

La jeunesse et ses sous-cultures

11 mars 2016



HEBDIGE Dick, *Sous-Culture, le sens du style*, Eds. La Découverte, 2008, pp.106-119.

« Une culture jeune ? » in BECK François, MAILLOCHON Florence, OBRADOVIC Ivana, *Adolescences ? Comprendre vite et mieux*, Eds. Bellin, 2014, pp.72-73.

REYNIE Dominique, *Le jeunesse du monde*, Eds. Lignes de Repères, 2011, p.75.

CHAPITRE 7

LE STYLE COMME COMMUNICATION INTENTIONNELLE

« Je parle à travers mes vêtements. » (Eco, 1973.)

Aucune sous-culture n'échappe au cycle qui mène de l'opposition à la banalisation, de la résistance à la récupération. Nous avons vu le rôle du marché et des médias dans ce cycle. Il nous faut maintenant nous tourner vers les sous-cultures elles-mêmes pour comprendre plus précisément quel message communique un style sous-culturel. Ce qui nous amène à poser deux questions d'apparence paradoxale : quel est le sens d'une sous-culture pour ses adeptes ? Comment les sous-cultures en viennent-elles à signifier le désordre ? Pour répondre à ces questions, il nous faut définir de façon plus précise la signification du style.

Dans sa « Rhétorique de l'Image », Roland Barthes compare le caractère censément « intentionnel » de l'image publicitaire et l'apparente « innocence » de la photographie de presse. Ces deux types d'image reflètent des articulations complexes de codes et de pratiques spécifiques, mais la photo de presse apparaît comme plus « naturelle » et transparente que la publicité. Barthes écrit : « la signification de l'image est assurément intentionnelle [...] l'image publicitaire est franche, ou du moins emphatique ». La distinction faite par Barthes peut nous servir par analogie pour souligner la différence entre les styles « normaux » et les styles sous-culturels. Les configurations stylistiques de type sous-culturel – combinaisons hyperboliques de répertoires vestimentaires, chorégraphiques, linguistiques, musicaux, etc. – entretiennent à peu près la même relation avec les formules plus conventionnelles (ensemble

costume-cravate « normal », tenues informelles, twin-sets, etc.) et moins consciemment construites que l'image publicitaire avec la photo de presse.

Bien entendu, pour signifier, il n'est nul besoin d'une intention explicite, ainsi que les sémioticiens n'ont cessé de le signaler. Comme l'écrit Umberto Eco, « ce ne sont pas seulement les objets visant expressément la communication [...] mais tous les objets qui peuvent être considérés [...] comme des signes » (Eco, 1973). Ainsi, par exemple, la tenue conventionnelle portée par l'homme ou la femme de la rue est choisie en fonction de contraintes financières, de « goût », de préférence, etc., et ce choix est sans aucun doute signifiant. Chaque configuration s'inscrit dans un système de différences – les modes conventionnels du discours vestimentaire – qui correspond à un ensemble de rôles et d'options socialement déterminés¹. Ces choix sont porteurs de toute une gamme de messages transmis par le biais des nuances subtiles d'un ensemble de sous-systèmes interconnectés : classe et statut, séduction et conscience de soi, etc. En dernière instance, ils expriment au minimum la « normalité » en opposition à la « déviance » – la normalité se caractérisant par son invisibilité relative, sa conformité, sa « naturalité ». Mais la communication intentionnelle est d'un genre différent : elle se détache du lot en tant que construction ostensible et choix lourd de significations, elle attire l'attention sur elle-même, elle se donne à lire.

C'est bien là ce qui distingue les configurations visuelles des sous-cultures spectaculaires de celles propres à la culture environnante : leur caractère *ostensiblement* fabriqué (même les mods, qui occupaient une position précaire entre la norme et la déviance, finissaient par proclamer leur différence au moment de fréquenter en groupe les discothèques ou les stations balnéaires). Les sous-cultures *exhibent* leurs propres codes (cf. les T-shirts déchirés de punks), ou du moins démontrent-elles que les codes sont faits pour être usés et abusés, qu'ils ont été pensés délibérément plutôt qu'adoptés inconsciemment. En cela,

1. Même si les structuralistes seraient d'accord avec John Mepham (1974) pour affirmer que « la vie sociale est structurée comme un langage », il existe une tradition plus classique de recherche sur les face-à-face, les jeux de rôles, etc., qui

démontre de façon flagrante que l'interaction sociale (au moins dans la classe moyenne américaine !) est très strictement régie par un ensemble rigide de règles, de codes et de conventions (cf. en particulier les travaux d'Erving Goffman).

Sous-culture

elles s'inscrivent contre la logique de la culture dominante, dont la principale caractéristique, d'après Barthes, est la tendance à adopter le masque de la nature, à remplacer les formes historiques par des formes « normalisées », à transposer la réalité du monde en une image du monde qui prétend obéir aux « lois évidentes d'un ordre naturel » (Barthes, 1957).

Comme nous l'avons vu, c'est en ce sens qu'on peut affirmer que les sous-cultures transgressent les lois de la « seconde nature de l'homme² ». En resituant et recontextualisant les marchandises, en détournant leurs usages conventionnels et en en inventant de nouveaux, le promoteur d'un style sous-culturel dément ce qu'Althusser décrivait comme la « fausse évidence de la pratique quotidienne » (Althusser et Balibar, 1965) et ouvre au monde des objets la voie de nouvelles lectures secrètement subversives. Le « sens » du style sous-culturel, c'est donc avant tout de communiquer une *différence* et d'exprimer une *identité* collective. C'est là la formule suprême à laquelle obéissent toutes les autres significations, le message à travers lequel tous les autres messages s'expriment. Une fois que nous avons accordé à cette différence initiale une primauté déterminante pour l'entièreté de la séquence de création et de diffusion stylistiques, nous pouvons retourner à l'examen des structures internes de chaque sous-culture. Pour reprendre l'analogie mentionnée antérieurement, si les sous-cultures spectaculaires sont des formes de communication intentionnelle, si elles sont « motivées » (au sens linguistique du terme), qu'est-ce au juste qui est communiqué et rendu public ?

