

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

5 : 2 | 2006

Les Scènes metal

Les Scènes métal

Introduction

Metal Scenes

Gérôme Guibert et Fabien Hein



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/456>

DOI : [10.4000/volume.456](https://doi.org/10.4000/volume.456)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2006

Pagination : 5-18

ISBN : 978-2-913169-24-1

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Gérôme Guibert et Fabien Hein, « Les Scènes métal », *Volume !* [En ligne], 5 : 2 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2009, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/456> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.456>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Présentation

Les scènes metal

Sciences sociales et pratiques culturelles radicales

par

Gérôme Guibert & Fabien Hein

Ce numéro de *Copyright Volume!* est consacré aux scènes metal. Il comprend cinq articles scientifiques, deux entretiens approfondis, cinq notes de lecture et une bibliographie des études métal qu'on a voulu la plus complète possible. Fidèles à la perspective de la revue, les contributions se penchent sur le metal à partir de lectures pluridisciplinaires (musicologie, ethnomusicologie et sociologie) et internationales (France, Espagne, États-Unis, Finlande, Maroc et Taïwan). Une ouverture théorique raisonnée est en effet de mise si l'on considère, en suivant la lecture épistémologique de Jean Claude Passeron, que les sciences sociales « compensent le caractère toujours recommencé de leurs interprétations et la forme “interminable” de leurs intelligibilités “en écheveau” par leur teneur en phénoménalité historique et culturelle » (Passeron, 1990). Dans une perspective constructiviste, on considèrera en effet qu'il n'existe pas de lecture définitive d'un sujet mais une somme d'analyses théoriques qui se croisent et se superposent permettant, *in fine*, de mieux cerner et appréhender le phénomène social étudié.

Définir le metal ?

Qu'entend-on par « metal » ? Le terme désigne aujourd'hui une multitude de genres et de sous-genres musicaux dont les racines plongent à la fin des années 1960. Il renvoie à une famille musicale dont la paternité doit autant au hard rock qu'au heavy metal. Des genres musicaux dont Led Zeppelin, Black Sabbath et Deep Purple constituent les figures tutélaires. En trente-cinq ans, ces trois formations vont engendrer une descendance proliférante. On compte aujourd'hui plus de soixante-dix genres et sous-genres affiliés à cette vaste famille musicale. Sans compter que cette appartenance ne relève, en outre, jamais exclusivement du seul registre musical. Elle procède également de conditions sociales, esthétiques, géographiques, médiatiques, économiques et culturelles. Ce qui rend toute définition du metal particulièrement complexe, sinon impossible. Au mieux peut-on affirmer qu'il s'agit d'une « catégorie construite au cours des activités d'un ensemble complexe » (Chapoulie, 1985 : 16) d'acteurs et d'objets qui se déclinent sous la forme de scènes et qui composent le monde du metal. Dans la contribution qu'elle propose au sein de ce numéro, Silvia Martinez Garcia montre bien la part relative, subjective, localisée, mais aussi limitée, des paramètres qui constituent un genre musical. Ces paramètres sont d'ailleurs soulignés dès les premières études portant sur le metal. Il est donc important d'en retracer l'histoire, ou plus précisément, les histoires, compte tenu de la multiplicité des genres.

Le concept de scène

Une prise possible pour l'étude des phénomènes musicaux en sciences sociales passe — depuis les années 1990 — par la notion de « scène » (en anglais *scene*). Elle fut tout d'abord un terme journalistique qui pouvait désigner soit un espace esthétique, celui d'un genre musical donné (« la scène metal » par exemple), soit un espace territorial (« la scène de Seattle »), soit les deux à la fois¹ (« la scène house de Chicago »). La notion fut discutée puis reprise par les universitaires à partir du début des années 1990, moment où Will Straw (1991) en proposa une définition. Alors que la notion de subculture telle qu'elle avait été proposée par les *cultural studies* anglaises du CCCS (Hall & Jefferson, 1976) était avant tout axée sur une sémiotique des looks et des paraîtres, appréhendant des courants souvent réifiés d'un point de vue stylistique, historique et social (Bennett & Kahn-Harris, 2004), la

1. En France, le terme est par exemple repris dans le livre de Max Well et François Poulain, *Scènes de rock en France* (1994).

