents degrés de la participation.

CONCLUSION

De toute évidence, le régime d'engagement punk rock DIY enrichit l'expérience immédiate de ses acteurs. En valorisant à ce point l'action, il réaffirme les potentialités créatives de l'être humain et son aptitude à l'autodidaxie. En incitant à la participation, il génère du lien, stimule la conscience et ce faisant, augmente assurément l'intensité de l'existence. En explorant une infinité de possibles, la scène punk rock participe d'un mouvement émancipateur particulièrement vigoureux au sens où l'autodétermination renouvelle la possibilité d'une prise sur le monde. Elle formule la possibilité d'inventer des modes de vie plus satisfaisants (voire moins désespérants), plus justes et plus décents *ici et maintenant*. Le régime d'engagement DIY permet en effet de résoudre certains problèmes existentiels. Ce en quoi il a une utilité théorique et pratique. À savoir que fonder

un groupe, monter un label, lancer un fanzine constituent des expériences transférables à d'autres secteurs de la vie sociale. Tout comme cuisiner pour les démunis, compléter des formulaires pour les personnes âgées ou récolter des signatures dans le cadre d'une pétition. La générosité de tels gestes procède, schématiquement, d'un couplage entre un motif émotionnel et un motif critique canalisé dans un acte pour autrui. En cela, il tient sans doute d'un « esprit du don » en tant que manière de créer des valeurs d'usage non quantifiées et non quantifiables, mais aussi manière de se rebrancher sur le monde, « d'appartenir à un ensemble plus vaste, de rétablir la relation, de devenir membre » (Godbout, 2000 : 308). En tout cas, cette dynamique participative rend compte d'une profonde marque d'humanité. Au même titre qu'elle témoigne d'une véritable grandeur dès lors qu'elle contribue à forger un sentiment selon lequel sa propre autonomie augmente par la mise à disposition de ses compétences (ou plus prosaïquement, de son énergie) au service d'autres que soi (Ricoeur, 1990), plus vulnérables, afin qu'ils gagnent à leur tour en autonomie. Sans y paraître, bien qu'elles ne se déclarent pas nécessairement comme politiques, les pratiques DIY, pour moléculaires qu'elles soient, ont des effets politiques. Toutefois, compte tenu du pluralisme de valeurs qui traverse la scène punk rock (et le corps social dans son ensemble), il convient de ne pas y fonder de trop grands espoirs. Il est en effet peu probable que les punks puissent ébranler sérieusement les fondements d'un ordre social et politique dominé par le capitalisme. On peut le déplorer, mais on peut aussi considérer la diversité de la grammaire participative punk (selon un axe idéalisme *vs* pragmatisme, anarchisme *vs* réformisme, local *vs* global ou encore autonomie *vs* indépendance) comme l'expression d'un engagement civique au quotidien, qui, à des degrés divers, n'en constitue pas moins une participation – sinon un apprentissage – exemplaire à la démocratie politique par la multiplication de petits liens (qui libèrent) comme autant d'additions de petites forces génératrices de réseaux, de compétences, d'exemplarité et finalement, de puissance, potentiellement en capacité de rendre la société plus libre, plus égalitaire et plus conviviale.

RÉSUMÉ | ABSTRACT

Le DIY (*Do It Yourself*) constitue le régime d'engagement majeur de la scène punk rock. Il en est « l'arrière-scène ». Ce régime, fondé sur la célébration de l'action ne revêt pas seulement une dimension artistique et culturelle. Il recouvre également une dimension sociale et politique animée par un puissant désir de corriger certains déséquilibres sociaux en participant concrètement à la vie de la cité. De ce fait, contrairement aux idées reçues, le régime d'engagement punk rock s'avère objectivement structurant. Cet article entend en mesurer les effets à la lumière de plusieurs exemples d'expériences participatives.

Do It Yourself, or DIY, is the main form of engagement in the punk rock scene. It is the scene's "backstage." This engagement regime, based on celebrating action, is not restricted to its artistic and cultural dimension. It also encompasses a social