LE STYLE COMME BRICOLAGE

« Il est d'usage d'appeler *monstre* l'accord inaccoutumé d'éléments dissonants [...]. J'appelle *monstre* toute originale inépuisable beauté. » (Alfred Jarry.)

Outre leur caractère essentiellement prolétarien, les sous-cultures que nous avons abordées jusqu'à présent ont un autre trait

2. D'après Hall (1977), « la culture est l'accumulation du pouvoir de l'homme sur la nature, matérialisée dans des instruments et des pratiques de travail et médiatisée par les signes, la pensée, le

savoir et le langage, éléments à travers lesquels elle est transmise de génération en génération en tant que "seconde nature" de l'homme ».

commun. Elles sont aussi, nous l'avons vu, des cultures de consommation ostentatoire, même quand certains types de consommation sont aussi refusés de façon ostentatoire, comme chez les skinheads et les punks. C'est à travers des rituels spécifiques de consommation, à travers le style, que les sous-cultures révèlent leur identité « secrète » et transmettent leurs significations prohibées. Fondamentalement, c'est la façon dont elles *font usage* des marchandises qui les distingue des formes culturelles plus orthodoxes.

De ce point de vue, les découvertes effectuées dans le domaine de l'anthropologie peuvent nous être fort utiles. En particulier, nous pouvons nous servir du concept de *bricolage* pour comprendre le mode de construction des sous-cultures. Dans *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss montre comment les schémas de pensée magique utilisés par les peuples primitifs (superstition, sorcellerie, mythes) peuvent être interprétés comme des systèmes implicitement cohérents, même si d'apparence chaotique, de mise en relation des choses, qui permettent à leurs usagers de « penser » le monde de façon parfaitement satisfaisante. Ces systèmes de relations magiques ont tous un trait commun : ils sont capables de s'étendre à l'infini parce que leurs éléments de base peuvent être combinés de mille façons différentes pour engendrer de nouvelles significations. Le bricolage a pu ainsi être décrit comme une « science du concret », selon une définition récente qui illumine le sens anthropologique originel du terme :

« [Par bricolage] on entend les moyens par le biais desquels l'esprit illettré et non technicien de l'homme dit "primitif" réagit au monde qui l'entoure. Ce processus met en œuvre une "science du concret" (par contraste avec la science de l'abstraction du monde dit "civilisé") qui, loin d'être dépourvue de logique, ordonne, classifie et conforme en structures minutieuses et bien définies toute la profusion du monde physique. Simplement, cette "logique" n'est pas la nôtre. La construction artisanale et improvisée de ces structures (soit leur caractère de *bricolage*) équivaut à une série de réponses *ad hoc* à un environnement donné, réponses qui servent à établir des homologies et des analogies entre l'ordre de la nature et celui de la société, offrant ainsi une "explication" satisfaisante du monde et le rendant habitable. » (Hawkes, 1977.)

Sous-culture

Les implications de cette forme d'improvisation structurée pour une théorie des sous-cultures spectaculaires ont déjà été explorées. Ainsi, par exemple, John Clarke a mis l'accent sur la façon dont des formes importantes de discours (en particulier la mode) sont radicalement adaptées, subverties et amplifiées par le bricoleur sous-culturel :

« Pris ensemble, l'objet et le sens constituent un signe et, dans n'importe quelle culture, les signes sont systématiquement organisés sous forme de discours spécifiques. Mais quand un bricoleur déplace et repositionne l'objet signifiant au sein d'un discours donné tout en ayant recours au même répertoire global de signes, ou bien quand ledit objet est resitué dans une configuration différente, c'est un nouveau discours qui émerge, un nouveau message qui est transmis. » (Clarke, 1976.)

C'est ainsi que le détournement par les teddy boys du style Belle Époque ressuscité par les stylistes de Savile Row dans les années 1950 à destination des jeunes gens élégants de la « haute » peut être interprété comme une forme de bricolage. De même, on peut dire que les mods fonctionnaient comme des bricoleurs quand ils s'approprièrent certains objets marchands en les resituant dans une configuration symbolique qui contribuait à effacer ou à subvertir leurs significations initiales parfaitement innocentes. Les pilules destinées au traitement de diverses névroses étaient transformées en narcotiques, tandis que le scooter, un moyen de transport originellement tout à fait respectable, devenait un symbole menaçant de solidarité collective. Toujours avec la même capacité d'improvisation, les peignes en métal, dont les dents étaient consciencieusement effilées, passaient du statut de bibelot narcissique à celui d'arme par destination. Le drapeau britannique était cousu au dos de parkas crasseux ou bien taillé sur mesure et transformé en blazer de coupe élégante. De façon plus subtile, les emblèmes conventionnels du monde des affaires – l'ensemble costume-cravate, les cheveux courts, etc. – étaient dépouillés de leurs connotations originelles – efficacité, ambition, respect de l'autorité – et convertis en fétiches « vides », en objets susceptibles d'être désirés, appréciés et valorisés pour eux-mêmes.