notion de scène permet de souligner un continuum comprenant des acteurs plus ou moins impliqués physiquement ou culturellement, qu'ils soient musiciens ou non. La notion de scène permet également de poser la question de la localisation, de l'interaction entre les acteurs, de la circulation des codes liés à un style de manière territorialisée. Avec cette notion, on peut différencier plusieurs niveaux de structuration, se demander notamment comment la scène influence l'industrie mais aussi comment l'industrie utilise la scène en tant qu'image (Bennett & Peterson, 2004). Concept encore en friche, le terme « scène » conserve une malléabilité selon l'utilisation qui en est faite par les chercheurs qui s'en emparent. On peut ainsi l'entendre selon deux acceptions principales. La première, de type goffmannienne, se réfère à la dramaturgie du monde social à travers l'interaction. Les looks, les comportements, les techniques du corps, les prises de position sont liées aux genres musicaux par un ensemble de valeurs, qu'on retrouve au sein d'espaces, comme les festivals par exemple (Dowd *et al.*, 2004). La seconde envisage plus largement la notion de scène comme un outil permettant à la fois d'explicitier la manière dont un courant musical s'implante, vit et se développe localement mais aussi d'éclairer ses relations avec le translocal (c'est-à-dire entre les scènes locales), le virtuel (internet) et le global comme l'illustrent les contributions de ce numéro.

Metal : de l'hagiographie à la recherche académique

Les premières études portant sur le hard rock et le heavy metal paraissent au cours de la première moitié des années 1980. Ce sont généralement des hagiographies produites par une poignée de journalistes musicaux. En France, Hervé Picart, Jean-Yves Legras (1980, 1982) et Philippe Blanchet (1985) en sont les pionniers. Dans l'intervalle, apparaît un second type d'études fortement marqué par la religion. Courant 1983, le prêtre québécois Jean-Pierre Régimbal publie *Le Rock'n'Roll. Viol de la conscience par les messages subliminaux*. L'ouvrage s'inscrit dans le sillage intellectuel de religieux fondamentalistes américains dont le projet vise à dénoncer la composante satanique du rock, mais dont le heavy metal est la cible particulière. La théorie du père Régimbal et ses amis consiste à prétendre que les disques hard rock sont truffés de messages subliminaux destinés à « transmettre l'évangile de Satan ». Plus sérieusement, la seconde moitié des années 1980 voit paraître une première salve de recherches académiques traitant du heavy metal. Celles-ci vont prendre plusieurs orientations. La première, initiée par des criminologues (Trostle, 1986) et des psychologues (Iversen, 1989; Wanamaker, 1989) cherche à établir un rapport entre jeunesse, heavy metal et déviance.

La seconde orientation, sociologique, vise à examiner ces liens pour en interroger les fondements (Miller, 1988), à en désamorcer les aspects caricaturaux (Verden, 1989) ou plus simplement, à étudier le heavy metal comme une sous-culture (Gross, 1990) ou un genre musical parmi d'autres (Straw, 1990). Dans le même esprit, une troisième orientation, de type musicologique (Walser, 1989) va quant à elle plutôt s'intéresser à la qualité artistique des œuvres. Ces orientations se renforceront progressivement. Elles vont prendre du volume. En effet, les années 1990 voient paraître les premiers ouvrages académiques de référence. Les États-Unis donnent le ton. En 1991, la sociologue Deena Weinstein (DePaul University, Chicago) publie *Heavy Metal. The music and its culture* dont on trouvera une recension à la fin de ce dossier. En 1993, paraît *Running with the devil: power, gender & madness in heavy metal music*, du musicologue Robert Walser (University of California, Los Angeles). Dans la seconde moitié des années 1990, le pôle de production se déplace en Europe avant de retourner aux États-Unis. En 1998, l'ethnologue allemande Bettina Roccor (Universität Regensburg) publie *Heavy Metal. Die band. Die fans. Die gegner*. Courant 1999, paraît *Enganxats al heavy. Música, cultura i transgressió*, de la musicologue espagnole Silvia Martinez Garcia (Universitat Autònoma de Barcelona). Suivi la même année par *Metal, rock and jazz. Perception and the phenomenology of musical experience*, de l'ethnomusicologue Harris M. Berger (Texas A&M University) — ouvrage dont ce numéro propose à la fois un compte rendu et la traduction d'une partie du chapitre 10, « Death metal perspectives : affect, purpose and the social life of music ».

