

# Pogoter n'est pas jouer ? Punk, pogo et combats figurés

Luc Robène

Université de Bordeaux,  
THALIM  
luc.robene@u-bordeaux.fr

Manuel Roux

Université de Bordeaux  
manuel.roux@u-bordeaux.fr

Solveig Serre

CNRS, CESR/CMBV  
solveig.serre@gmail.com

Projet de recherche PIND (*Punk Is Not Dead. Une histoire de la scène punk en France, 1976-2016*) – ANR 16-CE27-0010

## RÉSUMÉ

Danse frénétique associée à l'essor du punk, le pogo manifeste un nouveau rapport à la musique, aux émotions musicales et au corps. Rendu très impressionnant par la charge émotionnelle et par la violence qu'il donne à voir, le pogo a été souvent décrit par les profanes ou par ses détracteurs comme la manifestation d'un désordre émotionnel associé à la panique morale du *No Future*. L'article cherche à décrire et à historiciser l'émergence et l'évolution du pogo, et à réfléchir à sa signification au regard des engagements des acteurs.

*Mots-clés* : Pogo. Punk. Musique. Danse. Violence. Émotions.

### **Carnet de route de Luc Robène, guitariste de l'École du crime Concert de L'École du crime (FR)/ Sex Bomba (POL), Kolobrzeg (Pologne), 1992**

Le groupe est en tournée avec le réseau Printemps de Bourges. Le club dans lequel on joue est logé dans un phare, haut lieu du punk polonais, au bord de la Baltique, à Kolobrzeg, une ville de la voïvodie de Poméranie occidentale, dans le nord-ouest de la Pologne. La scène est composée d'un plateau entouré d'une cage faite de grillage. Le soir nous ne tardons pas à comprendre pourquoi. Le public (quatre-vingts à cent personnes) est serré, dense, agité, et en effervescence. En première partie, un groupe punk polonais, Sex Bomba, s'est imposé presque par hasard. Ils n'étaient pas à l'affiche, mais de retour de tournée, ils passaient en ville, ils saisissent l'occasion de jouer quelques titres. Nous leur prêtons notre matériel (amplis, batterie) non sans avoir négocié en anglais-allemand-polonais et par gestes explicites une attention particulière au matos qui doit servir pour la fin de la tournée et ne pas finir hors d'usage à la fin du set ! Au premier accord de guitare les types – je ne crois pas avoir vu de filles dans le tas – bondissent littéralement et c'est le pogo d'enfer. Le public est comme fou. On s'agrippe au grillage, on se pousse violemment, on saute dans tous les sens, on tire, on hurle, on lutte au corps à corps sur le « tchac-poum », « tchac-poum » (beat) infernal. Compte tenu du grillage le public doit être coutumier de cet essorage humain. Des sourires sont sur tous les visages.

Au tournant des années 1975-1976, des radicalités sonores et rythmiques embrasent subitement le monde occidental. Dans un contexte de crise qui marque la fin des années de croissance d'après-guerre (chocs pétroliers de 1973 et 1979), une multitude de formations musicales essentiellement blanches sont désignées par les médias et par l'industrie musicale, ou s'auto-désignent comme « punk ». Le terme, issu de l'argot, signifie tout ce qui n'est pas recommandable (vaurien, voyou, pourri, homosexuel, prostituée) et appartient à toute cette série de mots en quatre lettres qui définissent les jurons : « *Fuck, Shit... Punk* » ! Après le dadaïsme, le surréalisme et le situationnisme, le punk s'impose comme la dernière avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle. Il adosse sa partition à la critique mordante de l'Establishment (« *Anarchy in the UK* » des Sex Pistols) et au refus de toute forme d'autorité. Il inscrit son désespoir dans la provocation et définit ses propres perspectives d'avenir dans l'absence d'avenir (« *No Future* »). Par sa philosophie du *Do It Yourself* (DIY), il constitue la matrice originelle du rock alternatif. Il incarne enfin un modèle de création en résistance qui se diffuse bien au-delà de l'épicentre occidental blanc depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, porté par les luttes pour l'émancipation des jeunes militantes de tous pays, souvent au risque de leurs libertés et parfois de leurs vies (Chine, Iran,

Irak, Indonésie, Madagascar, Mozambique, Kenya, etc.). « Amalgame contre nature » qui mêle « les échos pailletés de David Bowie et du glitterrock, la rage des groupes protopunks d'outre-Atlantique, le son gras du pub rock londonien inspiré par la sous-culture mod, le revival des années 1940 de Canvey Island, la puissance du rhythm & blues du Southend, le beat de la soul britannique des années 1960 et les syncopes du reggae » [Hebdige, (1979) 2008], le punk se caractérise par sa volonté de faire table rase de l'histoire du rock au moyen d'une musique qui revendique la simplicité (c'est la fameuse injonction du fanzine *Sideburns* en 1977 « *This is a chord A, this is another E, this is a third G, now form a band* »), des textes qui se moquent des conventions sociales et politiques, et une attitude énergique et provocatrice. Il renie l'héritage de la pop, clame sa haine de la musique progressive jugée prétentieuse et assimilée aux musiques savantes, exprime son rejet des groupes établis et conspue les majors et le marché du disque, même si ponctuellement il cède par provocation ou paradoxe aux sirènes de l'industrie musicale. Le punk s'approprie ainsi un héritage complexe et riche qu'il cherche à dépasser dans un refus des codes, des formes académiques de la culture et des modèles établis de la contre-culture (« *The only good hippie is a dead hippie* »). Cette cacophonie sonore se double d'une cacophonie visuelle et corporelle, à laquelle le pogo se rattache pleinement. Car le pogo a été aussitôt associé à l'essor du punk<sup>1</sup> au point d'en devenir la danse de référence, et plus largement sa manifestation corporelle collective la plus remarquable.

Danse frénétique faite de sauts, de chocs, de rebonds et de gestes plus ou moins bien contrôlés, confrontation entre les corps spontanément organisée au son des guitares et au rythme de la batterie, dans laquelle la lutte pour l'espace, pour la visibilité et pour le plaisir devient le moteur, le pogo manifeste un nouveau rapport à la musique, aux émotions musicales et au corps [Liotard et Robène, 2015]. Chorégraphie de l'instant aussi brève qu'intense, le pogo tranche avec les épisodes alanguis et les *sitting hippies* qui avaient marqué, depuis la fin des années 1960, les grandes messes planantes de la pop et du *Flower Power*. Rendu très impressionnant par la charge émotionnelle et par la violence qu'il donne à voir, le pogo a souvent été décrit par les profanes ou par ses détracteurs comme la manifestation d'un désordre émotionnel, un assemblage fortuit de gesticulations dangereuses associées à la panique morale du *No Future*. Car le pogo véhicule une image sulfureuse de subversion et de rébellion qui

rompt brutalement avec des siècles de polissage et de contention des corps, notamment dans la danse, longtemps tenue par des positions distinctives d'excellence et de maintien, de contrôle et de bienséance. Se placer en situation de faire chuter l'autre dans le cadre d'une danse où l'on fait semblant de se battre constitue dès lors un marqueur culturel et social fort qui reste associé aux postures décalées et aux pratiques de résistance largement prisées par le punk, y compris dans des lieux où il se charge de sens politique, comme par exemple dans les ZAD<sup>2</sup> [Pruvost, 2017]. Le pogo renvoie ainsi *a minima* à une autre conception de l'ordre, des normes et du pouvoir. Loin de se limiter à des bonds incohérents, il manifeste une manière inédite de concevoir le rapport à la musique et, à travers elle, révèle son potentiel subversif. Désordre, mais désordre *apparent* seulement, le pogo invente une aire de jeu qui intègre une autre manière de se poser et de s'opposer ensemble, c'est-à-dire finalement de rejouer, en les déjouant, les codes et le sens qui manifestent et configurent « l'être ensemble ». Il se fait pratique collective, identifiable et classante, essentiellement masculine, au cœur de laquelle l'affrontement simulé, en partie réglé par des codes tacitement admis, occupe une place primordiale et rassemble des individualités dans la brièveté et la force de l'instant.



Figure 1 – *He restarts*, festival Bordeline, Montreuil, sept. 2017 (© Christophe Beaucoût).

Notre article est sous-tendu par deux grandes séries de questions. Une première série porte sur les contours de cette pratique de danse, sur son histoire et sur les équilibres qu'elle génère non seulement dans l'interaction ici et maintenant, mais également à travers la transmission d'une mémoire collective qui actualise les frontières entre ce que l'on sait devoir ou

pouvoir accepter ou refuser. Jusqu'à quel point ces heurts dansés, joués, définissent-ils de manière sensible des limites à ne pas franchir dans l'excitation ou la violence, des frontières entre le toléré, le tolérable et le proscrit ? Une seconde série de questions interroge le genre des mises en scène et les formes de régulation de cette violence jouée. Car tout se passe comme si les participants acceptaient d'entrer dans un jeu de confrontation, sans que celui-ci ne soit du reste défini formellement comme tel, en adoptant manifestement un code de « bonne conduite ». Existe-t-il ainsi des règles tacitement admises et relevant du jeu auxquels se livrent virilement les participants qui contrôlèrent cette décharge émotionnelle née du rythme de la musique et de la danse, de l'effort physique et du frottement rugueux avec l'autre, de la confrontation qu'appelle cette pratique à haute énergie ? Il s'agira par conséquent ici de décrire et d'historiciser l'émergence et l'évolution de ces pratiques, de les éclairer et de les analyser dans leur genèse, leur imposition et leurs transformations. Il conviendra également de réfléchir à leur signification au regard des engagements des acteurs et de construire du sens autour des évolutions de ces pratiques.