Au risque de paraître mélodramatique, ces pratiques subversives pourraient être décrites à l'aide de la formule « guérilla sémiotique » (Eco, 1972). En général, cette guérilla a lieu en dessous du niveau de la conscience des adeptes individuels des sous-cultures spectaculaires (même si, à un autre niveau, les sous-cultures sont des formes de communication intentionnelles, comme nous venons de le voir). Cependant, avec l'émergence de groupes de ce type, « la guerre – et il s'agit ici de la guerre du surréalisme – est déclarée au niveau des surfaces » (Annette Michelson, citée in Lippard, 1970).

Il convient sans aucun doute de mentionner ici les pratiques esthétiques radicales de Dada et du surréalisme : recherches oniriques, collage, « ready made », etc. Il s'agit là de modalités classiques du discours « anarchique³ ». Les deux manifestes publiés par Breton en 1924 et 1929 ont établi les prémisses fondamentales du surréalisme : la nouvelle « surréalité » émergerait à partir de la subversion du sens commun, de l'effondrement des catégories et des oppositions logiques conventionnelles (rêve/réalité, travail/jeu, etc.), et de la célébration de l'anormal et de l'interdit. Le vecteur essentiel de cette opération est le « rapprochement de deux réalités distantes dont l'esprit seul a saisi les rapports » (Reverdy, 1918), un rapprochement dont l'exemple classique était pour Breton l'étrange formule de Lautréamont : « Beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (Lautréamont, 2001). Dans « La crise de l'objet », Breton approfondit la théorisation de cette esthétique du collage en affirmant avec un certain optimisme que cet assaut contre la syntaxe de la vie quotidienne, laquelle dicte le mode d'emploi des objets les plus triviaux, entraînerait

« une révolution totale de l'objet : action de le détourner de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant. [...] La perturbation et la déformation sont ici recherchées pour elles-mêmes. [...] Les objets ainsi rassemblés ont ceci de commun qu'ils dérivent et parviennent à différer des objets qui nous entourent par simple *mutation de rôle* » (Breton, 1936).

3. Les termes « anarchique » et « discours » pourraient passer pour contradictoires dans la mesure où l'idée de discours suggère celle de structure. Pour autant, l'esthétique surréaliste

est désormais suffisamment familière (entre autres à travers la publicité) pour incarner le type d'unité (de thèmes, de codes, d'effets) qu'implique le terme « discours ».

Max Ernst (1948) résume la chose de façon plus cryptique : « Qui dit collage dit irrationnel. »

Bien entendu, ces pratiques ont leur corollaire dans le bricolage. Le bricoleur sous-culturel, tout comme l'« auteur » d'un collage surréaliste, « juxtapose deux réalités apparemment incompatibles [comme, par exemple : un "drapeau" et une "veste", un "T-shirt" et des "trous", un "peigne" et une "arme"] à une échelle apparemment absurde [...] et [...] c'est là que la rencontre explosive a lieu » (Ernst, 1948). C'est le punk qui illustre sans doute le mieux les usages sous-culturels de ce discours anarchique. Il tente lui aussi de subvertir et réorganiser le sens à travers « la perturbation et la déformation ». Il est lui aussi à la recherche de la « rencontre explosive ». Mais quelle est la signification ultime de ces pratiques subversives, si du moins elles en ont une ? Comment pouvons-nous les « lire » ? En nous concentrant plus particulièrement sur le punk, nous pourrions examiner de plus près certains des problèmes soulevés par l'interprétation du style.

STYLE EN RÉVOLTE ET STYLE RÉVOLTANT

« Rien ne nous était sacré. Notre mouvement n'était ni mystique, ni communiste, ni anarchiste. Tous ces mouvements avaient au moins une espèce de programme, le nôtre était complètement nihiliste. Nous crachions sur tout, y compris sur nous-mêmes. Notre symbole était le néant, la vacuité, le vide. » (George Grosz à propos de Dada.)

« We're so pretty, oh so pretty vacunt⁴. » (The Sex Pistols.)

Même si son agressivité était souvent directe (T-shirts couverts de mots obscènes) et menaçante (tenues de guérillero ou de terroriste), c'est la violence de ses « cut-ups » qui définit pour l'essentiel le style punk. Tout comme les « ready made » de Marcel Duchamp, ces objets manufacturés qui ne passaient pour de l'art que parce que l'artiste avait décidé arbitrairement de leur accorder ce statut, les matériaux les plus triviaux et les plus incongrus – une épingle à nourrice, une pince à linge en plastique, une pièce de téléviseur, un rasoir, un tampon hygiénique – pouvaient

4. Littéralement, « nous sommes tellement vides », mais avec l'ambiguïté entre le « pretty » adjectif (« joli ») et le « pretty » adverbialisé (« tellement »,

« passablement », « joliment », « assez ») et la prononciation obscène de « vacant », qui évoque le mot « cunt » (« con ») [NdT].

être annexés au royaume de l'antimode punk. Tout était bon à prendre pour compléter la panoplie de ce que Vivien Westwood définissait comme le « prêt-à-provoquer » (*confrontation dressing*), du moins tant que la rupture entre le « naturel » et le construit restait manifeste (une rupture dont la règle semblait être du type : si un couvre-chef ne vous va pas, portez-le).