Qu'elles adoptent une approche sociologique, ethnologique ou encore musicologique, les études metal ont incontestablement leurs pierres fondatrices. Elles ont stimulé une production scientifique foisonnante dont les références sont présentées dans ce numéro sous la forme d'une bibliographie. Par conséquent, on conviendra que sur un plan intellectuel, il semble quelque peu étonnant de prétendre réaliser la « première sociologie de la musique metal » en 2005². Quoiqu'il en soit, les études metal vont continuer de se développer au cours des années 2000. Fin 2003, paraît notamment la première étude française intitulée *Hard Rock, Heavy Metal, Metal. Histoire, cultures et pratiquants* du sociologue Fabien Hein (université Paul Verlaine, Metz). À la manière des études antérieures, celle-ci se veut plutôt globalisante. À savoir que le terme metal y est utilisé de manière relativement indifférenciée. Mais la tendance générale des études metal, depuis le début des années 2000, consiste

2. *Sociétés*, n° 88, « La religion metal. Première sociologie de la musique metal », 2005. Numéro coordonné par Alexis Mombelet et Nicolas Walzer.

à adopter une posture épistémologique plus ciblée. Les sociologues vont par exemple opérer un recentrage vers des genres musicaux spécifiques. Aux États-Unis, Mimi Schippers (2002) va se pencher sur le hard rock. Natalie J. Purcell (2003) va plutôt s'intéresser au death metal. De son côté, le britannique Keith Kahn-Harris (2007) va étudier la scène metal extrême (on en trouvera un compte-rendu dans ce numéro). Les musicologues vont quant à eux prêter une attention soutenue à certains artistes metal. Ainsi, la canadienne Susan Fast (2001) va s'intéresser à Led Zeppelin, tandis que le californien Glenn T. Pillsbury (2006) va plutôt se focaliser sur Metallica. Un objet d'étude qui va également mobiliser l'équipe de contributeurs réunie autour du philosophe américain William Irwin (2007). Ce qui marque l'émergence des « Metallica studies » dont nous rendons largement compte plus loin. Un tel panorama indique clairement que les études académiques portant sur le metal connaissent ces dernières années un essor incontestable. Plus précisément, on peut dire que les études metal sont progressivement passées d'un niveau d'analyse macro à un niveau d'analyse méso, puis micro. Soit un cheminement en adéquation avec une famille musicale aussi intensément soumise à la fragmentation des genres. À ce stade, étant donné que cette livraison de *Copyright Volume!* propose une série d'études situées, il peut être également intéressant de retracer le parcours du metal en France.

Le metal en France

Le rock'n'roll et les formes culturelles qu'il inclut ont traversé l'Atlantique au tournant des années 1960. Si bien qu'au moment où les premiers groupes hard-rock et heavy metal émergent en Grande-Bretagne et aux États-Unis vers la fin des années 1960, les éléments permettant sa réception en France sont déjà en place. On pense en particulier aux magazines spécialisés dans les différents courants du rock (*Rock'n'Folk* naît en 1966, *Best* en 1968) mais aussi aux émissions radio animées par Bernard Lenoir et José Arthur sur *France Inter*, Michel Lancelot ou Pierre Lattès sur *Europe n° 1* ou encore Jean-Bernard Hebey sur *RTL*. Jusqu'à l'apparition du punk vers 1976, le terme hard rock qualifie un type de pop music dont les artistes sont plus ou moins associés au mouvement contre-culturel post-68 au même titre que les autres courants de la pop music³ tels le

3. On peut consulter à cet égard le dossier consacré à la pop music dans la revue *Musique en Jeu* (Seuil, 1971 : 64-108) ou encore Daufouy & Sarton (1972).

rock psychédélique, l'acid rock, le planant ou le décadent comme le confirment les propos de Marc Touché dans une « Tribune » accordée à *Copyright Volume!*