Si la thématique du pogo a suscité un certain intérêt de la part des chercheurs anglo-saxons<sup>3</sup>, aucune enquête d'envergure n'a été réalisée dans le cas français. En outre, la majeure partie des travaux existants aborde la question en privilégiant des angles d'approche politiques ou sociaux, mais en évacuant la question de la musique et des émotions qu'elle suscite. Nous souhaitons au contraire ici replacer la musique au cœur du pogo, entendue comme une matérialité sonore particulière produite et utilisée socio-culturellement qui caractérise, identifie et définit le style musical punk, et par là-même le pogo. Cette approche nous semble d'autant plus pertinente que dans le cas du punk, comme le faisait remarquer déjà Dave Laing en 1985, « *punk began as music and punks themselves began as music fans and performers* » [Laing, 1985]. Pour ce faire, différents matériaux seront mobilisés et analysés, au croisement de l'histoire, de la musicologie et de l'ethnologie. Notre travail fera principalement appel à des corpus d'archives riches et variés permettant de documenter la période la plus ancienne (films et vidéos, productions artistiques et musicales, presse généraliste, presse spécialisée, fanzines, carnets de tournée de musiciens, archives orales, archives de l'internet, etc.). Pour la période plus contemporaine, il s'adossera également à des enquêtes (entretiens, récits de vie), à l'observation directe *in situ*

et à l'observation participante (dans le public, sur scène, en tournée). Une grande partie de notre recherche s'intègre aux perspectives du projet PIND (*Punk Is Not Dead. Une histoire de la scène punk en France, 1976-2016*, soutenu par l'ANR depuis 2016)<sup>4</sup> et bénéficie des réseaux (scènes et acteurs) patiemment construits depuis quatre ans. Certains terrains d'enquête, comme ceux inhérents à l'histoire et à la trajectoire du groupe britannique New Model Army (NMA), procèdent de projets initialement disjoints, conduits en parallèle. Une dernière série de matériaux est issue d'observations participantes plus anciennes, menées au sein de tournées effectuées en tant que musicien (Luc Robène) au tournant des années 1980-1990.

## ■ Le pogo, un objet singulier ?

**Martin Parr.**

**Concert de New Model Army, 2014**

**[http://www.lemonde.fr/m-actu/portfolio/2014/10/27/carte-blanche-a-martin-parr\\_4512023\\_4497186\\_1.html](http://www.lemonde.fr/m-actu/portfolio/2014/10/27/carte-blanche-a-martin-parr_4512023_4497186_1.html)**

**[consulté le 5 janvier 2015]**

Le 27 octobre 2014, Martin Parr commente ses photographies pour *M Le magazine du Monde*, qui lui a donné carte blanche pendant cinq mois. Au milieu des clichés d'un club de natation britannique, d'un bal des pompiers du 14-Juillet ou de touristes paressant sur la plage argentine de Mar del Plata, une photo du public assistant à un concert du groupe de rock New Model Army :

« Cette photo montre des hommes, jeunes et moins jeunes, dansant de façon très physique sur la musique du groupe New Model Army lors du festival de musique gothique de Whitby, qui se tient chaque année depuis plus de vingt-cinq ans et compte encore un public enthousiaste [...] Quand je dis "physique", c'est vraiment ça : dès que NMA a commencé à jouer, tous ont ôté leur t-shirt et se sont jetés les uns sur les autres dans un pogo transpirant. Depuis très longtemps, je photographie la danse ; c'était la première fois que je voyais ça ! ».

Pour l'observateur non initié, le pogo relève de prime abord de l'empoignade brutale. Son principe est simple : le temps d'un morceau, les corps des danseurs se mettent brièvement en transe pour une danse de l'instant. Dès les premiers accords de guitare, des groupes de danseurs sautent et bousculent leurs voisins en suivant le rythme et l'intensité de la musique, se heurtent sans ménagement au niveau des épaules, des

bras, du torse ou du dos, mettant en œuvre une véritable frénésie corporelle qui relève du défouloir convulsif. Les chocs violents et aléatoires qui découlent de ces bondissements deviennent partie intégrante du jeu et de l'émotion associée au déroulement de l'action, sous le regard des non-participants qui s'écartent prudemment. Car lorsque le pogo démarre, la foule s'ouvre et un cercle se forme (généralement devant les premiers mètres de la scène), qui délimite de manière assez souple et mouvante l'espace de cette décharge d'énergie [Fonarow, 2006]. Le pogo questionne ainsi plusieurs dimensions. Comment la pratique spontanée de quelques-uns devient-elle plus massivement l'expression globale chorégraphiée d'une violence jouée ? En quoi cette fiction agonistique manifeste-t-elle une forme de subversion ? Jusqu'à quel point cette expérience de la violence des chocs devient-elle paradoxalement le levier d'une forme de socialisation, un espace éphémère de libération contrôlée des émotions [Elias et Dunning, 1994]. À quels modes de reconnaissance – transmission de gestes, de techniques du corps, de codes et de connaissances, apprentissages de comportements spécifiques, formes de territorialisation de l'espace – le pogo renvoie-t-il ? Comment cet engagement devient-il simultanément l'expression d'une virilité reconnue, valorisée et glorifiée ?

La spécificité du pogo relève de l'interaction qui se crée dans l'instant et formalise, au cours d'une danse ou d'une série de danses, un territoire (le « *pit* », la fosse) en tant que lieu d'échanges spécifiques, cet espace étant lui-même composé de l'ensemble des espaces individuels que les pogoteurs conquièrent, défendent et jouent à envahir dans une succession de chocs. L'espace partagé et disputé symboliquement à travers la danse l'est dans une proximité et une intimité choisies et acceptées par les individus de manière inédite : frottements des corps, tiraillement des chairs, chocs physiques éventuellement redoutables, corps qui se collent, s'écrasent les uns contre les autres, se touchent, mêlent leurs sueurs et leurs odeurs, leurs sons, leurs cris, leurs chutes et parfois même leurs blessures. Le pogo définit ainsi une relation provisoire entre des individus engagés dans une rencontre agitée faite d'engagements physiques et d'empiètements sur le territoire des autres. Ce point est fondamental. En reprenant Goffman, on peut s'accorder en effet sur l'idée qu'une relation ne se bâtit que si et seulement si, les protagonistes ont renoncé provisoirement à leurs propres territoires du moi pour accepter une forme

d'ingérence [Goffman, (1956) 1973]. La construction d'un territoire nouveau relève donc d'un accord tacite, de codes et de gestes acceptés, ainsi que d'une coprésence et d'une proximité consenties, voire recherchées. Dans le cadre du pogo, la finalité est de construire, au fil de l'action, une émotion partagée qui n'est pas seulement celle de la danse, mais également celles de la rencontre et du combat entendus comme jeu, émotion, affrontement simulé avec leurs propres gratifications et leurs propres symboles. Il y a non seulement proximité, mais aussi contacts corporels répétés, voire perception d'une violence calibrée par ou dans le « jeu », et acceptée ou consentie comme telle. Cette approche de la relation permet d'expliquer tout autant les principes d'adhésion que les phénomènes de rejet en certaines occasions, lieux ou événements. L'intimité qui est tolérée dans cette « lutte dansée » représente un mode spécifique de relation incorporée et se fait l'incarnation de ce que le punk représente plus largement en termes de rupture avec les codes sociaux et musicaux habituellement usités. Car il convient de rappeler que cette pratique relève d'un genre musical spécifique qui a aboli d'emblée la sacro-sainte frontière entre la scène et la salle, créant par là même des conditions spécifiques de contacts (notamment avec les musiciens) et participant à définir un état d'esprit singulier s'actualisant corporellement dans le pogo. Il n'est pas rare ainsi que les musiciens pogotent eux-mêmes sur scène ou même dans la salle, tandis que les spectateurs n'hésitent pas à monter et à pogoter sur scène, quand ils ne s'affalent pas tout simplement sur cette même scène à la suite d'actions de pogo. Ce partage partiel des rôles et des espaces permet d'expliquer en partie ces formes de tolérance qui aboutiraient dans d'autres circonstances à des bagarres entre les musiciens et leur public, engendrées par des danseurs s'écrasant sur scène ou chutant dans le matériel des artistes.

Le pogo relève donc simultanément, dans la relation éphémère qu'il instaure, d'un rapport à la violence tolérée (Elias) et d'une permissivité construite dans l'interaction (Goffman) : je t'offre l'accès à mon espace intime, tu m'offres en retour le même accès à ta zone proximale. Le temps de la danse, je te pousse, tu me pousse, nous acceptons cet échange et les intensités de contacts qu'il suppose ; nous baignons dans un univers sonore et corporel commun, structuré par l'instant et par une intention de jeu commune, portée par l'émotion musicale. C'est cette tolérance construite et sa manière d'être délimitée qu'il faut questionner.



Figure 2 – Carnet ethnographique de Luc Robène, observation participante, Concert Shunatao/Willi loco Alexander and the Boom Boom Band, Heretic-Club, Bordeaux, 2006.