Les objets empruntés aux contextes les plus sordides trouvaient leur place dans la garde-robe punk. Des chaînes de WC ornaient avec grâce des torsos vêtus de sacs poubelles en plastique. Les épingles à nourrice, soustraites à leur contexte domestique, se transformaient en bijoux barbares perçant les joues, les oreilles ou les lèvres. Des matériaux « vulgaires » (PVC, plastique, maille lurex, etc.) aux motifs de mauvais goût (genre peau de léopard) et aux couleurs criardes, longtemps considérés par l'industrie de la mode comme une forme de kitsch désuet, étaient récupérés par les punks et reconvertis en vêtements (pantalons tuyaux de poêle ou minijupes passe-partout) qui offraient un commentaire délibéré sur les notions mêmes de goût et de modernité. Contrairement aux conseils systématiques de discrétion des magazines féminins, le maquillage des punks, tant masculin que féminin, était tout ce qu'il y a de plus ostentatoire. Les visages devenaient des portraits abstraits, des études finement observées et soigneusement exécutées sur le thème de l'aliénation. Bien entendu, les cheveux étaient teints (jaune paille, noir de jais, ou bien orange vif avec des touffes vertes, ou encore des mèches décolorées en formes de points d'interrogation), tandis que T-shirts et pantalons trahissaient l'histoire de leur fabrication à grands renforts de fermetures Éclair et de coutures bien visibles. De même, des fragments d'uniforme scolaire (chemises blanches en nylon, cravates aux couleurs du collège) subissaient une forme de profanation symbolique (les chemises étaient couvertes de sang ou de graffitis, les cravates restaient dénouées) et côtoyaient des pantalons de cuir ou de scandaleux tops en mohair rose. Tout ce qui semblait pervers et anormal était apprécié comme tel. En particulier, l'iconographie proscrite du fétichisme sexuel était convoquée avec les effets que l'on imagine. Masques de violeur et tenues de latex, corsages de cuir et bas résille, talons aiguilles invraisemblablement effilés, ceinturons, chaînes et lanières, bref, toute la panoplie du bondage et de la domination

était soustraite aux secrets du boudoir et au magasin d'accessoires pour films pornos afin d'être exposée à la lumière de la rue, où elle arborait toutes ses connotations obscènes. Certains jeunes punks exhibaient même le typique imperméable sale, symbole éminemment prosaïque de perversion sexuelle, exprimant ainsi leur déviance en termes opportunément prolétariens.

Bien entendu, le punk ne se contentait pas de mettre les habitudes vestimentaires sens dessus dessous. Il déstabilisait toutes les formes de discours. Ainsi, la danse, forme expressive significative du rock et de la pop britanniques, était transformée par les punks en pantomime abstraite de marionnettes robotisées. La danse punk n'avait absolument rien à voir avec les twists et les slows poussifs liés au très respectable rituel populaire du samedi soir, dans les dancings des chaînes Top Rank ou Mecca, tel que le décrit le sociologue Geoff Munghan⁵. Bien au contraire, les manifestations trop ouvertes de sollicitude hétérosexuelle étaient généralement traitées avec mépris et suspicion (qui a laissé entrer ces ringards ?) et les conventions habituelles de la drague n'avaient pas leur place sur les pistes de danse où les punks pratiquaient le pogo, la « pose » ou le « robot ». Si la « pose » autorisait un minimum d'interaction (elle impliquait parfois deux personnes), le « couple » concerné était généralement du même sexe et tout contact physique était exclu. Le rapport mimé par la chorégraphie était de type « professionnel » : un des participants adoptait une pose maniérée stéréotypée tandis que l'autre s'accroupissait comme pour prendre une photo. Le pogo était encore plus asocial, même si pas mal de coups de coude s'échangeaient entre hommes au pied de la scène. En fait, le pogo était une caricature, une *reductio ad absurdum* de tous les styles de danse individuelles associés au rock. Il ressemblait à l'« antidanse » des « Leapniks » (les « sauteurs ») que Melly décrit à propos de la vogue du jazz Dixieland (Melly, 1972). Les mêmes gestes stylisés – sauter en l'air les bras collés au corps, comme pour faire une tête au football –

5. Dans sa description d'un bal du samedi soir dans une ville industrielle, Munghan (1976) montre comment l'horizon étroit de l'existence des secteurs populaires se reproduit dans la salle de bal sous la forme de rituels de séduction codés, de paranoïa masculine et d'une pesante atmosphère de répression sexuelle. Il dépeint le

tableau déprimant de soirées moroses vouées à la poursuite désespérée « de la biture et des nanas » (ou bien « des copains et d'un retour romantique en bus ») dans un cadre très contrôlé où « toute forme de spontanéité est perçue par les gérants et par leur équipe – en particulier par les videurs – comme une menace de rébellion ».

étaient répétés de façon monotone en accord avec le rythme strictement mécanique de la musique. Contrairement aux mouvements fluides et langoureux des hippies ou au style « idiot » des amateurs de heavy metal (cf. chapitre 5, note 12), le pogo rendait toute improvisation superflue, les seules variations étant imposées par le changement de tempo de la musique : les morceaux rapides étaient « interprétés » dans un état d'extase hystérique sous la forme de gigotements frénétiques en surplace ; les morceaux lents étaient exécutés avec un détachement proche de la catatonie.

La danse dite du « robot », un raffinement qu'on n'avait de chances d'observer que dans les rassemblements punks les plus exclusifs, était tout à la fois plus « expressive » et moins « spontanée », du moins par rapport à la gamme étroite de significations que ces termes évoquent dans l'usage des punks. Il s'agissait d'une séquence de saccades presque imperceptibles de la tête et des mains, alternant avec des embardées plus extravagantes (les premiers pas de Frankenstein ?) qui s'arrêtaient brutalement et de façon aléatoire. La pose immobile qui en résultait était maintenue pendant un long moment, parfois plusieurs minutes, avant de repartir brusquement pour une nouvelle séquence robotique. Certains punks particulièrement zélés poussaient la chose encore plus loin et leurs exploits chorégraphiques duraient des soirées entières ; à l'instar du duo d'artistes Gilbert et George⁶, ils se transformaient en automates, en véritables sculptures vivantes.