À l'arrivée du punk, la pop music, considérée comme la musique de la génération précédente, est bousculée. Pris dans ce maelström, ce qu'on l'on appelle alors de manière indifférenciée « hard rock » ou « heavy metal », résiste plutôt bien. Les enquêtes réalisées en France montrent même que ces genres s'implantent massivement et durablement⁴. Ils s'émancipent du genre « baba⁵ » (Olbach *et al.*, 1984) et font de plus en plus d'adeptes⁶. En 1983, une enquête portant sur les lycéens et la musique met en évidence que le genre est écouté à la fois par les élèves des filières classiques, techniques et professionnelles (Mignon *et al.*, 1986 : 46). Pourtant, la critique musicale rock rejette le genre en bloc (Straw, 1990). Elle le considère comme peu inventif sur le plan musical, machiste et sans conscience politique. Les courants post-punk bénéficient plus facilement des faveurs des médias spécialisés. Le modèle de cette posture est représenté par le magazine *Les Inrockuptibles*, apparu en 1986 (Mignon, 1993). Un phénomène de rejet également partagé par certains musiciens. À partir d'enquêtes de terrain réalisées entre 1983 et 1985, Jean-Marie Seca souligne que :

« Le hard rock polarise la majorité des groupes contre lui. Mais ceci n'est que l'effet d'un plus grand engouement pour le courant punk ou new-wave chez les musiciens que j'ai rencontrés. Toujours est-il que le mépris exprimé par certains musiciens à l'encontre de ce courant est récurrent et surprenant. Il est jugé comme le symbole de l'antirévolte, une musique dépassée, sans idées, sans recherche, trop commerciale et conventionnelle. "C'est un peu comme si des mecs de 25 ans allaient voir Dumbo l'éléphant" vitupèrent les musiciens d'un groupe du Nord de Paris. [...] Avec l'émergence des critiques punk vis-à-vis du *star system* et la multiplication des petits courants nouveaux en rock, le hard-rock est apparu comme figé dans l'esprit des années 1970. Pourtant, avec la fin des années 1970 justement, apparaissent de nombreux groupes hard-rock remportant toujours plus de succès, multipliant leur production musicale et leur audience. » (Seca, 1988 : 218)

4. Plusieurs magazines spécialisés sortent leurs premiers numéros en 1983 et des émissions dédiées au style émergent sur la bande FM (Hein, 2003 ; Guibert, 1998).

5. Terme à connotation péjorative utilisé vers la fin des années 1970 pour désigner les amateurs d'une musique influencée par la période post-68 (« pop-music ») autour du rock progressif, et/ou qui partagent les valeurs contre-culturelle de cette période.

6. « La période s'étendant du second trimestre 1983 au second semestre 1985 constitue un véritable âge d'or pour le hard rock et le heavy metal en France » (Hein, 2003 : 199).

En dépit des critiques qui lui sont adressées, le succès du hard rock/heavy metal ne se dément pas. Par exemple, en 1988, le magazine *Hard Rock* écoule davantage d'exemplaires que des institutions telles que *Rock&Folk* ou *Best* (Cayrol, 1991 : 256). D'autre part, au début des années 1990, le créneau apparaît comme l'un des plus prolifiques en termes de ventes de disques⁷.

À l'aube des années 1990, une série de genres musicaux nouvellement apparus (grindcore, death metal, black metal), regroupés sous l'appellation « metal extrême », prend un tournant *DiY* (« Do it Yourself »). Ce mode de fonctionnement alternatif initié par le courant punk⁸ conduit au développement de labels indépendants, de fanzines, de listes de distribution, de disquaires spécialisés metal et de petits lieux de concerts. La scène locale (Straw, 1991 ; Guibert, 2007) en tant que pôle de création devient alors décisive pour le metal (Kahn-Harris, 2000). Le metal est pratiqué par quantité de musiciens un peu partout en France, comme le prouvent des enquêtes réalisées au sein de plusieurs régions (Hein, 2006 ; Guibert, 2006). Il mobilise de nombreux médias spécialisés (magazines ou webzines) et suscite l'intérêt de médias généralistes (*Télérama*, *Libération*, *La Croix*). Il produit des artistes (Gojira, Scarve, Blut Aus Nord), des événements (Hellfest) et des labels (Osmose Productions, Season of Mist, Listenable) de stature internationale. Et l'ensemble de ces producteurs culturels bénéficie du soutien d'un grand nombre d'amateurs. Le metal en tant que pratique artistique et culturelle est donc particulièrement présent en France, tout comme d'ailleurs dans la majeure partie des pays industrialisés (Hein, 2003 ; Kahn-Harris, 2007).