Quelles sont les limites de ce territoire ? Comment sont-elles définies, négociées ? Si ce territoire commun est celui qui se construit « violemment », du moins en apparence, celui dans lequel je construis simultanément une part de mon identité et de mon plaisir (« *quest of excitement* ») [Elias et Dunning, 1994], quels usages de la violence vais-je apprendre à partager ? Que vais-je accepter des violences de l'autre auxquelles j'ai choisi d'être confronté – chocs, coups, essorage, secousses, frottements de peau contre peau, chutes, douleur ressentie, blessures ? Ces questions sont fondamentales : elles soulèvent l'existence d'une empathie collective provisoire, portée – mue serait plus exact – par la musique et par la célébration d'un être-ensemble spécifique (punk), qui permet de bâtir un espace commun de lutte et de danse, une arène de l'excellence, de visibilité et de performance. Cet engagement dans le pogo, orienté vers l'accomplissement de soi au cœur de l'action dans un espace public de jugements, relève dès lors d'une forme d'éthos de la virtuosité tel que l'analyse Nicolas Dodier [1995] dans ses travaux consacrés à l'activité technique<sup>5</sup>.

Toute la difficulté réside donc dans la possibilité d'identifier les manières de construire ces territoires du pogo, de négocier insensiblement des manières de se comporter et d'accepter de la violence dans l'instant, au regard d'une situation spécifique. Car au quotidien, nul ne tolérerait d'être bousculé, que ce soit dans une foule, dans la rue, dans un magasin, ni même sur un terrain de football. *A contrario*, et par principe, le pogo permet ce franchissement en un lieu et un

moment spécifique : il est chahut, charivari chorégraphié, incarnation du désordre. On fait semblant : il n'y a pas d'intention malveillante à se bousculer, et la danse génère simultanément les modes de reconnaissance qui lui sont consubstantiels et qui permettent éventuellement de désamorcer les effets de violence inhérents à la configuration de l'affrontement. Si je te fais chuter, je te souris, je peux produire un petit signe d'excuse, je vais te donner la main pour que tu ne te fasses pas écraser ; ce faisant, je désamorce toute perception d'une intentionnalité malveillante. Ces postures, ces attentions et ces gestes sont fondamentaux. Goffman avait repéré au quotidien ces stratégies et ces manières de faire, montrant notamment que si les individus ne développaient pas en permanence des comportements explicites, d'expressions anticipatoires et prévenantes, les règlements de compte jusqu'à l'affrontement physique seraient fréquents : autant de techniques de protection de soi, d'approche d'autrui ou d'aménagement du contact selon des schémas socialement construits. Rapportée au pogo, la question n'en est pas moins sensible à partir du moment où chaque individu franchissant le cercle du pogo accepte contractuellement et tacitement de se retrouver par terre ou dans les airs, avec des plaies et des bosses, même si elles ne sont pas l'horizon de la pratique. Chacun se trouve confronté à son propre envahissement et simultanément à l'entrée dans l'espace de l'autre. Il s'agit bien d'une sorte de *peer to peer* corporel, dans lequel on s'offre à l'autre dans le jeu, persuadé que l'autre aura en retour la même attitude, la même gratitude, la même intention ou la même ouverture. Cette posture relève symétriquement des obligations de bonne conduite qui en régulent l'accès. Il reste donc essentiel, dans un contexte mouvant, de saisir à la fois les dynamiques du jeu et les processus et procédures qui le règlent, qui désamorcent en continu la chaîne de violence et transforment le choc subi en choc accepté, voire recherché. Il apparaît tout aussi important de comprendre les dérives ou les entorses à ces principes – et comment ces dernières sont « détectées » individuellement et collectivement, voire comment ces dérives peuvent être collectivement sanctionnées. Il s'agit donc de déceler les indices permettant de lire le seuil de sensibilité et de tolérance auquel chacun peut se référer pour jauger ce qui est reçu comme normal ou contrevenant à l'ordre du groupe qui pogote, et contrevenant éventuellement aussi à ce que le groupe des non-pogoteurs (généralement plus important) accepte de celui qui pogote.

Comme nous l'avons souligné par ailleurs dans le cas des foules sportives [Bodin et Robène, 2018], d'autres approches permettent de compléter ces analyses, en examinant sous un angle différent le rapport à l'autre dans l'espace public, en particulier dans le cadre des mouvements de masse. Cette approche de la force de communion vient en partie répondre à ce que décrit Goffman en tant que « phobie anthropologique du contact ». Elias Canetti a bien montré que la peur originelle de la proximité avec l'autre, tend à disparaître et à se résoudre dans la masse. Il observe notamment qu'un renversement se produit dans la construction de la foule et dans le maelstrom infini des individus qui se donnent en quelque sorte les uns aux autres pour faire bloc et se fondre dans un grand tout, au creux d'une émotion collective. L'aversion pour l'autre s'inverse en son contraire : « On l'éprouve comme on s'éprouve soi-même [...] tout se passe comme à l'intérieur d'un même corps » [Canetti, (1966) 1995]. Appréhender la réalité du pogo impose donc d'éclairer les conditions qui président à l'existence et à la régulation de combats figurés, dans lesquels la danse est à la fois l'origine (émotion musicale qui meut les individus) et l'horizon (négociation de codes, construction de rapports sociaux spécifiques, gestion des identités individuelles et collectives). Ce qui n'apparaît aux yeux des profanes que comme une pratique barbare est en réalité une activité sociale, certes plus brutale dans ses procédures mais pourtant tramée par un ensemble de règles tacites, plus ou moins bien respectées, plus ou moins bien connues, acceptées, produites et reproduites dans l'instant, qui s'adosent également à une histoire, à des récits, voire à des « faits d'armes ». Ces façons de vivre l'instant du pogo sont issues d'un héritage collectif, une mémoire socialement construite riche de quarante ans d'histoire : on anticipe, à partir de l'expérience, mais également à partir des récits, de ce que transmet la mémoire des groupes d'acteurs, qu'il faut se comporter d'une certaine manière – et non d'une autre – et que tel ou tel type d'attitude est acceptable ou non. La marge d'erreur est d'autant plus réduite que l'expérience est grande.

## ■ Le pogo, quarante ans d'histoire

**Rock and Folk, n° 127, août 1977, p. 48.**  
**Article « Des mots »**

[P] Pogo. La danse punk. Comme nous ne l'avions pas encore mentionnée ici, le reste de la grande presse française a oublié de vous en parler. Inventé par Sid Vicious

l'actuel bassiste des Sex Pistols, le « pogo » se pratique de la façon suivante : dès les premiers accords de « Anarchy in the UK », vous sautez à pieds joints de bas en haut, et le plus haut possible. Ce faisant vous essayez de déséquilibrer vos voisins et vous leur assénez virilement coups de pieds et coups de dents. Le pogo est la seule danse mortelle pratiquée en Occident.

Le pogo est né avec le punk, au milieu des années 1970. Cette danse, en rupture avec tout ce qui était alors connu en matière de chorégraphies individuelle ou collective dans le champ des musiques populaires, est alors baptisée « *Pogo dancing* », en référence à un terme issu des jouets d'enfants : le *pogo-stick*, bâton à ressort qui permet de se déplacer en une succession de rebonds ludiques. S'il reste difficile de situer l'origine exacte de cette pratique, les grands récits et la mémoire collective s'accordent cependant pour attribuer la paternité de la danse à quelques figures remarquables du punk. Des personnalités de la scène punk londonienne comme Sid Vicious, qui succède à Glen Matlock pour devenir le très médiatique bassiste des Sex Pistols, ont ainsi été intronisées à titre individuel « inventeur du pogo ». Selon certains témoins, Sid Vicious, alors membre du Brownley Contingent, la fraction dure des fans des Sex Pistols, sautait sur place pour essayer de voir le groupe sur scène, avant que ce comportement, détourné par jeu, ne fasse école et ne devienne une pratique ludique consubstantielle au concert punk. Dans le documentaire de Julien Temple, *The Filth and the Fury*, sorti en 2000, Sid Vicious revient sur ce moment de l'année 1976 au cours duquel il dit avoir créé cette gestuelle pour se moquer des naïfs qui ne comprenaient rien au punk en train d'éclorre sous leurs yeux. D'autres récits lui accordent la primeur de cette pratique, mais pour bien d'autres raisons : Viv Albertine, des *Slits*, note ainsi que Sid s'amusait à sauter en l'air tout excité en mimant un joueur de saxophone [Albertine, (2014) 2017]. L'un des rares à infirmer la légende est Shane Mac Goochan, leader des Pogues et témoin des premiers temps du punk londonien, qui affirme que la tenue que portait Vicious, une sorte de poncho en cuir, n'autorisait aucun autre type de mouvement dansé. Si Vicious n'a pas inventé à lui seul le pogo, il a incontestablement incarné de manière très visible ce nouveau comportement généré par les conditions spécifiques dans lesquelles se produisaient les groupes de punk dans les clubs de la capitale anglaise<sup>6</sup> : une musique très rapide et agressive, des morceaux brefs (pour certains durant

moins de deux minutes), des espaces – salle, scène – très réduits pour un public nombreux, obligeant les gens à se serrer et à se dégager ponctuellement pour voir, le tout baignant dans une ambiance survoltée et transpirante, portée par l'intensité du son et l'émotion de la rencontre sur fond d'alcool et de consommation de drogue. Car dans de telles conditions danser supposait d'aller rechercher l'espace libre là où il se trouvait, c'est-à-dire en hauteur, et non plus à la surface du *dance floor*. Ceci avait pour effet de générer des bousculades susceptibles de se muer en jeu et bientôt en affrontements simulés, l'individu se trouvant dès lors confronté, le temps d'un concert, à une forme d'engagement individuel au sein d'un collectif éphémère. L'usage de drogues bon marché, en particulier de substances connues pour leurs propriétés ultra-excitantes (speed, colle, trichloréthylène, amphétamines, captagon, etc.), à l'opposé du LSD associé à la pop planante des grands festivals des aînés hippies, a constitué d'emblée pour le punk, et par conséquent le pogo, un adjuvant incontournable dans la définition de ce nouveau mode de danse.