De même, la musique punk se distingue fortement du rock et de la pop majoritaires. C'est son côté uniformément basique et direct qui fait tout son attrait, que cela soit intentionnel ou dû aux faibles compétences techniques des musiciens. Si c'est la seconde explication qui est la bonne, alors on peut dire que les punks ont fait de nécessité vertu (« Nous voulons être des amateurs », affirmait Johnny Rotten). En général, un barrage sonore de guitares, volume et aigus au maximum, parfois accompagné par un saxophone, ressasse une ligne (anti-)mélodique implacable sur un arrière-fond confus de batterie cacophonique et de hur-

6. La première performance de Gilbert et George saluée par la critique date de 1970, lorsque les deux artistes, tous deux vêtus du même costume de coupe classique, les mains et le visage recouverts de peinture métallique, armés d'un gant, d'une baguette et d'un magnétophone, exécutè-

rent une série de mouvements contrôlés et répétitifs sur un air de music-hall des années 1930. Ils ont depuis mis en scène dans diverses galeries d'art du monde entier d'autres performances arborant des titres comme « Lost Day » ou « Normal Boradom ».

lements vocaux. En témoigne l'opinion laconique de Johnny Rotten en matière d'harmonie : « Notre truc, c'est le chaos, pas la musique. »

Les noms des groupes eux-mêmes (les Unwanted, les Rejects, les Sex Pistols, les Clash, les Worst, etc.⁷) et les titres des chansons (« Bergen Belsen, c'était le pied », « Si tu veux pas baiser avec moi, va te faire foutre », « J'ai envie de te gerber dessus ») reflétaient la tendance au blasphème délibéré et à l'adoption volontaire d'un statut de paria qui caractérisaient l'ensemble du mouvement punk. Il y avait là de quoi « faire blanchir les cheveux de maman », pour reprendre la formule célèbre de Lévi-Strauss. À l'origine du mouvement, ces « groupes de garage » pouvaient aisément renoncer à toute prétention de professionnalisme musical et substituer la « passion » à la « technique », selon la terminologie romantique conventionnelle. Il s'agissait de revendiquer le langage de l'homme de la rue contre les poses ésotériques de l'élite, l'arsenal traditionnel de la rébellion contre la conception bourgeoise du divertissement ou la vision classique du « grand art ».

C'est à l'occasion de leurs prestations scéniques que le potentiel subversif des punks se manifestait le plus clairement. Si la portée réelle de leurs atteintes à la loi et à l'ordre est discutable, du moins parvenaient-ils à déstabiliser radicalement les conventions du spectacle de concert, en particulier par leur désir de se rapprocher de leur public, que ce soit au niveau purement physique ou à travers leur style de vie et les paroles de leurs chansons. En soi, il ne s'agissait pas là d'un phénomène inédit : il y a longtemps que la frontière entre l'artiste et son public est perçue par les avant-gardes esthétiques radicales (Brecht, les surréalistes, Dada, Marcuse, etc.) comme une métaphore du fossé encore plus infranchissable qui, sous le capitalisme, sépare l'art et le rêve de la réalité et de la vie⁸. Les scènes des salles suffisamment

7. Littéralement, les « Indésirables », les « Rebutts », les « Pistolets sexuels », le « Choc » (ou encore le « Tumulte », l'« Affrontement »), les « Pires » [NdT].

8. Bien entendu, le rock a toujours prétendu vouloir dissoudre ces catégories, et les spectacles de rock sont communément associés à toutes sortes de turbulences et de désordres : teddy

boys détruisant les sièges de cinéma, excès de la Beatlemania, happenings et festivals hippies déployant une liberté, certes moins agressive, à travers l'exhibition de la nudité des participants, la consommation de drogues et une « spontanéité » généralisée. Néanmoins, le punk marque de ce point de vue un nouveau départ.

audacieuses pour accueillir les groupes de la nouvelle vague étaient régulièrement envahies par des hordes de punks et, si jamais les gérants osaient s'opposer à de telles violations des conventions du spectacle et du divertissement, ils ne faisaient qu'offrir un prétexte supplémentaire aux groupes et à leurs fans pour communier dans une orgie d'outrages et de crachats. En mai 1977, lors du concert des Clash au Rainbow Theatre, pendant l'exécution de la chanson « White Riot », le public arracha les sièges et les lança sur la scène. Par ailleurs, chaque performance, aussi apocalyptique soit-elle, offrait des preuves palpables que la vie pouvait changer, que le passage à l'acte était une possibilité qu'aucun punk authentique ne pouvait écarter. Les articles de la presse musicale regorgeaient d'exemples de « fans ordinaires » (Siouxsie, de Siouxsie and the Banshees, Sid Vicious, des Sex Pistols, Mark Perry, du fanzine *Sniffing Glue*, Jordan, de Adam and the Ants) ayant effectué le passage symbolique de la salle à la scène. Même les positions les plus modestes de la hiérarchie du rock pouvaient offrir une alternative séduisante à la misère du travail manuel, de la vie de bureau ou du chômage. D'après la légende, les Finchley Boys (les « Gars de Finchley », banlieue résidentielle du nord de Londres), une bande de fans inconditionnels des Stranglers, avaient été recrutés sur les gradins de stades de football et employés comme *roadies* par les musiciens du groupe.