De la radicalisation artistique à la radicalisation culturelle

La radicalité, au sens d'un durcissement ou d'une réaction extrême, est une caractéristique fondamentale du metal. Dès la seconde moitié des années 1970, hard rock et heavy metal sont traversés par les premiers signes d'une logique de surenchère. Des groupes tels que Motörhead ou Judas Priest vont très sérieusement durcir le ton. L'un des indicateurs de ce durcissement est le déplacement des techniques vocales. La voix de haute-contre suraiguë de Rob Halford (Judas Priest) vient supplanter la voix de tête aigue de Robert Plant (Led Zeppelin). De la même manière, la voix de gorge de Lemmy Kilmister (Motörhead) va s'imposer avec un succès pour le moins durable au sein du monde du metal.

7. Voir par exemple la publication professionnelle *Show Magazine*, notamment le n° 344, fév. 1994.

8. SINKER, D. (dir.) 2001, *We Owe You Nothing. Punk Planet : the collected interviews*, New York, NY, Akashic Books.

Dès les années 1980, cette escalade va s'accroître. Elle va également encourager une multiplication des genres selon une logique de distinction. C'est l'avènement du black metal, du speed metal, du thrash metal, du death metal, du grindcore, etc. Pour ces genres, l'idée générale est relativement simple. Sur un plan musical, on peut la résumer ainsi : « Jouer vite c'est bien. Jouer encore plus vite c'est mieux ! » D'autres genres vont privilégier des logiques inverses. Pour le doom ce sera par exemple : « Jouer lentement c'est bien. Jouer encore plus lentement c'est mieux ! » Sur un plan thématique, il est possible d'envisager le metal sous des aspects particulièrement sombres ou brutaux. Mais à l'inverse, on observe également une radicalisation vers l'angélisme ou le sentimental. Le processus de radicalisation est finalement toujours le même. Il suffit que certains genres tels que le black metal survalorisent le satanisme pour que d'autres lui opposent la religiosité du metal chrétien. Il suffit que certains genres tels que le metal industriel mettent l'accent sur le réalisme social pour que d'autres s'échappent dans l'onirisme ou l'heroic fantasy. Et puis, il ne faut pas oublier que le metal est aussi un terrain d'expression de la ballade romantique. Le monde du metal est donc loin d'être homogène. Il est au contraire bien souvent saturé de logiques contradictoires. Tous ces phénomènes de radicalisation ne vont évidemment pas sans produire un certain nombre de conséquences culturelles. Certains peuvent sombrer dans l'abject, tel le groupe black metal suédois Ondskapt, qui, dans son premier album, *Draco sit mihi dux* (2002, *Selbstmord*), valorise explicitement « le meurtre, le suicide, les drogues, le viol, la guerre, l'inceste, le cannibalisme, la pédophilie, l'oppression, la violence, la corruption et le fascisme ». Ce positionnement pour le moins spectaculaire n'en est pas moins marginal. Les études ethnographiques montrent plus généralement que le monde du metal est aussi producteur de sociabilité, de choses et de savoirs culturels, et surtout producteur du sentiment d'existence. Pour autant, l'exemple d'Ondskapt n'est pas dénué d'intérêt. Notamment parce qu'il permet de penser la radicalité de certains genres metal dans une dialectique entre banalisation et transgression (Kahn-Harris, 2004).

Un radicalisme sonore ?

Dans l'entretien qu'il a bien voulu nous accorder, Marc Touché rappelle que le radicalisme sonore est une caractéristique forte des cultures metal. Le phénomène metal ne peut en effet se concevoir sans être rapproché des évolutions liées au système d'amplification et de sonorisation de la fin des années 1960. Tout au long de son histoire, le metal a revendiqué la puissance du son. Les records

d'intensité sonore ont d'ailleurs parfois été relevés par certains groupes du genre. Ainsi, Manowar détient par exemple le titre de « Loudest band in the world » homologué par le *Livre Guinness des records* en 1994. En mesurant les niveaux de décibels émis dans les salles de répétitions, Marc Touché souligne cette tendance dès les années 1990 sur la base de critères objectifs. Il démontre également que ce haut niveau sonore est moins souvent lié à un choix qu'à une contrainte. Toutefois, si le haut niveau sonore participe de la mythologie du metal, il n'en va pas toujours de même dans la réalité. Il faut donc bien faire la distinction entre pratique et représentation comme nous y invitent les contributions de Silvia Martinez Garcia et Cyril Brizard au sein de ce numéro. À ce titre, il devient intéressant de chercher à savoir en quoi le volume sonore a eu des conséquences sur les évolutions esthétiques du metal, en premier lieu desquelles il faut prendre en compte la dynamique acoustique de la batterie, mais aussi les riffs de guitare, la place du guitariste, un effet sonore tel que la distorsion ou encore la multiplicité des techniques vocales.