Figure 3 – Pochette du 45 tours de Plastic Bertrand « Ça plane pour moi / Pogo Pogo », 1977.

Le corpus des textes punk permet de situer avec précision le moment où la pratique du pogo devient un thème très populaire, un hymne corporel « en rupture » identifié comme comportement spécifique, qui

s'impose comme une pratique de ralliement sensée permettant de se reconnaître dans de nouvelles attitudes. Cette reconnaissance passe par les mots, l'expression d'un changement, la manière de dire ce qui ne se disait pas : le défoulement jubilatoire, la prise de conscience d'un corps qui peut gesticuler, se frotter à l'autre, le jeu avec la violence sur soi ou sur l'autre, le shoot de l'émotion musicale, la drogue et l'excitation collective assumées à travers le prisme d'une forme de fuite en avant. Le Belge Plastic Bertrand, par exemple, connaît un succès foudroyant jusqu'aux États-Unis avec son 45 tours « *Ça plane pour moi / Pogo Pogo* » (1977). Le titre *Pogo Pogo*, qui devait être initialement la face A du disque<sup>7</sup>, est une composition qui permet à l'artiste de décrire ce qui fut au départ la manifestation la plus intense et violente de libération des énergies en contexte de désespérance punk : bouger son corps de manière jouissive (« m'éclater », « balancer mon corps troublant »), lier explicitement cette libération gesticulante à l'impact de la musique, lui-même associé à l'absorption de substances psychotropes (« me shooter dans ce tempo », « la glu, la gomme nous poussent au rêve »), composer avec l'envie de se battre et fondre cette agressivité première, latente, dans un mouvement épileptique et cathartique marqué par une succession de sauts et de chocs avec et contre l'autre, et qui s'articulent à la pulsation extrêmement rapide de la musique la plus brute.

Très vite également, le pogo est récupéré en tant qu'opportunité artistique. Un bon exemple peut nous être fourni par le morceau « Pogo dancing », enregistré en 1976 par le guitariste et chanteur Chris Spedding, qui a accompagné l'enregistrement des premières « démos » et de certains morceaux des Sex Pistols. Spedding y décrit le principe élémentaire de la nouvelle danse, le saut et la chute : « *What goes up must come down ! Pogo dancing, Pogo Dancing !* » Pourtant, si le morceau laisse percevoir sa musicalité punk dans la rythmique tendue, au son crunch, jouée en aller simple à la guitare – le titre sera d'ailleurs repris par le groupe punk The Vibrators –, la vidéo d'époque qui accompagne sa promotion est en décalage total avec l'esprit du pogo : on y voit une jeune fille plutôt calme qui danse seule en jouant sur un déhanché relativement sage pour l'époque. Le fait avait été déjà repéré à l'époque et suscite aujourd'hui encore des commentaires étonnés dans les dialogues des internautes qui regardent et apprécient ce document d'archive<sup>8</sup>. Le nom de la nouvelle danse connaît donc à partir de cette époque un succès que l'on peut mesurer aux

usages variés du simple mot « pogo ». En France, par exemple, dès 1978 l'émission pionnière d'Alain Maneval sur Europe 1, consacrée au punk et à la scène rock, est baptisée PO-GO. Le titre joue bien entendu sur la confusion entre la pratique même du pogo, devenue le marqueur corporel du punk et l'acronyme PO/GO (Petites Ondes/Grandes Ondes) propre au monde de la radio. La simple mention du terme « pogo » suffira dans les années suivantes à qualifier une attitude, un ressenti, un état d'esprit punk, à l'instar du « Pogo tour » organisé par plusieurs groupes punk français, dans l'Hexagone, durant l'année 1997, à l'occasion du vingtième anniversaire de la naissance du mouvement. Rapidement adopté en Europe, et plus largement par l'épicentre occidental blanc (y compris Australie, Afrique du sud, États-Unis), le terme suscite un vocabulaire spécifique, aussi bien en anglais (« *pogoing* ») qu'en français (« pogoter », « pogoteur » etc.).

**Concert d'Arno Futur à Chadrac,  
28 novembre 2017.  
Carnet de route de Luc Robène**

Le public est mixte, composé majoritairement de jeunes autour de dix-huit ans. Pendant que nous jouons, nous voyons un groupe important de jeunes s'allonger par terre, parallèlement les uns aux autres, et frétiller de manière épileptique en se frottant les uns aux autres. Au bout de deux ou trois fois, Arno, le chanteur, pourtant rompu en matière de pogo, leur demande pendant le set : « C'est étonnant votre manière de danser, ça s'appelle comment ? On n'a jamais vu ça ». Réponse : « C'est les anguilles électriques, une spécialité d'ici » (rires).

En quarante ans d'existence, la pratique du pogo a progressivement généré des formes plus complexes et plus techniques au fur et à mesure que la musique se radicalisait et se durcissait, et que l'intensité et l'énergie mobilisée dans ces danses augmentaient. Ces évolutions ont rendu plus nécessaires encore des formes de coordination et de régulation collectives pour ce qui reste vécu par l'immense majorité des acteurs comme de véritables performances dans lesquelles se joue un affrontement chorégraphié. Il en va ainsi du *mosh*, lié au développement de la musique hardcore (sous-genre du punk né aux États-Unis au début des années 1980). Bien plus extrême et agressif que le pogo dont il est issu, le *mosh* se pratique dans une zone spécifique de la salle, le *mosh pit*, et se démarque par une synchronisation millimétrée des gestes aux évolutions rythmiques caractéristiques du hardcore. Il mobilise des

segments corporels inédits (coudes, genoux), produit des mouvements amples et génère des gestuelles spécifiques comme le *kick moshing* (coups de pied donnés dans le vide en suivant le tempo, ou encore le *wind mill* (moulinets effectués avec les bras). La particularité du *mosh* est qu'il est généralement strictement organisé, entrepris par la constitution d'un *circle pit* (les participants doivent courir en cercle, à l'intérieur duquel plusieurs personnes peuvent pratiquer le *mosh pit*) ou d'un *wall of death* (sur ordre du groupe, le public se divise en deux groupes et laisse un espace vide au milieu puis, à la fin du décompte, les deux extrémités du public courent l'une vers l'autre). Quelques coups bien sentis peuvent être apportés lors de l'exercice. Les blessures, fréquentes, sont dues à la combinaison d'une musique forte et accélérée (130 décibels, 350 battements par minute) synchronisée avec des lumières clignotantes et brillantes et de fréquentes intoxications (drogues et alcool).

Entre le pogo et ses formes extrêmes coexiste toute une variété de pratiques de danse à la définition plus floue (mais que les acteurs considèrent néanmoins invariablement comme « le pogo »). Notre travail minutieux d'observation participante autour du groupe New Model Army nous a permis d'en identifier certaines. Alors qu'une partie du public se contente d'une simple participation vocale, une autre partie, plus réduite mais extrêmement visible, se distingue au contraire par un engagement corporel total. Cantonnée à un endroit bien spécifique de la salle de spectacle, le *pit* est le lieu privilégié d'une *militia* bien rôdée, armée fidèle de *followers* que l'on retrouve au fil des concerts et qui ont tissé des liens d'amitié puissants. Plusieurs productions corporelles, pratiquées depuis les premières heures du groupe, peuvent y être repérées.

Si dans les années 1980 ces pratiques n'étaient pas l'apanage du public de New Model Army – on les retrouve lors des concerts de groupes à l'esthétique gothique, à l'instar de Sisters of Mercy, Fields of the Nephilim ou The Mission –, il appartient aux membres de la *Militia* d'avoir su les maintenir vivaces. Outre le pogo, une deuxième production corporelle, moins courante, quoique très en vogue dans la première moitié des années 1980, est une « *arm dance* » (danse des bras), parfois appelée également « *chicken dance* » (danse des canards), et définie comme une « façon de bouger les bras tout en sautant dans la fosse, qui vous garantit à coup sûr des coudes et des bras



Figure 4 – Concert de New Model Army, 20 déc. 2014, Cologne (© Solveig Korn).

meurtris le lendemain<sup>9</sup> ». Cette manière très dynamique d'agiter les bras peut d'ailleurs se pratiquer à même le sol ou sur les épaules d'un tiers, lui-même statique ou en mouvement<sup>10</sup>. Le troisième type de chorégraphie, spectaculaire et non dénué de danger, consiste à former une pyramide humaine : « Les plus agiles d'entre eux grimpent sur les épaules les uns des autres pour faire des pyramides humaines jusqu'à ce qu'elles s'effondrent par terre. » Celui qui la pratique se met debout, sur les épaules d'un tiers qui doit le supporter tout le temps du morceau. La dernière production corporelle est une manière très spécifique de bouger les bras. Les danseurs entrecroisent et meuvent leurs bras en partant des mains vers le déroulé gracieux des coudes et des épaules. Les mouvements s'accommodent d'une mise en scène du danseur qui peut aller d'une pose volontairement énergique, en prise avec le rythme, scandant corporellement le morceau, à une attitude volontiers sereine et empreinte de béatitude. Ceux qui pratiquent ces mouvements expliquent que ces gestes s'enracinent dans une culture de matelot, d'équipage et de bordée, dans la pulsation d'un mouvement collectif de halage : les techniques du corps des marins, enroulant écoutes et cordages, servent de références à tout un imaginaire mis en geste, repris par le groupe des *followers*, transmis aux entrants et commenté par ceux-là même qui s'y investissent corps et

âme. Cet univers gestuel est aussi celui des entrelacements que l'on retrouve dans l'art marin de nouer et tresser des cordages, de les assembler : l'art des épissures. Il renvoie de fait à l'autre symbole majeur cher à New Model Army, le nœud celtique, et incarne cet « être au monde » ouvert sur la complexité de l'univers saisi dans les entrelacements de la vie humaine et des forces naturelles.