and political dimension sustained by an ardent desire to correct certain social imbalances by participating actively in the life of the housing project. As a result, contrary to what is normally thought, the punk rock form of engagement objectively has a structural influence. This paper seeks to assess this influence by examining a number of examples of participatory experiences.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- 4 MILLIONS DE JEUNES TRAVAILLEURS. 1972. *Le militantisme, stade suprême de l'aliénation*. <http://claudeguillon.internetdown.org/article.php3?id_article=202#nb8>. Page consultée le 8 janvier 2014.
- AKRICH, Madeleine, Michel CALLON et Bruno LATOUR. 1988. « À quoi tient le succès des innovations. Premier épisode : l'art de l'intéressement », *Gérer et Comprendre*, 11 : 1-22.
- ANDERSEN, Mark et Mark JENKINS. 2009. *Dance of Days. Two Decades of Punk in the Nation's Capital*. New York, Akashic Books.
- ATTON, Chris. 2002. *Alternative Media*. London, Sage.
- AURAY, Nicolas. 2011. « Les technologies de l'information et le régime exploratoire », dans Pek VAN ANDEL et Danièle BOURCIER (dir.). *La Sérendipité. Le hasard heureux*. Paris, Hermann : 329-343.
- BACQUÉ, Marie-Hélène. 2005. « L'intraduisible notion d'empowerment vue au fil des politiques urbaines américaines », *Territoires*, 460 : 32-35.
- BELL, Robin. 2011. *Positive Force. More Than a Witness. 25 Years of Punk Politics in Action*. [DVD] Oakland, PM Press.
- BERGER, George. 2008. *The story of Crass*. London, Omnibus Press.
- BRASS, Elaine et Sophie POKLEWSKI-KOZIELL. 1997. *Gathering Force. DIY culture – Radical Action for Those Tired of Waiting*. London, The Big Issue.
- CALMBACH, Marc. 2007. *More than Music. Einblicke in die Jugendkultur*. Bielefeld, Transcript.
- CARLET, Yasmina. 2004. *Stand down Margaret! L'engagement de la musique populaire britannique contre les gouvernements Thatcher*. Clermont-Ferrand, Mélanie Sèteun.
- CEFAÏ Daniel et Danny TROM. 2001. « Les formes de l'action collective », *Raisons Pratiques*, 12 : 9-23.
- CHOLLET, Laurent. 2004. *Les situationnistes. L'utopie incarnée*. Paris, Gallimard.
- CLARK, Dylan. 2004. « The Raw And The Rotten. Punk Cuisine », *Ethnology*, 43, 1 : 19-31.
- COLEGRAVE, Stephen et Chris SULLIVAN. 2002. *Punk*. Paris, Seuil.
- DÉTIENNE, Marcel et Jean-Pierre VERNANT. 1974. *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Paris, Flammarion.
- ESTRELA, Maria Teresa. 2001. « Pratiques réflexives et conscientisation », *Carrefours de l'éducation*, 2, 12 : 56-65.
- FRITH, Simon. 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'roll*. New York, Pantheon.
- GAROFOLI, Joe. 2007. « Beyond PunkVoter / "Fat" Mike Burkett built a legitimate interest in politics among apolitical punk listeners, but who'll carry that torch in 2008? », *San Francisco Chronicle*, 27 mai.
- GLASPER, Ian. 2006. *The Day the Country Died. A History of Anarcho Punk. 1980-1984*. London, Cherry Red.

- GODBOUT, Jacques T. 2000. *L'esprit du don*. Paris, La Découverte.
- GOLDBERG, Danny. 2005. *How The Left Lost Teen Spirit. And How They're Getting It Back!* New York, Akashic Books.
- GRONOW, Pekka et Ilpo SAUNIO. 1999. *International History of the Recording Industry*. London, Bloomsbury.
- GUATTARI, Félix. 1977. *La révolution moléculaire*. Paris, Encres.
- HEATH, Joseph et Andrew POTTER. 2005. *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*. Paris, Naïve.
- HEBDIGE, Dick. 2008. *Sous-culture. Le sens du style*. Paris, Zones.
- HEIN, Fabien. 2012. *Do It Yourself! Autodétermination et culture punk*. Paris, Le passager clandestin.
- HEURTIN, Jean-Philippe. 2009. «L'enthousiasme du Téléthon», dans Christophe TRAÏNI (dir.). *Émotions... Mobilisation!* Paris, Presses de Sciences-Po : 97-177.
- JOAS, Hans. 1999. *La créativité de l'agir*. Paris, Cerf.
- JOUAN, Marlène et Sandra LAUGIER (dir.). 2009. *Comment penser l'autonomie? Entre compétences et dépendances*. Paris, PUF.
- KARPIK, Lucien. 2007. *L'économie des singularités*. Paris, Gallimard.
- LAING, Dave. 1985. *One Chord Wonder. Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes, Open University-Taylor & Francis.
- MCKAY, George (dir.). 1998. *DiY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*. London, Verso.
- O'CONNOR, Alan. 2008. *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy. The Emergence of DIY*. Lanham, Lexington Books.
- OGIEN, Albert. 2001. «L'autre sociologie», dans Michel DE FORNEL, Albert OGIEN et Louis QUÉRÉ (dir.). *L'ethnométhodologie. Une sociologie radicale*. Paris, La Découverte : 391-419.
- OSTROM, Elinor. 2010. *Gouvernance des biens communs. Pour une nouvelle approche des ressources naturelles*. Bruxelles, De Boeck.
- PAPERMAN, Patricia et Sandra LAUGIER (dir.). 2006. *Le souci des autres. Éthique et politique du care*. Paris, EHESS.
- PERRY, Mark. 2009. *Sniffin' Glue and Other Rock'n'roll Habits: The Catalogue of Chaos 1976-1977*. London, Omnibus Press.
- REYNOLDS, Simon. 2007. *Rip it Up And Start Again. Postpunk 1978-1984*. Paris, Allia.
- RICOEUR, Paul. 1990. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil.
- SAVAGE, Jon. 2002. *England's Dreaming. Les Sex Pistols et le punk*. Paris, Allia.
- SAVAGE, Jon. 2012. «Esthétique du punk», dans Johan KUGELBERG et Jon SAVAGE (dir.). *Punk. Une esthétique*. New York, Rizzoli : 146-149.
- SCOTT, James C. 2008. *La Domination et les arts de la résistance. Fragments d'un discours subalterne*. Paris, Amsterdam.
- STARK, David. 2009. *The Sense of Dissonance. Accounts of Worth in Economic Life*. Princeton, Princeton University Press.
- THOMPSON, Stacy. 2004. *Punk Productions. Unfinished Business*. Albany, State University of New York Press.
- TRIGGS, Teal. 2010. *Fanzines*. London, Thames & Hudson.
- TROM, Danny. 2001. «Grammaire de la mobilisation et vocabulaires de motifs», *Raisons Pratiques*, 12 : 99-134.