Un radicalisme thématique ?

Suivant l'influence du mouvement psychédélique, le heavy metal s'attache dès le début des années 1970 à une iconographie *heroic fantasy* tirée du cinéma et de la bande dessinée. Ce qui va contribuer à accentuer sa dimension ésotérique, à souligner ses aspects virils et guerriers, mais également à érotiser le corps féminin. Un phénomène qui va parallèlement atteindre jusqu'aux motifs des tee-shirts ou des jeux d'arcade (Straw, 1988). Cet environnement visuel, tout comme les thèmes abordés ont d'abord conduit certains chercheurs à qualifier le metal de machiste et de violent (Itier, 1985). Pourtant les analyses de la réception issues des *cultural studies* américaines ayant émergé à compter des années 1980 ont montré que, derrière des lectures interprétant une reproduction mécaniste de la supériorité masculine à travers les produits culturels censés la perpétuer, des processus de construction identitaire beaucoup plus complexes étaient en jeu (Radway, 1984) — les récits eux-mêmes s'avérant plus riches qu'on avait bien voulu le voir (Maigret, 1995). Quoi qu'il en soit, alors que les thèmes abordés par le metal font parfois scandale, ils suscitent depuis plus de 30 ans l'adhésion de nombreux jeunes, qui peuvent intégrer un schéma d'opposition aux générations précédentes, typiques de l'adolescence (Binder, 1993).



Figure 1 – Inferno, le riff du diable » (dessin J.M.E Simon, scénario Mad Scotts).
Extrait publié dans Enfer Magazine, Mensuel du hard-rock, n° 6, octobre 1983, p. 23.

Le métal et le concept d'homologie entre l'artistique et le social

Comme l'explicite Harris M. Berger dans le chapitre de son ouvrage *Metal, rock and jazz* (1999) traduit dans ce numéro, les fans de métal refusent d'être réduits à un groupe social de manière à pouvoir bénéficier de la plus grande liberté possible. Ce qui passe par une grande tolérance au sujet des thématiques abordées dans le métal, ainsi qu'à l'égard des croyances qui y sont véhiculées. D'après Berger, qui retranscrit notamment les propos d'un membre de la scène death metal d'une ville de l'Ohio, il existe une tendance, pour les acteurs du métal, à vouloir s'émanciper d'une lecture spécifique du social concernant les sujets traités, en dépit de discours critiques qui cherchent à y déceler des orientations politiques radicales. Toutefois, compte tenu de cette distanciation, l'évocation de la violence, de la guerre, de la destruction, de la haine ou du satanisme s'avère-t-elle fondée pour autant ? Si les analystes en sciences sociales ayant réalisé des enquêtes un tant soit peu rigoureuses s'accordent à reconnaître que les paroles appartiennent au domaine du jeu et du symbolique, plusieurs interprétations théoriques ont cherché à expliciter le sens des textes et des symboles produits par le métal. Deena Weinstein (1991) a par exemple formulé l'hypothèse que, bien que prolongeant le mouvement contre-culturel des classes moyennes de la période hippie, le heavy metal est une musique consommée par les milieux populaires, les « cols bleus », selon ses propres termes. Dans cette perspective, il y aurait donc un rapport d'« homologie » entre la situation sociale des amateurs de métal et le contenu thématique de ce genre musical. L'imaginaire généré, relevant de l'idéologie, permettrait alors d'oublier la domination matérielle — c'est-à-dire celle provenant de l'infrastructure économique capitaliste. La perspective marxiste de Weinstein proposait ainsi un autre point de vue que celui de Straw (1990) qui appréhendait plutôt les amateurs de métal selon leur origine géographique. Dans les grandes lignes, pour ce dernier, les genres musicaux se distribuent entre un centre et une périphérie. Plus précisément, en Amérique du Nord, le heavy metal est une musique de banlieusards⁹ (« suburban areas ») à l'opposé du disco ou du punk qui sont davantage des musiques de centres urbains (« inner urban areas »).