## ■ Ce que pogoter veut dire

*Sans musique pas de pogo*

### **Carnet ethnographique de Luc Robène et Solveig Serre, journée d'étude du projet PIND, Caen, mars 2017**

Alors que se prépare la table ronde qui doit permettre aux acteurs de la scène caennaise de témoigner, les premiers accords de musique punk qui servent de support à la présentation résonnent dans la salle. À cet instant, les punks présents surgissent tels des diables sortant de leur boîte, enjambent les fauteuils, pogotent et se roulent par terre. Cette explosion physique est à la mesure de l'intensité émotionnelle que nous percevons tous à cet instant, non seulement parce que nous l'éprouvons à titre personnel, mais surtout parce qu'elle s'exprime en actes sous nos yeux, dans un contexte qui l'avait *a priori* exclu (on ne pogote pas dans une journée d'étude « académique »).

Dans le cas du pogo, il apparaît tout d'abord que la décharge émotionnelle qui résulte de la réception de la musique est première. C'est la musique qui met en mouvement les foules des concerts et qui transcende ces manifestations pour en faire des lieux de vie au cœur desquels se dessine un combat chorégraphié et joué. Sans musique pas de pogo, sans musique pas de chocs consentis, pas de fusion des acteurs dans le grand tout de la salle prête à en découdre au cœur d'une performance de l'instant. Dès les années 1976-1977, de nombreux témoignages permettent d'appréhender cette articulation fondamentale entre la musique – en particulier l'énergie et le rythme envoyés sur scène par le groupe – et l'excitation collective. Un grand nombre de sources (chroniques, presse, photos) s'accordent sur le caractère incitatif des groupes, un bon pogo devenant l'indice d'un concert réussi et renvoyant l'image d'une symbiose : la capacité d'un groupe à

susciter un pogo infernal est à la fois le gage de son succès scénique et musical, celui de la qualité de l'événement et du degré de fusion susceptible d'intégrer musiciens et danseurs dans une transe collective, rythmée par les chocs et les jeux de bousculades. Le témoignage de Brenda Jackson au sujet d'un concert londonien de Generation X, en 1978, est à cet égard éloquent : « Generation X entre en scène et la fête commence. [...] Leur show va très vite. [...] Devant, les danseurs de pogo s'en donnent à cœur joie. [...] On reconnaît la popularité des morceaux au fait que les danseurs sautent encore plus haut. Bob Andrews est complètement déchaîné sur sa guitare<sup>11</sup>. » Même ferveur pendant le set new-yorkais des Ramones, au Palladium, en janvier 1978 : « Sono à plein volume, les Ramones ont encore battu leur propre record de bombardement de décibels. [...] Les morceaux se succèdent comme des rafales de mitraillettes tirées à bout portant. Les kids encaissent et en redemandent. La salle délire, pogote, hurle les paroles en même temps que Joey<sup>12</sup>. » On le voit bien ici, la force – et le succès – du pogo s'enracine dans cette alliance entre la danse et la musique, qui en est le moteur, et dans l'excitation plus ou moins contrôlée qu'il produit.

Cette articulation entre le son et le mouvement n'a fait que se renforcer au fur et à mesure que les groupes de punk, puis de hardcore, ont proposé à partir des années 1980-1990 des sets de plus en plus rapides, sonores et extrêmes. Certaines branches du hardcore, illustrées parfaitement par le sous-genre « beatdown », se sont même formées et structurées autour de rythmiques précises pour permettre aux danseurs de s'exprimer à leur tour. La musique et la danse sont toutes deux connectées grâce à des formes de communication non verbales qui permettent de créer une parfaite synchronisation : « La musique appelle à certains moments. Donc quand tu entends un gros truc "boum-boum-boum", side to side !!! [...] Ouais le two step c'est les influences punk : "pou-pou-pa, pou-pou-pa !" C'est un rythme en deux deux "pam-pam-pam !", donc tu dances. Et après tu as le gros break, appel à la violence sur la ride "ding-ding-ding". Allezzzzz ! Et là c'est le déchaînement de violence, c'est le déchaînement de violence<sup>13</sup>. » On le voit bien dans ce témoignage, la musique est ainsi composée pour que des chorégraphies spécifiques puissent s'adapter aux variations rythmiques, et au final créer une mise en

scène où les deux formes d'expressions sont interdépendantes et complémentaires. Un constat similaire peut être fait en ce qui concerne les chorégraphies des fans de New Model Army pendant les concerts, qui sont fonction des morceaux exécutés par le groupe. Ainsi, le pogo est l'apanage de morceaux au rythme plutôt rapide, voire sauvage, tribal, une spécialité du groupe qui joue beaucoup sur les percussions en tout genre. Les premiers titres du groupe, très inspirés du punk, s'y prêtent particulièrement bien, à l'instar de « Poison Street ». Les pyramides humaines et la danse des bras ont lieu plutôt pendant les grands hymnes du groupe, comme « A Liberal Education », « Vagabonds » ou « Here Comes The War ».

Ainsi, le pogo est une réponse donnée à la musique produite, il marque l'échange qui s'opère entre la scène et la salle. Si les musiciens ont ou pensent avoir la maîtrise sur les mouvements des foules, sur la possibilité d'impulser une énergie dans les corps par le son, un point important à considérer dans la gestion de la réponse du public est le degré d'acceptation, par le groupe, du mouvement, et éventuellement de l'invasion d'un espace proximal et pourtant intime (la scène) par les pogoteurs (chutes sur scène, *diving*, *slam*, etc.). Cet empiètement peut être simplement appréhendé comme un risque lié à des enjeux de sécurité, de bon déroulement du concert, ou relever plus subtilement de l'acceptation d'un débordement. Le public prend en main son propre destin : en entrant dans le pogo, il interfère, le temps du concert, avec l'espace du groupe qui joue, tout en agissant concrètement sur le déroulement de la fête. Pendant un pogo, en particulier dans les petites salles, le groupe compose avec ce désordre momentané, dans lequel il accepte de perdre une partie du contrôle. Dans un certain sens, il renonce à un certain « ordre du concert ». Il s'agit, pour les groupes, d'une posture qu'il convient idéologiquement de défendre, même si elle est en pratique souvent source de difficultés. Lors de discussions informelles, nombre de musiciens ont déclaré ne pas aimer prendre un coup de micro dans les dents parce qu'un pogoteur s'était écroulé brutalement sur eux, ni voir s'effondrer quelqu'un toutes les dix secondes sur leurs pédales d'effèt, pas plus qu'arracher ou détruire les câbles, ou encore se faire coincer entre trois pogoteurs sur la scène au point de ne plus pouvoir aligner trois accords ou placer les chœurs. Nombre d'entre eux confient en réalité redouter ces pratiques spécifiques du public punk, notamment les crachats ou les jets

d'objets divers sur scène, manifestations paradoxales de contentement. Denis Barthe, le batteur de Noir Désir, l'exprime bien en évoquant un concert de Noir Désir/Camera Silens le 23 octobre 1982 : « Prendre une canette ou un rétro de bagnole dans la tronche, ça fait rire tout le monde sauf le chanteur qui se démène sur scène<sup>14</sup>. »



Figure 5 – Concert des Wampas, Le Réacteur (Issy-les-Moulineaux), 19 oct. 2017 (© Solveig Serre).

Il arrive régulièrement que les musiciens interviennent pour réguler le pogo. C'est par exemple le cas de Shanka, guitariste de No one is innocent, lors d'un concert à La Souris verte (Épinal) le 29 mai 2018. Revenant sur l'incident, Shanka déclare : « Il y a un vrai problème avec les gens qui font n'importe quoi et deviennent dangereux. Un type de cent vingt kilos qui se jette sur des mômes de quatorze ans. J'interviens, et ça ne plaît pas aux gars. Ensuite je vais dans le *pit* pour pogoter avec eux et leur montrer que je cherche pas à mettre de la distance, au contraire. Je danse avec eux et je reprends le contact<sup>15</sup>. » L'intervention de Shanka a été longuement commentée et critiquée sur les

réseaux sociaux : le fait d'intervenir, d'arrêter le concert, d'interpeller la personne violente, a été interprété à la fois comme un sacrilège, une violation des principes du pogo, une ingérence et un aveu de faiblesse. Dans l'esprit de quelques-uns, cette décision relevait de la transgression parce qu'elle provenait d'un musicien qui précisément participait à produire la musique qui générait l'énergie du pogo. Cette prudence, qui éclaire précisément une éthique de la responsabilité (en contradiction avec l'esprit libertaire du punk historique) et une sensibilité – y compris de la part d'un musicien – à l'égard de principes, connaît donc éventuellement son parèdre : au sein du public, elle est interprétée comme anti-punk et comme une absence totale de virilité qui se traduit dans le cas présent par des sobriquets dégradants et des insultes à caractère sexuel.