Nous l'avons vu, ces « *success stories* » étaient sujettes à un certain nombre d'interprétations plus ou moins « biaisées » de la part des médias. Mais d'autres innovations de la culture punk ouvraient la voie à une résistance plus efficace aux définitions dominantes. Il convient de citer en particulier l'émergence d'un espace critique alternatif visant à contrer la couverture médiatique hostile ou du moins idéologiquement tendancieuse dont était victime le punk, phénomène complètement inédit dans le cadre d'une culture juvénile largement prolétarienne. L'existence d'une presse punk alternative démontrait que, même avec les maigres ressources disponibles, on pouvait produire rapidement et à peu de frais autre chose que des vêtements et de la musique. Les fanzines (*Sniffin Glue*, *Ripped and Torn*, etc.) étaient des journaux édités par un individu ou un collectif qui publiaient des commentaires, des éditoriaux et des interviews de personnalités de la scène

punk. Caractérisés par leur coût de production dérisoire et leur nombre d'exemplaires assez réduit, ils étaient reliés sommairement à coups d'agrafeuse et distribués à travers un petit réseau de boutiques et lieux de vente tenus par des sympathisants.

Le langage de ces publications était délibérément « prolétarien », à savoir largement saupoudré d'argot et de mots obscènes. Elles abondaient en coquilles et barbarismes grammaticaux, en orthographe approximatives et erreurs de pagination, autant d'anomalies qui étaient volontairement imprimées telles quelles. Quant aux corrections et ratures effectuées avant les dernières épreuves, elles étaient affichées comme telles et offertes à l'appréciation du lecteur. Le tout suscitait une impression générale d'urgence et d'immédiateté, d'un artefact bricolé avec une sorte de précipitation obscène, d'un rapport de combat en provenance directe de la ligne de front.

Tout comme la musique qu'elle décrivait, la prose des fanzines punks avait une qualité discordante et querelleuse qui la rendait difficile à « digérer » en grande quantité. De temps à autre, une forme d'humour plus abstrait s'y manifestait – sorte d'« aiguillon d'une imagination paresseuse », pour reprendre les termes de l'ethnométhodologue américain Harvey Garfinkel. On trouve ainsi dans un numéro de *Sniffin Glue*, le premier fanzine et le plus largement diffusé, ce qui restera probablement comme l'exemple de propagande le plus inspiré jamais produit par la sous-culture punk – une sorte de maxime suprême de la philosophie punk. Il s'agit d'une illustration montrant trois positions basiques des doigts sur le manche d'une guitare et sous-titrée : « Voilà un accord, en voilà deux autres. Maintenant, monte ton propre groupe. »

Les illustrations et la typographie des pochettes de disques et des fanzines étaient elles aussi en accord avec le style underground et anarchique du punk. Les deux principaux modèles typographiques étaient le graffiti, qui reproduisait le tracé fluide d'un bombage de taggeur, et le message anonyme, composé avec des lettres hétérogènes découpées dans du papier journal ou sur d'autres supports. Ainsi, par exemple, la pochette du simple *God Save the Queen*, des Sex Pistols (reproduite ultérieurement sur des T-shirts, des posters, etc.), juxtaposait les deux styles : d'une part, la typo rudimentaire et composite du titre barrait les yeux et

Chapitre 7

la bouche de la Reine ; de l'autre, ceux-ci étaient défigurés par les caches noirs utilisés par la presse à sensation pour masquer l'identité des personnes photographiées (et qui connotent généralement crimes et scandales). Enfin, le processus d'autodénigrement ironique qui caractérisait la sous-culture punk se manifestait jusque dans son nom. De fait, le mot « *punk* », avec ses connotations éminemment péjoratives (« sale type », « pourri », « bon à rien »), était généralement préféré par le noyau dur des fans et des musiciens à une expression plus neutre comme « *new age* » (nouvelle vague) ⁹.

9. Le mot « *punk* » tout comme les termes d'argot noir américain « *funk* » et « *superbad* » semblent tous trois faire partie de ce « langage singulier de l'imagination et de l'aliénation » décrit par Charles Winick (1969) et « au sein duquel les valeurs sont inversées, l'épithète "terrible" y devenant par exemple une marque d'excellence ». Dans la même veine, Wolfe (1969) décrit le monde du « *cruising* » dans le Los Angeles du milieu des années 1960, une sous-culture de voitures customisées, de sweat-shirts et de coiffures savamment permanentées où le mot « *rank* » (qui signifie « fétide », « malodorant », « dégageant une odeur puissante » – un peu comme « *funk* » –, mais est aussi utilisé comme superlatif générali-

que) est un terme d'approbation : « La notion de "rank" est une extension naturelle de l'idée de "pourri" (*rotten*) [...]. Roth et Schorsch ont grandi à l'époque "pourrie" des adolescents de Los Angeles. L'idée, c'est qu'il fallait avoir une attitude complètement "pourrie" par rapport au monde des adultes et, plus globalement, à toute la structure établie des rôles sociaux, tout le système de la vie organisé autour du travail, de la conformité sociale, de l'adhésion aux valeurs de la collectivité. Être "pourri", c'était désertier l'univers de la compétition sociale et des rôles conventionnels pour rejoindre le territoire vierge des Rotten Teenagers qui inventent leurs propres règles du jeu. »

UNE « CULTURE JEUNE » ?

Culture(s) et adolescence : indissociable...