9. Selon les observations de Straw, dans les années 1970, les jeunes amateurs de métal éloignés des centres urbains ne fréquentent pas régulièrement les petits lieux de concert. Ils assistent plus occasionnellement à d'immenses manifestations musicales attirant plusieurs milliers de personnes (grandes salles, stades). Ils écoutent cette musique sur les principales stations de radio, et fréquentent les magasins de disques des centres commerciaux. Au moment de la publication de son article, Straw constate ainsi que dans le métal, il n'y a pas de strate intermédiaire entre le consommateur à un bout de la chaîne et les groupes professionnels à l'autre extrémité. Producteurs et auditeurs sont isolés les uns des autres.

Les analyses de ce type ont été appliquées par de nombreux théoriciens à la plupart des musiques populaires. Soit pour les disqualifier comme « opium du peuple », soit pour les légitimer, lorsque, dans une perspective gramscienne, ils étaient considérés comme symptômes d'une forme de résistance. Il faut reconnaître que les limites de telles analyses — que l'on retrouve notamment chez les chercheurs inspirés par la théorie marxiste du reflet et chez ceux qui reprennent la notion d'homologie de Paul Willis (1978) — reposent sur leur extériorité aux spécificités des scènes étudiées. Plus subtilement sans doute, faudrait-il lire le caractère spectaculaire de ces musiques à la manière de Kahn-Harris (2004). À savoir comme des pratiques offrant la possibilité d'expériences transgressives dépassant les principales limites de la réalité sociale (vie/mort – bien/mal – pur/impur) à des individus par ailleurs socialement insérés. Dans cette perspective, l'univers du metal est alors considéré comme un mode de vie procédant d'un travail de construction quotidien. À ce titre, le tournant *DiY* du metal marque très clairement la fin de la passivité supposée du fan et en souligne au contraire la participation active. Cependant, comme pour tout type d'activité sociale, l'investissement militant peut aussi être frappé par la routine. C'est tout l'intérêt du travail de Kahn-Harris, que de souligner l'existence d'une tension entre banalité (« mundanity ») à l'intérieur de la scène et transgression vis-à-vis de l'extérieur. Sachant par ailleurs que la provocation et la radicalité perçues au dehors ne doivent pas aller jusqu'à porter préjudice à la production musicale (groupes, disques, concerts), même si elles la nourrissent.

Des conjugaisons locales

Plus largement, à partir de la notion de « scène », on peut voir comment les caractéristiques spécifiques des différents genres metal sont réappropriées en fonction des contextes locaux. On sait par exemple que quantité d'artistes black metal scandinaves recourent aux récits mythologiques nordiques pour alimenter leurs œuvres. Cette posture s'inscrit souvent contre les religions monothéistes et donc, en majeure partie, à rebours des croyances majoritaires. L'article de Meng Tze Chu, qui évoque le cas du black metal à Taïwan, nous montre un processus inverse. Dans ce pays qui résiste aux pressions expansionnistes chinoises, le black metal défend un registre de nation ancestrale qui épouse à la fois le discours des autorités en place et les sentiments de la population taïwanaise. Ce qui donne à penser que le caractère transgressif du metal peut, d'une certaine manière, être en phase avec des options politiques dominantes.

Il en va différemment au Maroc où l'on voit deux tendances s'affronter au sujet du metal. Les propos que nous livre Amine Hamma au sein de la seconde « Tribune » de ce numéro permettent de comprendre que de l'autre côté de la Méditerranée, le genre est considéré comme porteur d'un message laïc et tolérant pour les jeunes générations. Ce qui ne l'empêche pas de susciter les foudres des fondamentalistes religieux pourchassant « la tentation de l'Occident ». Devant une telle situation, il convient cependant de ne pas opposer frontalement « modernité et anti-modernité » pour paraphraser Paul Gilroy (2003). En effet, Amine Hamma explique que le metal est justement l'occasion d'échanges des plus ouverts entre la modernité des musiques populaires et les formes traditionnelles de la musique marocaine. Les recherches musicales des groupes marocains tentent donc de rapprocher metal et musiques traditionnelles gnawa. Un peu comme en Finlande, où comme nous le montre Hannu Tolvanen, le metal s'est rapproché des textes poétiques Kalevala ancrés dans une culture orale ancestrale (certes revivifiée par le nationalisme du début du xx^e siècle). Un phénomène d'hybridation que Cyril Brizard remarque également sur un autre plan à partir de l'exemple du groupe Nightwish qui propose une combinaison de musique metal et de musique classique. Les dynamiques plurielles de ces différentes scènes soulignent à quel point la foisonnante « famille metal » est finalement toujours le produit d'un intense métissage culturel. Ses racines plongent certes dans le blues, mais le metal est aussi traversé par la folk (de Led Zeppelin à Enslaved), le psychédéisme (de Voïvod à Arcturus), le punk (de Eyehategod à Turbonegro), le rap (de RATM à Clawfinger), le jazz (de Ephel Duath à Solefald) et autres expérimentations électroniques (de Dodheimsgard à Ulver), etc.