#### *Savoir faire*

#### **Témoignage de Benjamin, guitariste du groupe Arno Futur, Paris, 28 octobre 2017**

Quand je suis arrivé de Lorraine à Paris, je suis très vite allé voir quelques concerts. Je me souviens être allé à la Maroquinerie [salle de concert parisienne] où je me mets devant et je commence à danser façon pogo. Et là je vois les nanas se retourner et me regarder d'un air de dire : « Mais tu te crois où toi ? » Du coup j'ai tout de suite compris que c'était pas le lieu. Pourtant, c'était rock...

Un pogo ne peut éclore que lorsqu'un ensemble de conditions sont réunies. Une forme d'assentiment général, lié à la salle, à l'ambiance, au moment et à la configuration générale de l'événement est nécessaire. Aussi la question des frontières, des règles et des limites est-elle fondamentale. Car elle définit ce qu'il est possible de faire et à quelles conditions ou dans quels endroits. Elle est consubstantielle à l'interaction, et éventuellement au conflit qui surgit en cas de désaccord. D'une part, le combat figuré peut être troublé par le non-respect des règles tacites – faire mal sciemment –, ce qui déclenche inévitablement un vrai combat. Il peut s'agir d'autre part d'un conflit lié à la formalisation d'un espace de danse à l'intérieur même de l'événement. Forcer un pogo, c'est-à-dire l'installer contre la volonté du

public, est généralement source de conflit. Dans les lieux marqués par le punk, et plus largement par la culture alternative, le pogo s'impose spontanément. C'est par exemple le cas de Chez Narcisse, dans les Vosges, où, de l'aveu même de Victor, le patron, « un bon concert fait un bon pogo ». Réciproquement, d'autres espaces moins ouverts peuvent générer des réactions problématiques, même s'ils sont investis par ceux qui ont pour habitude de pogoter. Parfois, c'est l'événement, et non le lieu, qui crée l'intention : c'est le cas par exemple d'un concert à l'Élysée Montmartre auquel nous assistons le 27 avril 2017. À l'affiche, les Tagada Jones, les Shériffs et No one is innocent : bien que le lieu ne soit absolument pas punk (la salle a la configuration d'une salle de bal), l'occasion suscite un pogo mémorable.

**Témoignage de Tim Héron, Reims,  
17 novembre 2017**

Tim est Irlandais, il vit en France et a produit une très belle thèse sur le punk en Irlande. Dans le cours de l'entretien il revient sur sa propre activité de pogoteur qui s'est brutalement arrêtée un soir de blessure : « Je me suis cassé le genou. Dans un pogo. Normalement c'est pas violent. Mais un type m'est tombé dessus, un gros Viking qui savait pas pogoter. Du coup les types comme ça ils font mal sans le vouloir. Mais c'est dangereux. »

Dans la mesure où le pogo relève d'un embrasement, qu'il manifeste, en apparence tout au moins, un dérèglement, et que la danse physiquement éprouvante porte potentiellement en elle un trouble à l'ordre du concert, la question de la sécurité et du service d'ordre revient fréquemment. Ici aussi, l'importance du lieu, son histoire, sa capacité à produire du sens ou non dans la perspective du pogo sont essentielles. Les endroits qui appellent des pogos de haute intensité, sont ainsi confrontés à la maîtrise de cette force et au maintien d'une tension acceptable entre le déchaînement revendiqué par les uns – les adeptes du pogo à tout prix – et le contrôle revendiqué par les autres – en particulier les organisateurs en tant que représentants de la bonne tenue du concert et responsables devant la loi. L'ensemble est également lié à d'autres facteurs tels que la musique, le succès du groupe et la manière par laquelle l'émotion musicale crée l'intensité du pogo. Par exemple, des groupes punk

comme Les Sales Majestés ont une réputation de « groupe à pogo », renforcée par des choix d'images stratégiques, comme le titre de cette tournée sobrement intitulée « Pogo Tour 1997 ». Interrogé sur la capacité du groupe à produire et réguler des formes peu contrôlables d'explosion dans la salle, leur ancien chanteur, Arnaud Cessinas, explique avoir résolu le problème en faisant gérer le pogo non pas par le service d'ordre de la salle, mais par deux des leurs : « J'allais voir le service d'ordre et je disais : "Soit vous gérez mais ça va être violent et compliqué pour tout le monde, soit on gère nous avec deux gars qui savent faire et on laisse la cocoteminute évaporer le trop plein de vapeur en slamant<sup>16</sup> et pogotant". En général, après deux secondes de réflexion les gars du service d'ordre étaient d'accord<sup>17</sup>. »

## ■ Une question d'hommes

Si la composition sociologique des pogoteurs est extrêmement composite, le pogo reste en revanche une affaire d'hommes<sup>18</sup>. Tous les entretiens que nous avons menés racontent inlassablement la même histoire, synthétisable en ces termes : « Tout à coup la musique arrive, les gens s'écartent, les filles surtout, et tu te rends compte que le pogo démarre. » Le caractère éminemment masculin de cette violence jouée interroge. Il peut être interprété comme la célébration d'une forme de virilité qui permet aux pratiquants de s'exercer, de se mesurer et de se comparer entre eux. Le déploiement de cette force éminemment masculine peut générer des comportements collectifs et des conduites spécifiques qui renvoient à la camaraderie, à la reconnaissance et à la confiance mutuelle – voire à une forme de fraternisation et d'unité – qui se cristallisent le temps d'une danse. Le pogo permettrait ainsi aux (jeunes) hommes de célébrer leur union dans la transe née de l'excitation de l'affrontement joué, et il constituerait de fait un moment de plaisir inhérent à cette décharge émotionnelle au travers du mouvement physique et de la danse vécus comme des instants de connexion, contribuant de fait à la construction des identités collectives. Un aspect essentiel, à l'appui de cette thèse, réside paradoxalement dans le faible nombre de filles, et simultanément dans l'encouragement et l'accompagnement quasi paternalistes – chaperonnage – des filles par les hommes dans le pogo,



Figure 6 – Concert de New Model Army, Cologne, 20 déc. 2014 (© Solveig Korn).

en particulier sur les grandes scènes. L'ordre patriarcal qui se rejoue au cœur du pogo, et plus encore du *mosh*, se lit d'abord dans les règles de protection. L'une d'entre elles consiste à prétendre que les filles sont les bienvenues, et non exclues, une manière de dire qu'elles ne sont que peu présentes au sein du petit cercle des pratiquants. Tout se passe comme si, à l'intérieur même des combats figurés, les hommes assureraient leur prééminence, leur force et leur pouvoir en contrôlant l'activité des filles, désormais conviées à leurs luttes mais « sous leur protection ». On peut cependant remarquer que cette surprotection, qui peut être critiquée par les filles car perçue comme une forme de stéréotype, sinon comme outil de domination, s'opère de manière plus subtile dans les clubs, les petites salles et les zones rurales où, bien souvent, tout le monde se connaît.

**Observation participante.  
Concert des Brassens's not dead.  
Bar La Comedia, Montreuil,  
juin 2018**

La salle est bondée. Il y fait une chaleur étouffante. La foule des spectateurs est composée à parts à peu près égales d'hommes et de femmes. Le *pit*, une bande étroite de quatre mètres sur deux, devant la scène, est investi par une majorité d'hommes, mais des femmes s'engagent cependant franchement dans le pogo. Les bousculades amènent fréquemment les acteurs à se retrouver sur la scène, qui est au même niveau que le sol, bousculant apparemment sans conséquences les musiciens.

Le public de la Comedia est un public d'habitues (beaucoup constituaient le public du squat de la Miroiterie qui a fermé en 2014), au sein duquel règne un esprit de famille. Dans cette configuration précise, pogoter ensemble prend une autre signification. Les relations entre les hommes et les femmes à l'intérieur du pogo s'en trouvent altérées, au sens où il ne s'agit pas véritablement d'un engagement dans l'inconnu. Certains hommes s'amuse à pousser les femmes, qu'ils connaissent par

ailleurs, tout en faisant attention à ne pas leur faire mal, en dépit d'un pogo très intense (à la fin du set, une jeune femme s'entrave sur le bord de la scène et se tord la cheville).



Figure 7 – Bœuf PIND, Paris, 25 nov. 2016  
(© Sue Rynski).