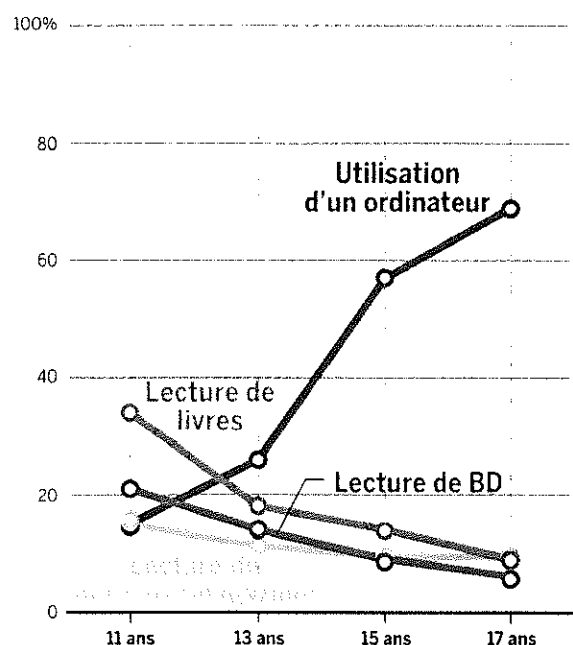
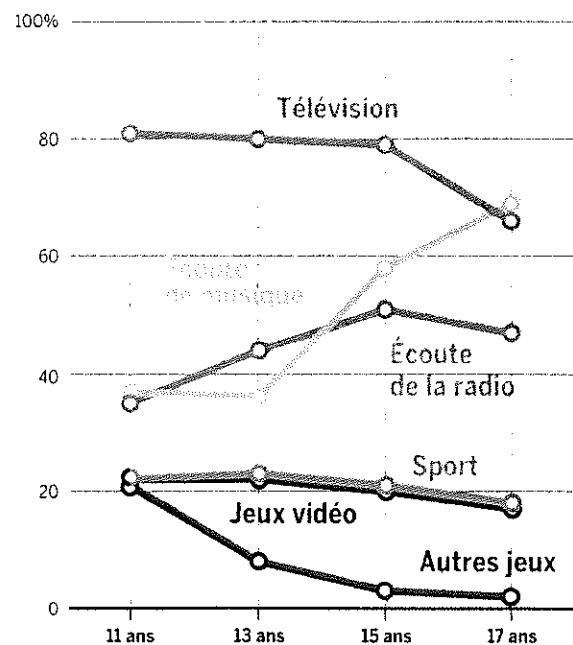
Aux États-Unis, la notion même d'adolescence s'est développée autour de l'idée d'une culture juvénile, déconnectée des préoccupations professionnelles. De fait, de nombreux sociologues considèrent l'adolescence comme un stade de la vie pendant lequel les jeunes revendiquent une « culture jeune » spécifique, fondée sur des références musicales, langagières et médiatiques partagées. Mais en même temps, les adolescents recherchent un style qui les différencie les uns des autres. S'habiller, se coiffer, écouter de la musique, etc. constituent ainsi à la fois des signes d'appartenance à une génération et des actes d'affirmation de soi. Il s'agit de se faire entendre et de se faire remarquer auprès des parents et des aînés, mais aussi auprès des pairs, dont la reconnaissance et l'admiration comptent beaucoup. Derrière le conformisme affiché des adolescents (la « tyrannie de la majorité », selon les termes de Dominique Pasquier), se cache donc une importante diversité des pratiques : il n'y a pas une, mais des cultures adolescentes.

Les répertoires de loisirs pendant l'adolescence

Alors que les loisirs au collège sont encore imprégnés des références de l'enfance (dessins animés, BD, jeux) et restent influencés par les pratiques familiales (sorties au cinéma, théâtre, musées, etc.), les années lycée sont marquées par une reconfiguration des loisirs : la lecture, la télévision et le jeu diminuent au profit d'occupations marquant une autonomisation croissante. Écouter de la musique, passer du temps sur l'ordinateur pour jouer ou consommer des produits culturels (films, séries, etc.), communiquer (réseaux sociaux, chats, blogs), s'investir dans des pratiques artistiques sont les principales activités extrascolaires à 17 ans. La sociabilité nocturne se développe également à cet âge (boîtes de nuit, fêtes, concerts, matchs et manifestations sportives, surtout pour les garçons), tandis que les adolescents se détournent des musées et des bibliothèques. Comme le montre le sociologue Pierre Mercklé, la réorganisation de l'agenda des loisirs permet ainsi d'apprendre, entre famille, parents et école, à « être de son âge », en n'étant plus – uniquement – un enfant.

LOISIRS QUOTIDIENS À DIFFÉRENTS ÂGES DE L'ADOLESCENCE EN 2010 (EN %)

DEPS, ministère de la Culture et de la Communication









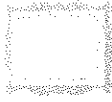













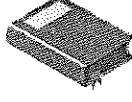









Continuités et ruptures générationnelles dans les loisirs

Natifs du numérique, les loisirs des adolescents d'aujourd'hui se différencient assez nettement de ceux qu'avaient leurs parents. La musique, en particulier, constitue l'une de leurs activités principales. Les pratiques artistiques et musicales amateurs sont également plus courantes, de même que la fréquentation de salles de spectacle. En revanche, la part du cinéma, des sorties nocturnes et des visites au musée dans l'agenda des loisirs n'a guère changé depuis 20-30 ans... Au-delà de ces convergences, soulignons de nouveau que la « culture jeune » ne saurait être pensée en termes monolithiques. Les activités de loisirs des adolescents d'aujourd'hui se distinguent avant tout par leur éclatement et leur éclectisme. Elles sont très variables selon l'âge, mais aussi selon le cadre de contraintes fixé par le milieu familial, les valeurs et les croyances attachées à l'appartenance sociale et les perspectives d'avenir des adolescents, qui composent pour construire leur propre rapport aux loisirs et à la culture. La multiplicité des références disponibles et des appropriations individuelles, de même que leur renouvellement rapide, ne permettent donc pas de dresser un tableau exhaustif des pratiques culturelles et de loisirs adolescentes à un moment donné.