Il est généralement de bon ton, au sein de la communauté scientifique, de souligner la complexité de son objet d'étude en guise de conclusion. Nous ne dérogerons pas à la règle. Le caractère polymorphe du metal pose quantité de problèmes ainsi qu'un grand nombre de questions. Ce dossier tente d'y apporter quelques éclairages et suggère quelques pistes de réflexion. Mais beaucoup de travail reste encore à faire. Sur le plan épistémologique tout d'abord, car il devient urgent d'interroger le terme « metal » lui-même. Sur le plan méthodologique ensuite, pour combler le déficit d'études ethnographiques ciblées et situées, matériau essentiel pour l'analyse et l'interprétation scientifique. En ce sens, ce numéro se veut aussi et surtout un encouragement au développement des « metal studies ».

Gérôme GUIBERT, LISE, CNRS-CNAM
gerome.guibert@wanadoo.fr,

Fabien HEIN, ERASE/2L2S, université Paul Verlaine, Metz
fabienhein@wanadoo.fr

Bibliographie

Avertissement : Seules les références « non-metal » sont citées ici. On trouvera les références metal dans la bibliographie, page suivante.

- BENNETT, A., KAHN-HARRIS, K. (dir.) (2004), *After subculture. Critical studies in contemporary youth culture*, Palgrave.
- BENNETT, A., PETERSON, R. A. (dir.) (2004), *Music scenes. Local, Translocal and virtual*, Nashville, TN, Vanderbilt.
- CAYROL, R. (1991), *Les médias. Presse écrite, radio, télévision*, Paris, PUF.
- CHAPOULIE, J.-M. (1985), *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié
- DAUFOUY, P, SARTON, J.-P. (1972), *Pop music rock*, Paris, Champ Libre.
- DOWD, T. J., LIDDLE, K., NELSON J. (2004), « Music Festivals as scenes : examples from serious music, womyn's music, and skatepunk », in BENNETT, A., PETERSON, R. A. (dir.) *op. cit.*, p. 149-167.
- GILROY, Paul (2003), *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* [1993], Paris, Kargo.
- GUIBERT, G. (2007), « Les musiques amplifiées en France. Phénomènes de surface et dynamiques invisibles », *Réseaux*, « Sociologies des musiques populaires », n° 141/2, p. 297-324.
- HALL, S., JEFFERSON, T. (1976), *Resistance through rituals, youth subcultures in post-war Britain*, Hutchinson.
- MAIGRET, É. (1995), « *Strange grandit avec moi. Sentimentalité et masculinité chez les lecteurs de bandes dessinées de superhéros* », *Réseaux*, n°70, p. 79-103.
- MIGNON, P. (1993), « Existe-t-il une "culture rock" ? », *Esprit*, n° 7, propos recueillis par BOURETZ, P., p. 140-150.
- MIGNON, P., DAPHY, E., BOYER, R. (1986), *Les lycéens et la musique*, Paris, INRP, Coll. Rapports de recherches.
- OLBACK, H., SORAL, A., PASCHE, A., (1984), *Les mouvements de mode expliqués aux parents*, Paris, Robert Laffont.
- PASSERON, J.-C. (1990), « Les sciences sociales : unité et diversité », *Cahiers Français*, n° 247, p. 86-90.
- RADWAY, J. (1984), *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Culture*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press.
- SECA, J.-M. (1988), *Vocations Rock*, Paris, Méridiens Klincksiek.
- STRAW, W. (1988), « Music video in its contexts : popular music and post-modernism in the 1980's », *Popular Music*, « Music, video and film », vol. 7, n° 3, p. 247-266.
- STRAW, W. (1991), « Systems of articulation, logics of change : communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, vol. 15, n°3, p. 368-388.
- WELL M., POULAIN, F. (1994), *Scènes de rock en France*, Paris, Syros Alternatives.
- WILLIS, P. (1978), *Profane Culture*, London, Routledge & Kegan Paul.