## ■ Questions de violence

### Journée de lancement de la revue *Monad*, Northampton, 2017. Carnet ethnographique de Luc Robène et Solveig Serre (projet de recherche PIND)

John, un participant à la journée, nous interpelle. Nous sommes surpris par sa liberté de parole, et l'espace d'un instant nous avons le sentiment d'avoir basculé dans *Orange mécanique* de Stanley Kubrick, avec Alex et ses droogs fanatiques d'ultraviolence : « *I like your work about the history of the punk scene in France. The work on violence. I like violence... [long silence] I mean I like pogo, go and dance violently. It is not violence. But sometimes you get it...* » Le propos de John nous rappelle également les confessions publiques d'un hooligan repentini que nous avons convié à s'exprimer lors d'un colloque à Rennes en 2007 (« Sport et violence en Europe ») et qui décrivait la logique du hooliganisme, telle qu'il la percevait, comme une quête toujours croissante du plaisir du combat, la recherche d'une excitation qui se niche dans la production d'une émotion violente née de rapports perçus comme violents dans leur configuration sociale : « Tu croises le type, *casual* (un look ordinaire), mais en un regard, on s'est reconnus... On va trouver un moyen, un endroit pour se rentrer dedans et se battre ! »

Le pogo procède également d'un rapport spécifique à la violence des émotions. À l'inverse des danses plus classiques, y compris des danses de rock (notamment de couple), extrêmement codifiées (gestes, places et rôles des hommes et des femmes spécifiques), le pogo est une danse individuelle, mais dont l'individualité se fond dans un collectif provisoire, gesticulatoire et libérateur. Les entretiens témoignent bien de ce côté cathartique. Lucio, habitué du squat de La Miroiterie (Paris), nous confie ainsi : « Toute la rage qu'on ne peut pas extérioriser dans notre société, tu peux la ressortir dans le pogo. Tu y vas pour une certaine violence, pas pour défoncer les autres, mais pour ressortir toute l'énergie que tu as en toi. Si j'avais pas ça, moi, j'irai au bal musette<sup>19</sup>. » Le pogo place ainsi l'individu qui danse, seul, face aux autres individus qui s'excluent de la danse ou qui au contraire adoptent la même posture, non plus simplement de manière statique, comme ce fut le cas dans la décennie précédente avec les groupes de festival et de pop music (*jerk*, *air guitar*), mais en développant une danse qui favorise l'entrée en contact relevant du choc avec l'autre et de l'excitation produite par ce choc aléatoire. Cet embrasement corporel et les violences qu'il appelle, qu'elles soient ressenties, acceptées, rejetées ou représentées, sont au cœur de ce processus de « pogoïsation », comme ils peuvent l'être au cœur d'autres pratiques sociales : sports extrêmes, émergence des pratiques de foules aux limites de la violence tolérée ou intolérable. C'est ce dont Helno et Bol des Béruriers noirs témoignent bien, lorsqu'ils déclarent que leur « musique appelle à la violence, même si c'est une violence de danse », rajoutant qu'ils ne souhaitent tout de même pas « qu'il y ait un mort à [leurs] concerts<sup>20</sup> ». Ce qui s'apparente pour le non-initié à un vaste « n'importe quoi » devient à la fois un mode d'expression corporelle en rupture et un jeu plus ou moins violent, non pas au sens physique du terme (même s'il peut lui arriver de l'être effectivement), mais au sens de l'intensité de l'émotion produite. Tous les entretiens que nous avons menés ainsi que les témoignages récoltés au fil des archives insistent sur cette dimension, à l'instar de Thierry, quarante-huit ans, vieil habitué des concerts punk, qui se souvient en 2012 avec émotion de ses pogos dans les salles parisiennes pendant les concerts d'Oberkampf, des Clash, des Béruriers noirs ou de Parabellum, dans les années 1980 : « Ces concerts étaient des exutoires formidables et, quand la musique était bonne et l'énergie au rendez-vous, tout le monde se mettait à pogoter. C'était pour nous, les jeunes

urbains un peu révoltés, une manière de s'affirmer, de marquer le pas et de se différencier des babas cools, des fans de hard ou de disco<sup>21</sup>. »



Figure 8 – The Babes, festival Borderline, Montreuil, sept. 2017 (© Christophe Beaucourt).

Le caractère sauvage des danses est paradoxalement consubstantiel à une régulation. Les participants donnent l'impression d'entrer dans un jeu de confrontation sans que celui-ci ne soit du reste défini formellement comme tel (on va juste pogoter sur la musique d'un groupe), en adoptant manifestement un code de bonne conduite. La décharge émotionnelle née du rythme de la musique et de la danse, de l'effort physique et du frottement rugueux avec l'autre ainsi que de la confrontation qu'appelle cette pratique à haute énergie serait donc symétriquement contrôlée par un ensemble de règles tacitement admises et relevant précisément du jeu auquel se livrent virilement les participants, à l'image d'un match de rugby. Dans une perspective très éliassienne, le pogo est le lieu d'un défoulement physique contenu par des règles, le lieu d'une libération contrôlée des énergies et des émotions, transformant l'apparent pugilat en levier potentiel de socialisation [Elias, (1939) 1973]. Il doit se passer dans un bon esprit : il faut savoir être fort, pousser fort, danser fort et cependant relever celui qui tombe à terre, s'excuser quand on fait mal, se serrer la main à la fin du concert pour se remercier mutuellement d'avoir partagé l'intensité du moment. C'est une violence maîtrisée, voire simulée, qui est la norme, et, plutôt qu'à une bataille, on assiste à une forme de communion qui allie l'agitation corporelle à la musique et aux contacts des différents acteurs.

Le contrôle de la violence passe également par la maîtrise des gestes. De la même manière que les musiciens répètent avant un concert, certains des adeptes

du pogo vont jusqu'à créer et perfectionner des mouvements, ceux-ci s'apparentant presque à une pratique sportive à part entière :

- Est-ce qu'on s'entraîne ?
- Complètement.
- Comment on s'entraîne ?
- Dans sa chambre, chez soi, qui ne l'a pas fait ?
- En regardant des vidéos youtube ?
- Bien sûr ! Il n'y a pas de tutos là-dessus, mais évidemment tu regardes les mecs faire ça en concert, tu as envie de faire la même chose parce que tu as envie d'appartenir au groupe. C'est un code<sup>22</sup>.

Le *mosh* en particulier nécessite un véritable entraînement, tant les mouvements (*two steps*, *side to side*, *wind mill* ou *gorilla walk*) se caractérisent par leur technicité, leur violence et la maîtrise de diverses conditions primordiales à leur bon accomplissement. Ainsi, il est nécessaire d'être conscient de son corps en action dans l'espace ainsi que des divers éléments autour de soi afin de ne pas blesser les autres ni soi-même. Une bonne gestion de son corps est également cruciale : « Tu es saoul, dans un *mosh*, n'y viens pas. Parce que ceux que j'ai vu vraiment être très blessés, mais vraiment méchamment, c'est des mecs saouls parce qu'ils ne contrôlaient pas du tout leur environnement<sup>23</sup>. » Même si tous les *moshers* n'adoptent pas un mode de vie *straight edge*<sup>24</sup>, une bonne hygiène de vie est nécessaire pour avoir une condition physique permettant de danser le *mosh* tout en ayant une perception fine de ses capacités corporelles. C'est d'ailleurs cette conscience aiguisée de ses propres caractéristiques et potentialités physiques qui, comme dans toutes pratiques sportives, permet d'exécuter du mieux possible certains de ces gestes et de se perfectionner.

Un cas singulier nous est donné dans le cadre des concerts de New Model Army. Ainsi, celui qui est hissé pendant la pyramide humaine est soutenu par les autres membres du groupe qui l'aident en tenant ses chevilles, quitte à tourner le dos à la scène et à manquer la performance qui s'y joue. Le corps rentre en phase avec le rythme et l'intensité de la musique, y cherche une source de plaisir qui lui permet d'atteindre une transcendance, voire une transe. La perte de contrôle, recherchée, est à la fois organisée et momentanée. Si la finesse des acteurs est à cet endroit remarquable, c'est que la force du groupe réside justement dans le respect de ces principes : tout entrant



Figure 9 – Concert de New Model Army, Cologne, 20 déc. 2014 (© Jochen Melchior).

dans le groupe qui contreviendrait à ces règles intériorisées se trouverait immédiatement disqualifié. Plus encore, ces compositions gestuelles nourries par les membres du groupe constituent désormais une sorte de répertoire inscrit dans l'histoire et le devenir de ce cercle de fidèles. Au-delà de la dimension spectaculaire des chorégraphies les plus singulières, ces principes expriment la nécessité de se présenter et de se représenter en tant que groupe, le besoin d'« incarner » – au premier sens du terme – l'entre-soi d'un noyau communautaire susceptible d'exister en tant que tel au-delà des individualités qui le composent. Ainsi, même si cela n'apparaît pas immédiatement aux yeux du néophyte, toutes ces figures sont extrêmement réglées et obéissent à des codes qui se reproduisent depuis des années au fil des concerts et se transmettent entre les différentes générations de spectateurs. Leur apprentissage, en particulier lorsqu'il s'agit des gestes les plus codifiés, permet d'intégrer les nouveaux entrants dans

la communauté. Dans ce cas, il apparaît clairement que le pogo joue un rôle clef dans la structuration des rapports sociaux et la négociation des appartenances. La pratique du pogo est en outre redoublée par un ensemble de mises en scène corporelles dans lesquelles les danseurs jouent entre eux, défient l'équilibre au premier sens du terme (pyramides humaines), défient symboliquement le public (pratiques codifiées d'initiés) et éventuellement le groupe sur scène (création d'un spectacle concurrent dans la salle, sur la base de ces défis chorégraphiés). Dès lors, si le pogo *incarne* le lieu d'une forme de reconnaissance dans la danse, associé à un ensemble plus large de pratiques ritualisées (chorégraphies collectives spécifiques, performances acrobatiques), il devient partie intégrante d'une théâtralisation plus vaste dans laquelle ces jeux de concurrence et d'affrontement occupent une fonction d'identification et de reconnaissance. Il représente à cet égard un élément décisif dans la manière dont un

groupe de fans se pose en s'opposant, s'identifie et se reconnaît, et s'empare *in fine* d'une salle de concert pour en faire le lieu d'une figuration inscrite dans l'autre confrontation – celle des *followers* face au reste du public ; celle des fans face à « leur » groupe – en allant parfois jusqu'à transgresser et renverser les rôles d'artistes et de spectateurs.