ADO EN 1988, ADO EN 2008 : L'ÉVOLUTION DES PRATIQUES DE CULTURE ET DE LOISIR (EN %)

DEPS, ministère de la Culture et de la Communication

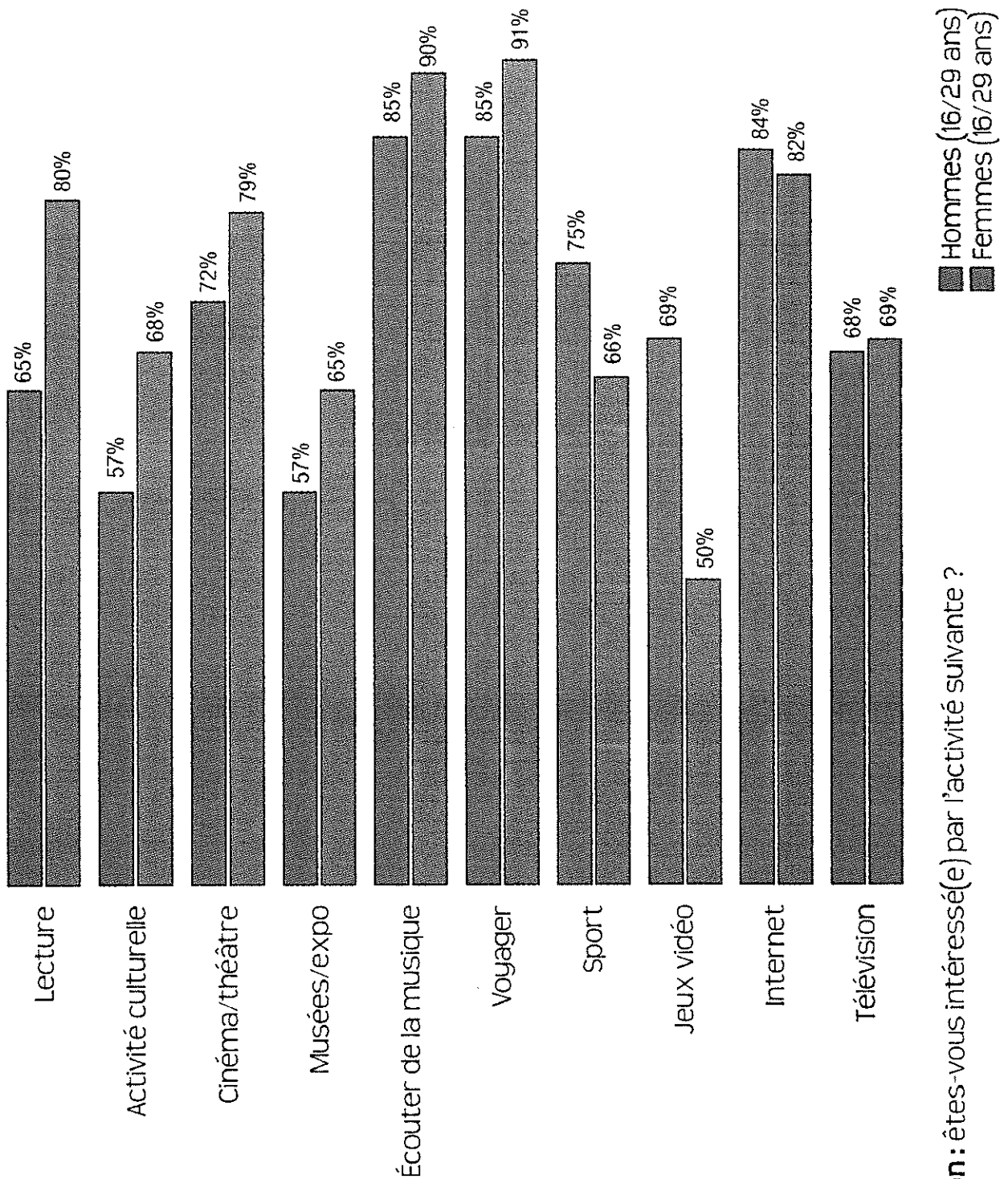
	1988	2008
 Cinéma (au moins 1 fois/an)	78	88 
 Sortie nocturne hebdomadaire	66	70 
 Écoute quotidienne de musique	49	70 
 Pratiques artistiques	31	42 
 Musées	35	36 
 Inscription en bibliothèque	25	31 
 Cinéma régulièrement	31	29 
 Théâtre (au moins 1 fois/an)	17	28 
 Plus de 20 heures de télé / par semaine	31	27 
 Concert rock ou jazz	29	21 
 Pratique musicale	12	17 
 Lecture régulière de livres	25	16 
 Spectacles de danse	8	14 
 Lecture quotidienne des journaux	27	10 
 Concerts classiques	6	4 

Tendances 1988-2008

 HAUSSE

 BAISSÉ

- Filles et garçons n'ont pas les mêmes passe-temps



in REYNIÉ Dominique, La jeunesse du monde, Eds. Lignes de Repères, 2011, p. 75

question : êtes-vous intéressé(e) par l'activité suivante ?