## ■ Conclusion

Le pogo peut donc bien être défini comme une pratique de danse relevant de l'affrontement joué : une chorégraphie de l'instant dont le cercle mouvant éclot spontanément au gré des concerts. L'invention de cette danse, généralement perçue et décrite comme violente, accompagne l'explosion et les développements de la scène punk, au milieu des années 1970, puis du hardcore dans les années 1980-1990, enfin d'autres genres musicaux plus extrêmes au-delà des années 2000. Cette débauche d'énergie, de corps qui s'entrechoquent, de mouvements brusques et de rebonds hachés, incarne au sens littéral du terme la rupture assumée avec un ordre ancien, à la fois dans le rapport au corps et à la maîtrise des gestes, à la danse, à la bienséance et à l'écoute musicale. Le pogo transcende l'instant du concert et traduit en gesticulations et en contacts physiques rugueux le plaisir intense du son et des rythmes. La puissance des émotions suscitées par l'énergie sonore est première. Des morceaux rapides, brefs, intenses, initialement performés dans des lieux *underground*, de faible amplitude spatiale, dessinent les contours d'une pratique physique dans laquelle l'individu, confronté spontanément au collectif, tente de s'imposer, de gérer une relation d'équilibre-déséquilibre, de dominer l'autre par jeu. Ce

faisant, chacun cherche à surmonter sa propre condition de pogoteur, en sautant, en poussant, en s'opposant et en jouant à lutter au cœur d'un territoire charnellement produit par un chahut chorégraphié.

Si le pogo projette l'individu dans un collectif éphémère, l'espace du partage qui résulte de cette rencontre définit simultanément un ordre dans le chaos apparent. Cet ordre négocié dans l'action relève finalement de principes moins aléatoires qu'il n'y paraît. Ceux qui se rassemblent dans cette danse se reconnaissent dans un ensemble de règles tacitement admises et largement partagées : on ne blesse pas volontairement au risque de se faire exclure violemment. Ce corps de « lois » lentement élaboré, transmis au fil des expériences et des rencontres, des échanges entre musiciens et publics, au gré des lieux et des scènes, sculpte les comportements de ceux qui s'engagent dans la danse. Les filles confrontées à une population de pogoteurs majoritairement masculine qui célèbre dans ces joutes une forme de virilité exacerbée, peinent encore à exister de manière autonome. Toutefois, le pogo s'évade aujourd'hui des lieux strictement *underground* : il touche un public plus large et devient même en certaines occasions la garantie d'un bon spectacle. Au cœur des festivals, la pratique sert parfois d'argument festif en offrant aux foules les promesses d'un vertige en partage, lié à l'excitation collective, au frisson des chocs et au sentiment de transgression qui accompagne tout déferlement d'énergie, loin des convenances. Le pogo donne à chacun la possibilité éphémère et subversive d'exprimer le « je » dans le jeu. Cette liberté, pour ne pas dire cette impertinence des corps assumant la rudesse de leur combat figuré dans la danse, constitue l'une des caractéristiques premières du pogo et sans doute l'une des plus sûres assises culturelles et sociales de cette pratique originale saisie dans le cadre de sociétés contemporaines normalisantes, dominées par l'obsession du contrôle et de la sécurité. ■

## ■ Notes

1. Il faut ainsi souligner la publication récente d'un ouvrage de photographies consacrées à la scène punk française des années 1980-1990, largement centré sur les concerts du groupe Bérurier noir, qui sans se focaliser spécifiquement sur la danse, s'intitule néanmoins « Pogo » (voir Cros 2018).

2. Zones à défendre [N.D.É.].

3. Voir Tistsos, 1999 et Turcotte et Miller, 1999, par exemple.

4. Le projet est porté par deux des auteurs, Solveig Serre et Luc Robène [<http://pind.univ-tours.fr/>]. Il intègre également de jeunes chercheurs parmi lesquels Manuel Roux, le troisième auteur de l'article.

5. Nicolas Dodier, sociologue des techniques, relève en particulier l'influence des

jugements portés par les tiers (reproches, dénigrements, défis, encouragements) et l'importance du souci des individus de mettre en valeur leurs capacités et ses répercussions sur l'efficacité telle qu'elle se définit et s'évalue dans les lieux de production : les « arènes de l'habileté technique » [Dodier, 1995].

6. À l'instar du fameux 100 Club de Londres situé au 100 Oxford Street.

7. Dans l'article « New York en direct. Plastic en Amérique! » du fanzine *Feeling* (1978, 6 : 7), on peut lire ce commentaire : « Ça plane est considéré aux States comme un hit punk et Plastic comme le punk français. Il est unanimement apprécié, du “grand public” au hardcore punk. C’est la meilleure vente jamais enregistrée par Sire Records. »

8. [https://www.youtube.com/watch?v=tIO\\_tdAPGa8](https://www.youtube.com/watch?v=tIO_tdAPGa8) [consulté le 15 août 2018].

9. Discussion lancée par Solveig Serre sur le forum de New Model Army en juin 2013, en ligne à l'adresse <http://board.newmodelarmy.org/index.php?topic=7451.msg124541#msg124541> [consultée le 10 nov. 2018].

10. Une vidéo filmée en avril 1985 pendant un concert au Marquee permet de bien observer la pratique : <https://www.youtube.com/watch?v=k7SLN-bPrwg> [consultée le 15 août 2018].

11. *Feeling*, 1978, 5 : 54.

12. *Feeling*, 1978, 3 : 13.

13. Entretien avec R\*\*\*, Talence, 10 oct. 2017.

14. Entretien avec Denis Barthes, Sore, 10 mai 2014.

15. Entretien avec Shanka, Paris, 5 juin 2018.

16. La pratique du *slam* consiste à monter sur scène et se jeter dans la foule pour être porté et transporté à bout de bras dans la salle.

17. Entretien avec Arno Futur, 28 oct. 2017.

18. Les premiers résultats du projet PIND révèlent en effet que loin d'être réduite, comme certains travaux de sociologues l'affirment, aux « classes défavorisées » [Humeau, 2011], la composition de la scène

punk, en France est au contraire extrêmement composite.

19. Entretien avec Lucio, Paris, 2 févr. 2013.

20. Interview de Helno et Bol de Bérurier noir par F. Thèvenet et P. Renaud dans le fanzine *Boulevard du rock*, avril 1987, 0 : 25.

21. *Le Parisien*, 2 août 2012.

22. Entretien avec R\*\*\*, Talence, 10 oct. 2017.

23. *Ibid.*

24. Le *straight edge* est une sous-culture et un sous-genre musical du punk hardcore. En réaction au dévoiement de la révolution sexuelle, à l'hédonisme destructeur et aux excès associés au punk rock. Les adeptes de ce mouvement ont pour principe notamment de ne consommer ni alcool ni tabac ni autres drogues récréatives.

## ■ Références bibliographiques

ALBERTINE Viv, [2014] 2017, *De fringues, de musique et de mecs*, Paris, Buchet-Chastel.

BODIN Dominique et Luc ROBÈNE, 2018 (dir.), *Sport et violence. Repenser Norbert Elias*, Laval, Presses universitaires de Laval.

CANETTI Elias, [1966] 1995, *Masse et puissance*, Paris, Gallimard.

CROS Roland, 2018, *Pogo. Regards sur la scène punk française (1986-1991)*, Paris, éditions L'échappée.

DODIER Nicolas, 1995, *Les Hommes et les Machines*, Paris, Métailié.

ELIAS Norbert, [1939] 1973, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy.

ELIAS Norbert et Eric DUNNING, 1994, *Sport et civilisation, la violence maîtrisée*, Paris, Fayard.

FONAROW Wendy, 2006, *Empire of dirt: the aesthetics and rituals of British indie music*, Middletown, Wesleyan University Press.

GOFFMAN Erving, [1956] 1973, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit.

HEBDIGE Dick, [1979] 2008, *Sous-culture : le sens du style*, Paris, La Découverte.

HUMEAU Pierig, 2011, « Sociologie de l'espace punk “indépendant” français : apprentissages, trajectoires et vieillissement politico-artistique », thèse de doctorat en sociologie, Université de Picardie Jules Verne.

LAING Dave, 1985, *One chord wonders: Power and meaning in punk rock*, Philadelphia, Open University Press.

PRUVOST Geneviève, 2017, « Critique en acte de la vie quotidienne à la ZAD Notre-Dame-des-Landes, 2013-2014 », *Politix*, 117 : 35-62.

ROBÈNE Luc et LIOTARD Philippe, 2015 (dir.), *Corps*, numéro spécial « Le corps du rock et Arts immersifs », 13.

TURCOTTE Bryan Ray et Christopher T. MILLER, 1999, *Fucked Up + Photocopied. Instant art of the punk rock movement*, Corte Madera, Gingko Press.

TSITSOS William, 1999, « Rules of rebellion: slamdancing, moshing and the American alternative scene », *Popular Music*, 18 : 397-414.

## ■ ABSTRACT

### Dancing the Pogo is not a Game? Punk, Pogo and Mock Battles

A frenzied dance form associated with the emergence of punk, the pogo expresses a new relationship to music, to musical emotions and to the body. Because of its high emotional charge and its impressive display of violence, the pogo has often been described by both enthusiasts and critics as the manifestation of an emotional disorder associated with the moral panic surrounding punk's alleged “No Future” nihilism. This paper seeks to describe and historicise the emergence and evolution of the pogo, and to discuss its importance for the social actors who adopted it.

*Keywords:* Pogo. Punk. Music. Dance. Violence. Emotions.